

Trans }}}}

TRANS Revista Transcultural de Música
Sociedad de Etnomusicología (SlbE)
edicion@sibetrans.com
ISSN (Versión en línea): 1697-0101
ESPAÑA

2004

Joaquina Labajo

COMPARTIENDO CANCIONES Y UTOPIÁS: EL CASO DE LOS VOLUNTARIOS
INTERNACIONALES EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

TRANS Revista Transcultural de Música, diciembre, número 008

Sociedad de Etnomusicología (SlbE)

Barcelona, España

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Universidad Autónoma del Estado de México

<http://redalyc.uaemex.mx>

redalyc

1.3.055 (fs. 23)



Compartiendo canciones y utopías: el caso de los Voluntarios Internacionales en la Guerra Civil Española

[Joaquina Labajo](#)

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

Durante la Guerra Civil Española, grupos de hombres y mujeres, pertenecientes a diversas culturas y nacionalidades, decidieron ayudar voluntariamente al gobierno republicano democráticamente establecido. La mayoría de estas personas hubieron de sobrevivir en circunstancias precarias e improvisar un marco relacional con camaradas cuyas lenguas y costumbres no eran fáciles de decodificar. En esta situación, surgieron diversas estrategias musicales para superar la conflictividad inherente a la convivencia. Sus comportamientos musicales prueban que experimentaron vínculos culturales de diferente naturaleza a un mismo tiempo. Sus canciones interpretadas para expresar identidades exclusivas o bien compuestas para reforzar los sentimientos de unidad en el grupo, jugaron a través de mensajes transculturales, un papel complejo y heterogéneo en la supervivencia de la comunidad.

Abstract

During the Spanish Civil War groups of men and women belonging to diverse cultures and nationalities decided voluntarily to help the established republican government. The majority of those people had to survive in very precarious circumstances and to improvise new relationships with their comrades whose languages and customs were not easy to decode. In this situation many musical strategies were invented in order to surpass the conflicts born by the living together. The musical behaviours of those men proved that they experienced different cultural bonds more or less restricted at the same time. Their songs performed to express exclusive identities or composed to reinforce the unity in the group through transcultural messages played a complex and heterogenous role in the survival of the community.

El término de *transculturalidad* suele aplicarse frecuentemente en la literatura etnomusicológica, al estudio de encuentros culturales relacionados con el desarrollo de prácticas coloniales, flujos migratorios o la reivindicación de identidades históricas dentro de fronteras nacionales. Los procesos transculturales considerados, suelen por tanto originarse en el transcurso de la cohabitación entre pueblos de identidades, consideradas, "a priori", diferentes. Una más bien prolongada convivencia y una pretendida distancia cultural histórica definen sus procesos y sus consecuencias.

En esta exposición pretendo, sin embargo, reflexionar sobre comportamientos interculturales relativamente próximos y que fueron generados en un breve espacio de tiempo. De 1936 a 1939, a lo largo de la Guerra Civil Española, dentro del campo republicano, colectivos de hombres y mujeres de diversas culturas y nacionalidades optaron voluntariamente por acudir en defensa del régimen democráticamente establecido en España^[1]. Llegados a un país desarticulado, apoyaron la resistencia organizada contra el levantamiento militar y lucharon junto a una población pobre y escasa en recursos para su defensa. En ella, la mayoría hubo de sobrevivir y convivir en la precariedad dentro de un marco relacional improvisado donde el idealismo y la fortaleza personal abundaron más que las municiones.

A diferencia de las diásporas originadas por movimientos tendentes a restablecer el equilibrio mundial de la riqueza económica, la emigración voluntaria hacia un espacio política y socialmente amenazado por las leyes de la guerra parece un contrasentido. El caso de los Voluntarios de la Guerra Civil Española constituye un modelo de difícil paralelo con las dinámicas de transculturación y construcción de identidades que pueden llegar a desarrollarse bajo el silencio de las armas. La singular idiosincrasia de este proceso migratorio -la celeridad de los alistamientos, la inmediata inserción "laboral" en el combate-, conforman el relieve de un paisaje sonoro extraordinario, en que por la brusquedad de los cambios y transformaciones que en él tienen lugar, la expresión musical colectiva cristaliza en actitudes y comportamientos harto complejos.

Cuando empecé a formular esta comunicación, mi primera intención fue tratar de responder al tema central en torno al que se nos convocaba (*Musics in and from Spain: Identities and Transcultural Processes*) desde la profundización en las estrategias musicales que se elaboraron en el frente antifascista, encaminadas a conseguir la convivencia entre quienes, perteneciendo a muy diferentes culturas e ideologías, se enrolaron mayoritariamente en las Brigadas Internacionales o formaron parte de otras

milicias como el POUM (Partido Obrero Unificado Marxista), participando en calidad de revolucionarios o de meros demócratas convencidos. Sin embargo, a medida que fui avanzando en el tratamiento de las fuentes, me pareció cada vez más difícil limitar exclusivamente la atención a este objeto ya que, desde el plano de la realidad cotidiana, las actitudes de estos hombres se mostraron siempre inseparables de la vivencia en paralelo de otras pertenencias culturales más específicas. En consecuencia, el verbo "compartir", a cuyo abrigo se sostuvo la práctica musical a lo largo de la Guerra Civil Española, ha de entenderse generosamente capaz de abarcar comportamientos y manifestaciones tanto de reducidas como de amplias identidades. Fielmente reproducidos en las trincheras como signo de identidad exclusiva o compuestos bajo presupuestos unificadores pretendidamente transculturales, viejos y nuevos cantos jugaron un amplio y heterogéneo papel en la convivencia comunitaria.

La diferencia sonora del "extranjero"

Para muchos historiadores, el comienzo de la Segunda Guerra Mundial habría de establecerse en 1936 cuando, con el apoyo de los gobiernos de Hitler y Mussolini, las tropas rebeldes del general Franco, se lanzaron desde el norte de África al sometimiento de la población española y a la conquista del poder del Estado. El temor a que el conflicto desencadenado en esta parte del mundo pudiera desembocar a su vez en una contienda mundial a gran escala, llevó a los gobiernos democráticos a ser reticentes en sus ayudas, declaraciones y compromisos con el gobierno de la Segunda República. A un mes de iniciarse la guerra, se firmó un pacto de "no intervención" que, desde París y Londres, intentaba mantener la neutralidad de las grandes potencias. Pese a tales cautelas, la ayuda de ciudadanos extranjeros de cincuenta y tres países continuó llegando a España, oficiosamente, hasta llegar a alcanzar la cifra de cuarenta mil voluntarios en las filas antifascistas^[2].

Para la Iglesia, esa "raza forastera, víctima e instrumento...de esa otra raza que lleva en sus entrañas el odio inmortal a nuestro Señor Jesucristo", que se resistía a ser redimida por las tropas de los militares sublevados, provenía del virus del liberalismo inoculado desde Francia y del comunismo infiltrado desde Rusia, como rezaba una carta colectiva del episcopado español (Juliá 1999:22). Dado, sin embargo, que los voluntarios enviados por el Frente Popular francés escasamente representaban los ideales del liberalismo europeo y que el envío de tropas rusas fue descartado, desde un principio, por la política de pactos establecida entre las grandes potencias, el fantasma

de lo extranjero, representado en las conciencias de la España rebelde, parecía aludir más a un "virus" que amenazara con "enfermar" a la "auténtica" España, que a la rápida respuesta dada por los jóvenes de múltiples lugares del globo. Por su parte, entre la población de la zona republicana, el eslogan lanzado en torno a la expresión "invasión extranjera" en modo alguno se aplicó a la figura de aquellos "valientes muchachos" que apenas se hacían comprender para pedir un paquete de cigarrillos. Por el contrario, el término se proyectaba sobre las actuaciones de otros hombres que, desde tanques y aviones, amenazaban incomprensiblemente sus vidas, probando la virulencia de la epidemia fascista en Europa. La concepción de lo "extranjero" frente a la España "auténtica", construida desde la propaganda republicana, parecía refrendarse en la tesis de La Bruyère: "no todos los extranjeros son bárbaros, y no todos nuestros compatriotas son civilizados" (Todorov 1991:26).

Así, pues, los carteles dispuestos por las calles de las principales ciudades de la retaguardia republicana gritaban consignas como "La garra del invasor italiano pretende esclavizarnos" o "los Internacionales unidos a los españoles luchamos contra el invasor". En diversas lenguas se entonaba, paralelamente, la *Marcha de Las Brigadas Internacionales* en la que se explicaba, en compás de compasillo, que los brigadistas, venidos de lejanos países, "no hemos perdido una patria pues nuestra patria está hoy en Madrid con nuestros hermanos campesinos y obreros", y se exhortaba a echar "al infierno a la Legión Extranjera" para libertar así "esta tierra de bandidos y de piratas" (Busch 1938:140). Las canciones del repertorio internacional, en las que el carácter extranjero del enemigo quedaba explicitado, florecían vigorosamente. En ocasiones, no obstante, las referencias llegaron a concretarse no sólo en "microorganismos ideológicos", sino en la extensa presencia física de ejércitos completos: el repertorio del cancionero manejado por los Internacionales da justa prueba de ello en el caso de "los italianos de Mussolini" que actuaron durante un tiempo en batallones independientes del lado franquista, o de "los alemanes de Hitler" que pululaban por los cielos de la piel de toro. La encarnación más abundante del "extranjero invasor" se focalizó, sin duda, sobre la figura de "los moros", legionarios marroquíes utilizados por Franco para abrir el avance de sus tropas en el frente. La lucha cuerpo a cuerpo entre marroquíes y brigadistas en la Ciudad Universitaria de Madrid al inicio de la guerra; la escasa, aunque existente, presencia de marroquíes en el bando antifascista; el temor a la Legión Africana, identificada con Franco -cuya brutalidad había quedado trágicamente explícita, dos años antes, en la represión del movimiento obrero de Asturias-, y el cercano recuerdo popular de las muchas vidas perdidas por la política colonial de anteriores gobiernos, ofrecieron, lamentablemente, un fácil blanco de referencia que fue inmediatamente asumido en diversas lenguas.

Con claridad y guardando distancias, las balas y bombas suelen mostrarse suficientemente explícitas para dar a comprender el mensaje fundamental de una guerra. No obstante, en las trincheras, el discurso de exclusión en relación al enemigo ocupó también un espacio en la vida cotidiana. George Orwell cuenta desde su experiencia en las filas del POUM, que, en ciertas circunstancias, "como uno no podía matar al enemigo, le soltaba grandes discursos"; cuando la distancia que separaba los frentes "permitía oírnos, abundaban los gritos de trinchera a trinchera. Nosotros gritábamos ¡Fascistas maricones! Y ellos: ¡Viva España! ¡Viva Franco! o, cuando sabían que había ingleses en el otro bando: ¡Los ingleses a su tierra! Aquí no queremos extranjeros" (1996:60). Por el contrario, en las Brigadas Internacionales, donde el servicio de propaganda dirigido a promover la desertión respondía a una estrategia más sutil y elaborada, los megáfonos se complementaban con fonógrafos y amplificadores que al anochecer ofrecían al bando de enfrente un programa que podía abrir con la melodía de una neutral y reconciliadora danza local o con el *Himno a Riego* -el himno oficial de la República, capaz, en el mejor de los casos, de suscitar nostalgias- y finalizar con *La Internacional*. En algunos casos, y en opinión de Leon Rosenthal -neoyorquino miembro de la United Electrical Workers Union-, de tales "conciertos" se llegaba a obtener "very good results" (Nelson, & Hendricks 1996:219-220). Por otra parte, del mismo modo que la proximidad de las trincheras permitía, como en todas las guerras fratricidas, cruzar la "tierra de nadie" que separaba a uno y otro ejército, en orden a mejorar la mutua calidad de vida de los combatientes, el robo de melodías, que posteriormente serían traicionadas y sometidas al soporte de nuevos textos, constituyó una práctica generalizada en ambos bandos.

Más allá de las variopintas consideraciones de "el" y de "lo extranjero" y de las diversas demostraciones que suscitó su imaginario, la atención a la diferencia sonora del bando contrario se reveló fundamental para la supervivencia. La interpretación atenta del paisaje sonoro, permitía adquirir informaciones de considerable valor sobre las acciones desarrolladas en el cercano entorno más allá de donde los catalejos facultaban la mirada: "Después de la cena -escribía Harry Meloff, compositor de canciones en el Washington Battalion- los moros comenzaban a cantar uno de sus extraños y místicos cantos" (Nelson, & Hendricks 1996:155). En el frente de Aragón, Orwell anotaba: "siempre recibíamos órdenes concretas de informar en caso de oír repiques de campanas. Parece ser que los franquistas siempre oían misa antes de entrar en combate" (Orwell 1996:69). Jacques Delperrie, en un parte de guerra del batallón franco-belga, relata cómo durante la defensa de Madrid en 1936, habiendo recibido órdenes de caminar sin hacer ruido hacia el pie del Cerro, "avanzan y de pronto un imbécil se pone a cantar *La Internacional*. Le sigue un coro de voces. Las ametralladoras de enfrente

disparan. Se ha fracasado" (1980:104).

La lucha por la supervivencia convirtió a estos hombres en finos analistas del mundo acústico y musical que les rodeaba, vinculando sus prácticas a las de sus respectivos antepasados sometidos a similares circunstancias (Labajo 1998). Ante la urgencia y el peligro inminente, la "práctica etnomusicológica" podría decirse que, como el resto de las ciencias ejercidas en la trinchera, adquirió los caracteres de un conocimiento socializado y pragmático que tendió a globalizar una amplia multiplicidad de saberes con los que interpretar significativamente el entorno.

La urgencia de superar barreras

Quienes luchaban en los puestos de mayor riesgo junto a los milicianos españoles no podían ser considerados ni considerarse a sí mismos como extranjeros; por el contrario, como Dolores Ibárruri proclamara en Barcelona durante su despedida, debían ser tenidos como hermanos. En lo cotidiano, sin embargo, aprender a querer y entender a los habitantes del Estado Español resultó ser para los Internacionales una tarea mucho más compleja que lo previsto, a lo que hubo de añadirse el no sencillo menester de convivir con las peculiaridades de las culturas del mundo allí representadas.

Debido a la total improvisación y celeridad con que se organizó el envío de voluntarios a España desde todos los principales centros de agrupamiento, la propaganda en torno a la lucha internacional contra el fascismo apenas dejó espacio para el conocimiento de la España que habrían de encontrar los voluntarios a su llegada. Desde un principio, el interés de la República por sostener un único estado mayor militar dentro del territorio conllevó la integración de milicianos españoles en todas las Brigadas Internacionales. La principal preocupación, en consecuencia, revelada por numerosos Internacionales en su correspondencia particular, se refiere a sus dificultades para comprender y hablar las lenguas de sus compañeros nativos, cuando no las de los camaradas de otras nacionalidades^[3]. El esfuerzo, incluso, de muchos por introducirse en el dominio de las lenguas practicadas en la zona republicana (castellano y catalán fundamentalmente), no consiguió hacer desaparecer dentro de las diversas formaciones muchas de las barreras establecidas; sin embargo, sí redujo, con el paso del tiempo, las distancias y recelos previos entre nativos e Internacionales para quienes, en cierta medida, el "español" vino a convertirse en el "Esperanto of antifascists everywhere" (Hopkins 1998:118).

Del vasto repertorio de canciones de la Guerra Civil Española, en la práctica sólo un pequeño grupo de melodías consiguieron introducirse en la memoria de la totalidad de milicianos e Internacionales. Ellas constituyeron el más potente instrumento con que los combatientes pudieron expresar y fortalecer su identidad como grupo por encima de las diferencias que, a su vez, unían a unos y otros a pertenencias distintas de carácter exclusivo. La traducción de parte del repertorio "oficial" a dos o tres lenguas dentro de cada brigada constituyó una de las estrategias esenciales para mantener la cohesión interna del grupo. Pese a que el cancionero editado por el cantante y actor alemán Ernst Busch (1938) no recogió todas las canciones, versiones y traducciones que se elaboraron a lo largo del territorio durante la guerra, la selección de canciones que en él aparecen prueba igualmente, de modo significativo, el esfuerzo mantenido en la zona republicana por deshacer desde el interior todo sentimiento de "extranjería" entre los Voluntarios Internacionales: una doble versión franco-española del *Himno a Riego* inicia el cancionero, seguida de *Els Segadors* -himno nacional de Cataluña- en doble versión germano-catalana, sobre las que, a su vez, desde la retaguardia francesa, la Coral Popular de París prepararía su armonización a tres voces en lengua francesa. Desde los mandos organizativos, el afán por acortar distancias entre los Internacionales y los españoles llevó también a que compositores y cantantes de diferentes nacionalidades colaborasen directamente en la composición de melodías sobre textos de escritores y poetas españoles, como prueba la recolección de materiales editados bajo el título de *Colección de Canciones de lucha*, organizada por el compositor Carlos Palacio al término de la guerra. El desconocimiento, en muchos casos, de soportes melódicos representativos del territorio español, llevó incluso a algunas comunidades a crear puentes más cercanos utilizando melodías procedentes del acervo popular latino. La creación "mestizada" se anticipó incluso a la llegada de los voluntarios a España, de modo que parte del repertorio oficial de las Brigadas Internacionales entró previamente preparado ya para su inmediata asimilación en el contexto de la guerra^[4].

Múltiples y singulares fórmulas de acercamiento fueron improvisadas para vincular de inmediato a los Voluntarios con la población española. La necesidad urgente de popularizar lo más prontamente posible los mensajes transportados por la canción, explica el hecho de por qué el repertorio se muestra, en su conjunto, más abundante en la adopción de nuevos textos que en el de nuevos soportes melódicos. La fe popular consagró el valor simbólico intrínseco de las viejas melodías emblemáticas, capaces de reforzar emotivamente el significado del canto^[5]. Se reconoció en la canción tradicional el poder de superponer a las circunstancias del presente la memoria de otros antepasados en la lucha, de incorporar a la actualidad la historia de un pasado colectivo común.

Las barreras establecidas por la multiplicidad lingüística, aun con fracasos, pudieron manejarse racionalmente a través de la puesta en práctica de improvisados o institucionalizados aprendizajes que, a la larga, de acuerdo con el testimonio de algunos nativos e Internacionales, no llegaron a representar tanto un imponderable escollo para la convivencia cuanto un reto para la adquisición de una mejor noción del entorno y un mayor reconocimiento social dentro del grupo. Sin embargo, la herencia de prejuicios y leyendas negras de raza, clase, nacionalidad e ideología, constituyeron en ocasiones obstáculos más difíciles de superar.

Identidades: entre la solidaridad y la exclusión

Iniciada la guerra, desde las retaguardias situadas fuera de España, se establecieron marcos organizativos destinados a impulsar el desarrollo de lazos de afectividad y de ayuda al pueblo español en su lucha contra el fascismo. Para alcanzar a derrotarlo, sin embargo, restaba no sólo sostener y armonizar las particulares motivaciones que habían impulsado a los Voluntarios a acudir a España, sino acoger también la diferencia del "camarada" más allá de los prejuicios y clichés aprendidos sobre "el otro" en sus respectivas sociedades. La heterogeneidad de la emigración internacional no comprendía exclusivamente diferencias culturales de carácter nacional, estatal, departamental o regional, sino que alcanzaba al establecimiento de diferencias de carácter étnico, ideológico, de clase social o de preparación técnica y académica. Pese a los viejos y nuevos prejuicios, puestos en juego desde y hacia otras colectividades, la identidad personal pudo jugar, no obstante, un importante papel en la confirmación o la ruptura de estereotipos: "la vida de guerra de posiciones era verdaderamente curiosa, -señalaba François Mazou, un comandante de la XV Brigada, durante su experiencia en el valle del Jarama- porque allí, forzosamente, había que vivir juntos. Algunos podían componerse una actitud, pero uno no puede componerse una actitud a lo largo de todo el día, la verdad acaba siempre apareciendo" (Skoutelsky 1998:204).

Desde algunos centros de reclutamiento de voluntarios en el Reino Unido se trató de superar la España flamenca de Merimée sustituyéndola por la de las revueltas mineras en Asturias (Hopkins 1998:122). Ralph Bates, novelista procedente de la clase obrera de Swindon (Inglaterra), que había visitado frecuentemente las tierras de España desde 1923, era partidario de preparar el macuto del revolucionario con ciertas actitudes previas de simpatía, comprensión y respeto, capaces de permitir al emigrante comportarse como

uno más allí donde hubiera de prestar su ayuda: "un buen revolucionario - escribió en su novela *Sirocco*- tiene que tener sentido de lo local; quiero decir que debería conocer y amar el país y el 'pequeño país' en el que trabaje..., tiene que cantar en el valle en el que cultiva y escuchar sus ecos particulares..., debe tomar a mal las vulgarizaciones que se hagan de sus historias o de su música..." (Bates 1939:158). Las circunstancias especiales del estado de guerra no fueron, desde luego, las más apropiadas para que los combatientes internacionales se familiarizaran con el folklore de cada lugar. No obstante, muchos de ellos ayudaron a realizar las labores de la siega desde sus respectivos destacamentos, escucharon y bailaron *jotas*, *sardanas* o *fandangos* y participaron en la reelaboración e interpretación de viejas canciones locales como prueban los textos, partituras y grabaciones que han podido preservarse.

En algunos casos, sin embargo, la historia de inmediatos conflictos impuso barreras que en un principio parecieron infranqueables. Al comienzo de la guerra, voluntarios irlandeses manifestaron su descontento al tener que compartir batallón en la XV Brigada con voluntarios británicos y pidieron ser trasladados con los americanos al batallón Lincoln. El canto de *Vinegar Hill*, alusivo al levantamiento de la United Irishmen contra los ingleses, fue escuchado en Andalucía en la voz de Peter Daly, un antiguo veterano del IRA (Irish Republican Army) que lograría, sin embargo, hacerse aceptar más tarde como comandante en el batallón británico (Hopkins 1998:175). No obstante, la primaria incompatibilidad entre posicionamientos nacionalistas tuvo ocasión de envolverse y mitigarse dentro de otras expresiones identitarias compartidas e igualmente profundas. El aniversario del poeta escocés Robert Burns, permitió celebrar conjuntamente a la comunidad anglosajona una especial "Burns Supper" -donde las sardinas hubieron de sustituir a los tradicionales ingredientes-, que alcanzó a condimentarse con las baladas y poemas que ofrecieron escoceses -pertrechados con sus "kilts" tradicionales-, irlandeses, ingleses y galeses (Crook 1937). El canto aquí del *Auld Lang Syne*, con el que pudo haberse finalizado la velada en torno a "that man", que creía en la artificialidad del establecimiento de clases sociales, sin duda, hubo de escucharse por todos los asistentes quienes, sin romper las reglas de participación propias de la fiesta, pudieron tomar "a cup o' kindness yet".

Las diferencias de clase social, dentro del grupo británico, que abarcaba tanto a un destacado número de universitarios, artistas, escritores, músicos y poetas, como a voluntarios de la clase obrera, dio ocasión a la formación de conflictos marcados por diferencias de comportamiento y de responsabilidad en el mando. Los comandantes, profundizando en la estrategia de solventar identidades y diferencias segmentando a sus hombres por afinidades de todo orden, plantearon el establecimiento de divisiones dentro de los batallones en

donde la clase intelectual, formada por estudiantes o graduados, debería formar grupo aparte. Por otro lado, el distanciamiento y la primacía asumida dentro del batallón por el grupo de los intelectuales colaboró al recelo de los directamente identificados con la clase trabajadora, quienes habían adoptado la canción *Das Lied von der Einheitsfront* de Hans Eisler en su repertorio - como ha puesto de relieve James K. Hopkins (1998:229). La canción fue traducida desde el texto original de Bertold Brecht, tanto en el batallón británico -"is the task of the workers alone" (Busch 1937:35)- como en la del batallón Abraham Lincoln -"is the job of the workers alone" (Busch 1938:51). Es significativo sin embargo comprobar cómo estas alusiones al exclusivo protagonismo del proletariado no se hicieron constar igualmente en la versión castellana de Herrera Petere -*Canción del Frente Popular* (Busch 1938:24); ni tampoco en la versión que el propio Ernst Busch reescribiera y grabara en la Barcelona de 1938, en cuatro idiomas, incitando al alistamiento en el Frente Popular, como frente único de resistencia de todos los combatientes (DIAL 1983). Incluso, la traducción del texto de Brecht -citado en la cabecera de la partitura-, editada en catalán y castellano por el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya (Mayer 1937:30), redunda en la unidad de los trabajadores y en la propaganda del Frente Popular sin que ningún "nur", "only" o "alone" excluyera a otras clases sociales de la participación en la lucha^[6].

Desavenencias entre británicos y norteamericanos se mantuvieron también latentes dentro de la XV Brigada y generaron reproches diversos: "hay ciertas fricciones entre los ingleses y los norteamericanos. Los primeros se quejan siempre de que no se haya formado una brigada británica. Entre otras cosas, reprochan a los americanos su militarismo, que saluden a la bandera estrellada al presentar armas, etc. Los norteamericanos dicen que los ingleses quieren mandarlo todo" (Delperrie 1980:276). En este contexto, la aparición de la canción *Jarama Valley* pidiendo el recuerdo de los hombres que en él perdieron sus vidas, mostró la superación de una memoria histórica en conflicto, ahora unida bajo una causa común a toda la comunidad anglosajona. El texto fue construido como una nueva variación de la canción americana del *Red River Valley*, procedente, a su vez, de la dedicada a rememorar la batalla *In The Bright Mohawk Valley*, que, durante la Guerra de la Independencia Norteamericana, había enfrentado a británicos contra americanos. Pese a la existencia de diversas versiones, la melodía fue cantada por unos y otros dentro de la XV Brigada, hasta el punto de convertirse en una de las canciones más emblemáticas de la Guerra Civil. La pervivencia de la canción, en este caso, no se ha de encontrar en la celebración de una victoria parcial cuanto en el recuerdo asociado a la ingente pérdida de camaradas y amigos, cuyas muertes -más de mil doscientas-, junto al río Jarama, se buscó honrar con el testimonio de la

memoria de los supervivientes. Quienes se opusieron en 1996 a la concesión de la nacionalidad española a los Internacionales, prefieren atribuir la popularidad de esta canción a un mero ejercicio de nostalgia por lo que conciben como "una historia de desilusión", "ahora mitificada", cuando "vuelven algunos cada verano para cantar alrededor de la cocina de Morata una nueva letra del *Red River Valley*" (Cierva 1997:21, 237). Este tipo de interpretaciones testimonia, adicionalmente, cómo canciones como ésta aún permanecen dolorosamente vivas. Al margen de su valor como fuente documental, traspasan hoy su propia circunstancia tras más de sesenta años de historia.

En los diarios y la correspondencia de algunos voluntarios aparece expresa la denuncia de conatos antisemitas en el batallón británico (Hopkins 1998:171), del mismo modo que en la correspondencia privada de algunos brigadistas afroamericanos se pudo registrar también la denuncia de expresiones racistas de diverso signo (Nelson & Hendricks 1996:60). Estos comportamientos fueron sistemáticamente reprimidos desde los altos mandos. Pero más allá de la efectividad de las puntuales sanciones oficiales, lo remarcable y singular en este caso fue la propia limitada trascendencia de estos comportamientos, dado el complejo entramado de vinculaciones identitarias y personales superpuestas que unían, de uno y otro modo, a voluntarios internacionales y españoles. En contraposición a la posible instauración de sentimientos xenófobos, lenguas y músicas mestizas ofrecieron un franco soporte para la mitigación de enfrentamientos raciales y la superación de diferencias particulares aglutinando en su seno sentimientos de pertenencia más amplios. Así, por ejemplo, la presencia del Yiddish en el "Cancionero Internacional"^[7] impregnó los cantos de los voluntarios judíos procedentes, no sólo del este de Europa, sino también de la diáspora diseminada en distintos batallones y brigadas. Así mismo, la comunidad afroamericana, presente en el Batallón Lincoln, no solo introdujo en el repertorio general del grupo cantos como el *Join in the fight* de Paul Robeson, llamando a blancos y a negros a la construcción de un mundo más justo, sino que recibió el apoyo directo del propio emblemático cantante, actor, atleta y defensor de los derechos civiles. Amigo de Ernest Hemingway, Robeson visitó los frentes de Madrid y Teruel durante las Navidades de 1937, cantando para las Brigadas Internacionales canciones revolucionarias y "espirituales negros", testimoniando su presencia en el film *Cantando en las trincheras* de 1937 (Fernández Cuenca 1972:78). Dentro del batallón Lincoln, la frecuente escucha en grupo de grabaciones de jazz, constituyó una significativa muestra de la identidad musical compartida por el grupo conjunto de anglosajones norteamericanos.

Estos casos ponen en evidencia la clara tensión vivida por los Internacionales

entre teoría y praxis, entre sus propias convicciones y la supervivencia cotidiana. Lejos de sus respectivos núcleos sociales, familiares y locales de referencia, se encontraron sometidos a la necesidad de hacer compatible su identidad, -definida en cada caso por una preferente pertenencia étnica, nacional, de clase...-, con la vivencia, más allá de la ficción, de su compromiso con el abstracto concepto de "solidaridad internacional".

Las dificultades materiales de los combatientes, la improvisada y frágil organización interna de algunas unidades y las constantes dificultades para coordinarse entre sí, ofrecieron situaciones propicias para el cultivo de elementos de tensión y disgregación dentro del grupo. No obstante, la distensión constituyó un hábito inherente a esta comunidad. La propia compleja idiosincrasia del grupo capaz de vivir en paralelo la pertenencia a identidades más amplias, opuso una resistencia constante a la trascendencia de conflictos internos. En este sentido, la aspiración al establecimiento de una sociedad sin privilegios –entonada bajo diversas melodías-, adquirió una dimensión horizontal capaz en ocasiones de atravesar el resto de otras diferencias o aspiraciones colectivas. Pero la creación de iniciativas para la superación de enfrentamientos fue un papel jugado especialmente por aquellos a quienes incumbía el respeto a plurales pertenencias que conformaban su propia identidad personal; es decir, por aquellos que, "fronterizos de nacimiento por vicisitudes de su trayectoria o incluso porque quieren serlo deliberadamente, pueden influir en los acontecimientos y hacer que la balanza se incline de un lado o del otro"..., por aquellos que -según interpreta Amin Maalouf (1999:50)- pueden servir como enlace social entre comunidades y culturas, y 'aglutinante' de las mismas sociedades en las que viven .

Los testimonios personales dejados por algunos brigadistas, ponen de manifiesto cómo los celos más pronunciados se localizaron en las diferencias referentes a su pertenencia de clase social. Más allá de su propia consideración en función de sus orígenes familiares o de sus propios ideales, la identificación de clase vino definida por la imagen que de sí mismos proyectaron hacia un "otro". La ocupación de altos mandos y el discurso intelectualizado fueron demostraciones frecuentemente asociadas por la clase obrera a la reproducción del sistema de clases y privilegios. En consecuencia, la ruptura del entramado social dentro del grupo no pudo ser restablecida en estos casos sino bajo las celebraciones de las penalidades compartidas en la angustia de las trincheras. Canciones recreadas a partir de viejas melodías como la popular *Cookhouse* constituyeron significativos ejemplos de esta actitud. George Orwell, describiendo las situaciones de penuria que compartió con los milicianos españoles en los frentes de Aragón asoció su relato al recuerdo de la *Quartermaster song*^[8] desconociendo,

probablemente, que aquella vieja canción llegó a formar parte, con ciertas variaciones^[9], del repertorio general de la XV Brigada que él nunca llegó a conocer. Sin duda, el carisma de estos textos pudo infundir en las memorias anglosajonas el simbolismo de una inconsciente "vanitas", de una "danza de la muerte" en donde toda distinción de clase y de rango carece de sentido; en el frente, el frío, el hambre, la suciedad o la muerte no respetan rangos; la sociedad sin clases parece materializarse en una ley natural que por momentos inundara la vida de los hombres en los campos. La situación de guerra, como ha señalado el escritor Roger Caillois (1965:224) -y parecen corroborar múltiples testimonios de combatientes-, conlleva el sentimiento festivo de lo sagrado: "la sociedad invita a todos sus miembros a un sobresalto colectivo que los pone de pronto codo con codo, los une, los dirige, los alinea, los aproxima en cuerpo y alma". Pese al romanticismo con que se han novelado múltiples reconstrucciones de los hechos acontecidos durante los enfrentamientos, la necesidad de superar el miedo y sacralizar el encuentro con la muerte llevó a milicianos e Internacionales en La Guerra Civil Española a practicar el tradicional uso del canto colectivo al inicio de los ataques contra posiciones enemigas. El estado de emergencia vivido en las trincheras durante los enfrentamientos, redujo los márgenes de identidad individual y los caracterizadores de pequeños colectivos de tal modo que, bajo acuerdos internos conjuntamente pactados, unos u otros himnos representativos pudieron encabezar los avances de posiciones del grupo. En Las Brigadas Internacionales, allí donde el pacto pudiera resultar problemático por su escaso carácter representativo para el conjunto colectivo, el canto siempre aceptado por todos para el asalto vino representado por *La Internacional*, cantada al unísono en diversas lenguas: "los tanques fueron pasando con soldados que iban cantando -escribía en una carta Harry Fisher a su familia-, llegué incluso a sentir una ráfaga de emoción al escuchar *La Internacional*" (Nelson & Hendricks 1996:285). La amplitud del carácter representativo de *La Internacional* entre los combatientes de la zona republicana conllevó su frecuente utilización como contraseña, incluso para identificar la llegada de otros destacamentos de apoyo. A consecuencia de ello y de su conocida utilización en todos los frentes antifascistas, en diversas ocasiones, el ejército franquista aprovechó en su favor el himno, abriendo fuego con él sobre las confiadas tropas de los Internacionales que esperaban el encuentro de nuevos camaradas (Delperrie 1980:196-197). En el plano de la construcción conceptual, los relatos de muchos de los Voluntarios Internacionales muestran una formulación del concepto de "nación" como identidad cultural cuyo reconocimiento y aprecio habría de llevar al amor por lo universal, tal como lo expresara Michelet en su discurso sobre *Le peuple* a mediados del pasado siglo: "cuanto más avanza el hombre, cuanto más entra en el genio de su patria, mejor participa en el logro de la armonía del mundo..., en caso de que las diversidades cesaran, en caso de que llegase la

unidad y todas las naciones cantasen la misma nota, el concierto habría acabado" (1974:219-220). Ciertamente, en la Guerra Civil Española, las naciones representadas en la zona republicana cantaron la misma nota en diversos idiomas bajo muy extremas circunstancias de urgencia. Pronto desaparecía, sin embargo, el canto monódico para dar paso a una gran multiplicidad de combinaciones de encuentro en cuyos colectivos, más reducidos, se compartieron especificidades más limitadas, generadoras de contrapuntos audaces.

Los obstáculos que vinieron a interponerse en la convivencia entre los hombres y mujeres que compusieron la defensa de la España antifascista no impiden constatar la permanente aspiración y el constante esfuerzo del grupo por verse reflejados, individual y colectivamente, en el mito erigido a la superación de fronteras inspirado desde el socialismo internacional. Un mito que, lejos de representar una analogía del concepto de falso relato, demostró tener una existencia tan real en las conciencias como el resto de las experiencias vividas en los frentes. Una imperiosa necesidad de armonizar los modelos personales de comportamiento con las motivaciones y convicciones que justificaron el testimonio de la solidaridad internacional hizo del canto colectivo un clímax emotivo que aún permanece vivo en la memoria de los supervivientes y continúa perpetuándose en siguientes generaciones. En una sociedad con altos índices de analfabetismo como la España del 1936, las imágenes y la música constituyeron medios primordiales para vehicular en la zona republicana mensajes de unidad, apoyo y confianza en la labor de resistencia a las tropas militares sublevadas. La propaganda en los carteles del momento representó, en la figura de dos gigantes guerreros, al conjunto del pueblo español que luchaba junto a las Brigadas Internacionales en defensa de la República, difundiendo, al mismo tiempo, la diversidad de los pueblos y razas que las conformaban. De modo equivalente, el ejemplo del éxito obtenido por la película soviética *Rusia Revista 1940* (1934) proyectada en los cines de la retaguardia, (en la que un joven pastor ruso llega a convertirse en director de una orquesta de jazz) (Crusells & Caparrós 1998:89), pone de relieve el clima de idealismo con que desde las bases de la sociedad se recibió la imagen transcultural como símbolo de identidad de la España antifascista.

Carmen y Carmela: dos mitos en ambigua convivencia

La lentitud con que se fue desarrollando el desarrollo de la guerra

sorprendió a todas las partes. Ni siquiera los aliados del Eje Roma-Berlín habían imaginado que su apoyo al general Franco habría de prolongarse durante tres años. La tardanza con que Franco conseguía avanzar en la conquista del territorio, fruto de su sistemática "limpieza" de "rojos" al paso por las poblaciones, suscitó las críticas de Hitler y Mussolini. El primero, a su vuelta del festival de Bayreuth, aún bajo los influjos del *Sigfrido* había aceptado, a una semana del inicio de la guerra, enviar sus primeros veinte aviones a Franco dentro de una operación que quiso denominar "Unternehmen Zauberfeuer" (Operación Fuego Mágico), en la que los bombarderos a prueba de la industria alemana deberían cruzar los cielos en llamas, como el héroe de la leyenda wagneriana, y liberar a *Brunilda* de los bolcheviques. No obstante, la estrategia de control y desgaste prevista por el futuro dictador no pareció identificarse en absoluto con el concepto de combate del Tercer Reich, para desgaste psicológico del propio Hitler. Tal demostración de lentitud sugirió pronto a Mussolini que el modo interminable de ganar la guerra por Franco probaba el cliché de la indolencia y despreocupación del comportamiento español. Del mismo modo, el deseo frustrado de presenciar una "guerra celere" llevó al Duce a expresarse en lenguaje de tópicos xenófobos al comentar que: "los italianos estremecían al mundo por su agresividad, en lugar de encantarlo por su destreza en tocar la guitarra" (Preston 1994:379).

La sospechosa habilidad para tocar la guitarra en España, supuesta por el dictador italiano, y que él emparentaba con la ineficacia del ejército franquista, resultaba, sin embargo, para muchos de los románticos pacifistas que atravesaron los Pirineos, una de las estampas más anheladas que esperaban encontrar durante su estancia en la patria de *Carmen*, la gitana soprano de Georges Bizet, cuya popularidad no sólo alcanzaba a la nación francesa sino también a Hollywood. En concreto, para algunos voluntarios franceses de origen español, el cultivo de la guitarra constituía uno de los rasgos definitorios de la cultura del país vecino más interiorizados: "creo que mi origen, por parte de padre ha influido -explicaba el brigadista francés Simón Lagunas sobre su decisión a participar en la guerra. Siendo yo un crío, mi padre me hablaba de su país..., el domingo cuando no trabajaba, tocaba la guitarra y cantaba en español, tocaba muy bien la guitarra. Date cuenta, para un chaval de cinco años, escuchar cantar en una lengua extranjera y encima con la guitarra, era algo que impresionaba" (Skoutelsky 1998:189). Las referencias a los bailes andaluces y al Flamenco resultaron también familiares, aunque más imprecisas: "he comprado para Luisa -escribe a su familia el brigadista norteamericano Harry Fisher- un par de esas cosas que tú haces percutir con las manos cuando haces el tango español -castañuelas creo que las llamas" (Nelson, & Hendricks 1996:119). Sin embargo, el exotismo propagado por el Hollywood de Hurok no constituyó en el caso

norteamericano la única fuente de aproximación al alhambrismo hispánico. La emigración latina, allí residente, ofreció también diversos modelos de referencia directa. El caso, por ejemplo, del "Centro Asturiano" organizado en torno a las factorías de tabaco en Tampa (Florida), -hoy convertido en el centro de referencia del "Spanish Civil War Oral History Project"- prueba, con el testimonio de su archivo, el amplio compromiso vivido con la causa obrera en España y la extensa actividad cultural allí promovida (Valera Lago, 1997). Conciertos y representaciones en donde la música se encarnaba en *coplas*, y *pasodobles* tradicionales, arreglados para pequeña orquesta, o en el ¡*No pasarán!*, conformaban la imagen de la joven "Carmela", trabajadora, leal y luchadora, que combatía por los derechos del proletariado y que venía a sustituir el mito de la demonizada "Carmen", cigarrera indolente y traicionera. Durante los actos ceremoniales en que los Voluntarios Internacionales fueron obsequiados por la República, la elección entre la figura de "Carmen", y la de "Carmela" resultó especialmente ambigua. La costumbre de obsequiar a los embajadores de otras naciones con el icono de la España flamenca, pese a ser una actitud criticada por muchos desde el interior del Estado, constituyó una práctica habitual, heredada de los últimos años del siglo XIX. Ya en 1887, el poeta vallisoletano Gaspar Núñez de Arce se lamentaba de que a políticos, periodistas o literatos extranjeros se les agasajase constantemente con representaciones de Flamenco como muestra de las costumbres nacionales: "por qué, pues, nos causa tan dolorosa extrañeza que algunos extranjeros tengan de España la triste e injustificada idea que tienen, si ... nosotros mismos somos los que contribuimos a extraviar su juicio, haciéndoles creer que en nuestra patria se pasa la vida entre cañas de manzanilla, rascadores de vihuela, bailadoras y cantadores?" (1887:1). La consideración de que el extranjero debe de ser tratado con cuantos exotismos su imaginario pueda esperar, permaneció con plena vigencia durante la República y la Guerra Civil. Mientras la figura de "Carmela" se prodigaba por calles y trincheras en forma de canciones de lucha, *coplas* y bailes populares de abierto carácter transcultural, las ceremonias reservadas a los "turistas intelectuales de la guerra" venían presididas por el Flamenco "puro", patentado por los círculos de la flamencología andaluza. La implicación, harto compleja, de muchos intelectuales españoles tanto de "izquierdas" como de "derechas" en la defensa del "Cante Jondo", del "Flamenco puro", contribuyó a marcar más aún la distinción entre la imagen de *Carmen*, como sublimada representación de la tradición nacional de pretendido carácter estático (Labajo 1996), y la del *Ay Carmela*, popular y transnacional. La opulencia de las fiestas intelectuales celebradas en torno al cante y al baile tampoco ahora pasó desapercibida para algunos observadores: el escritor Stephen Spender, invitado al "Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura" se sintió altamente decepcionado por el trato festivo que la República les concedía "mientras la gente sencilla sufría de enormes carencias en

pueblos y ciudades" (Hopkins 1998:199). Por otra parte, el consumo del Flamenco, frecuentemente vinculado en muchos ámbitos de la época al mundo de tabernas y cafés de dudosa reputación, de los que Manuel de Falla pretendiera "rescatarlo", en nada colaboró a su identificación con la causa antifascista en la retaguardia catalana. La fuerte implantación de las milicias del POUM, de la CNT (Confederación Nacional de Trabajadores) y de la FAI (Federación Anarquista Internacional) en Cataluña, dispuestas a instaurar durante el conflicto un nuevo modelo de relación con la propiedad y el trabajo, propició por el contrario su enmudecimiento. En este mismo sentido, cabe señalar también que las simpatías de los voluntarios británicos (fundamentalmente instalados en las filas del POUM) hacia el Flamenco fueron, cuando menos, meramente respetuosas, debido a su probable conocida asociación en el Reino Unido con los gustos de cierta parte de la aristocracia que, con anterioridad al conflicto, venía ya cultivando su representación en la isla. Mientras que la guitarra, conformada como icono de la música española desde el Siglo de Oro, constituyó una clara imagen de referencia para los Internacionales, el flamenco, sin embargo, como artificial y moderna construcción de la identidad nacional, no supuso para los voluntarios en general un símbolo de especial consideración; ni siquiera para quienes hubieron de concentrarse en sobrevivir al frío de Sierra Nevada durante la Navidad de 1937. En los documentos redactados durante el periodo de la guerra, la referencia al cante Flamenco es escasa y cuando aparece explicitada suscita más respeto que interés. La alusión a "melodías flamencas" y otros aires singularizadores de la cultura española, -que generalmente fueron ejecutados en versiones para banda-, fueron identificadas muy frecuentemente con el concepto de "música española antigua" y, en ocasiones, más concretamente, con las *Canciones Españolas Antiguas* de Federico García Lorca. La convivencia de los Internacionales con *sardanas, jotas, pasodobles, fandangos y couplés*, interpretados por sus propios camaradas en circunstancias informales, o en actos culturales de propaganda en la retaguardia, jugaron un mayor papel representativo. La imagen flamenca de España sólo adquirió especial relieve en representaciones de marcado carácter oficial e intelectualizado. En las calles y en las trincheras, el *Ay de Carmela*, sostenido por un antiguo y viajero ritmo de *fandango*, no podía complacerse en la pureza de hondos e individuales pesares, cuanto recordarse a sí misma en un canto colectivo que "nada pueden bombas donde sobra corazón", consagrando así, con el poder de la guitarra, un deseo que los acontecimientos hicieron cada vez más inalcanzable.

Conclusión

El concepto de "extranjero" constituyó en el cancionero de la Guerra Civil un juicio de valor para la deslegitimación del adversario. Desde el discurso teórico, superó significaciones relativas al origen de procedencia nacional del individuo para extenderse al plano de la ideología política. En las trincheras, la práctica de la supervivencia frente al "enemigo extranjero" propició el desarrollo de un global y socializado conocimiento interpretativo del paisaje sonoro y musical del "otro". La urgencia de superar diferencias llevó a los organizadores de las Brigadas Internacionales como a los propios protagonistas del conflicto a improvisar rápidas adaptaciones de viejas canciones al contexto de la guerra y a colaborar bajo diferentes estrategias transculturales a la construcción de un repertorio asumible por amplios grupos o por la totalidad de la comunidad de Internacionales y milicianos españoles. Durante la convivencia cotidiana, la necesidad de reafirmar la reputación identitaria de colectivos específicos, rescató de la memoria colectiva repertorios alusivos a pertenencias en ocasiones enfrentadas. Sin embargo, el entramado de las diferencias surgidas dentro del territorio tuvo sus propias complejas pautas de canalización a través del desarrollo de actos y celebraciones musicales que polarizaron la asociación de individuos hacia otras pertenencias bloqueando el desarrollo de conflictos. La recomposición circunstancial de textos y melodías al compás de las experiencias vividas por cada grupo no puede ser contemplada, por tanto, como pretensión exclusiva de la propaganda oficial sino más bien como medio individual y colectivo con que sobrevivir a los acontecimientos. En las canciones, crónica y mito forman parte de una historia que ha de considerar en su construcción el imaginario de sus agentes, con el fin de salvaguardar el rigor de su propio discurso. La expresión musical organizada durante el conflicto pone de manifiesto cómo teoría y praxis, en la experiencia de los Voluntarios Internacionales, constituyeron aspectos complementarios y no antagónicos de una sola realidad. La imagen musical de España ofrecida a los voluntarios internacionales basculó entre dos símbolos: el de la expresión flamenca asimilada desde el exterior a la figura de *Carmen* -presentada en celebraciones oficiales- y la del *Ay Carmela*, que sostuvo la fusión de las movilizaciones sociales con la tradición popular local. La capacidad de esta última para adaptarse a las nuevas circunstancias culturales de la guerra posibilitó la participación de los Internacionales quienes, en su mayoría, no mostraron dificultad en asumir los ritmos y melodías de un repertorio que había sido ya parcialmente transculturalizado en el pasado.

NOTAS:

1. Juan Negrín propuso (en su discurso a la Sociedad de Naciones en Ginebra del 21 de Septiembre de 1938) la retirada de las Brigadas Internacionales, cuya despedida popular tuvo lugar en Barcelona el 28 de Octubre del mismo año. No obstante, muchos brigadistas del centro y este de Europa, ante la imposibilidad política de regresar a sus respectivos países, permanecieron combatiendo en España hasta el final de la guerra. [S]
2. El número total de combatientes internacionales durante el conflicto ha sido - y aún continua siendo- motivo de debate. Por una parte, a causa de las tensiones de carácter interno e internacional que la presencia de voluntarios en España desencadenó en los diferentes países de donde éstos partieron. Por otra, debido al hecho de que el concepto de "invasión extranjera", - eslogan del que los cancioneros dan claro testimonio -, al constituir uno de los principales argumentos de justificación de la guerra para ambos bandos, enfrenta todavía hoy a los historiadores ante problemas previos en los que se hayan implicados acuerdos de diplomacia internacional. [S]
3. Este problema, de acuerdo a la composición de cada batallón, alcanzó dimensiones muy diversas. Mientras las dificultades entre quienes se expresaban en una sola lengua como la francesa, italiana o castellana, fueron generalmente superadas, allí donde se instalaron lenguas anglosajonas, germánicas, o eslavas, los problemas adquirieron mayor gravedad. No obstante, en ciertos casos, como en el del Batallón Abraham Lincoln, la presencia de un número representativo de latinoamericanos de diversas procedencias colaboró a mitigar en gran medida los obstáculos lingüísticos. En otros, fue necesario reajustar la propia estructura preliminar de los batallones, cargados de silencios y gestos mal interpretados. [S]
4. Así, por ejemplo, en la francorevolucionaria *Carmagnole*, se añadía a las estrofas dedicadas a la Revolución Rusa de 1917 la referencia a la España de 1936, donde la figura de Luis XVI vendría ahora a sustituirse por la del general Franco:
"Monsieur Franco avait promis
De faire égorger tout Madrid
Mais son coup a manqué
Il s'est cassé le nez.
Toute l'Espagne en rigole
Vive le son! etc..." (Busch 1937:45).
Igualmente, desde la comunidad que representaba a la antigua Checoslovaquia se entonaba la *Spanelsky Pochod*, respetando en lengua castellana el eslogan del *No pasarán*.. [S]
5. Dos puntuales ejemplos pueden ilustrar el modo diverso de cómo se llevaron a cabo estas dinámicas: "En año 1934, estaba en Madrid la madre de Carlos Prestes, -recuerda Carlos Palacio (Ruiz del Árbol 1984)-, el dirigente comunista brasileño. Yo había escrito una canción dedicada a este personaje y le entregué la melodía y la letra a esta mujer. Yo no sé cómo, dos años después, ya España en guerra, cuando me veo en Madrid desfilan las Brigadas Internacionales de Alemania, veo que el himno que cantan, el himno suyo, es la música que yo había escrito para el dirigente brasileño, y me quedé sorprendido. No sé cómo pudo llegar esta melodía que yo di a la madre de Carlos Prestes; no sé cómo

pudo llegar a Moscú, donde estaban Erich Weinert [autor del nuevo texto] y Busch; ellos la transformaron en el Himno de las Brigadas Internacionales". En la Compañía de milicias Octava de Acero, integrada por milicianos españoles - cuenta Domingo Maragón Lea-, "participaban unos muchachos venidos de Francia, unos siete u ocho, su capitán era un dirigente del partido comunista italiano, Muriconi Proli. Es así que en esta compañía surgió su himno como consecuencia de la letra de este capitán y con la música que pusieron los franceses, que fue la vieja y conocida canción de *Quand Madelon*" (idem 1984).

[S]

6. En *La canción del Frente Popular*, la desaparición de alusiones al carácter revolucionario de la guerra de España aludiendo a la exclusiva competencia de los trabajadores en la lucha pone de manifiesto el pragmatismo y la reconversión de objetivos que caracterizaron la dirección política del Partido Comunista de España durante la Guerra Civil. La propaganda de un frente unido republicano, cuyo primer objetivo fuera "ganar la guerra", sustituyó al de "revolución del proletariado", cuya defensa se mantendría, sin embargo, presente tanto en el POUM como en la CNT (Confederación Nacional del Trabajo) y en la FAI (Federación Anarquista Internacional). Sus milicias mantuvieron presente este concepto en su repertorio de canciones de lucha. [S]
7. El Batallón alemán "Thaelmann" incluyó entre su repertorio la canción *Af Leb'n un toit a Farband* originada a partir de una antigua melodía en Yiddish de carácter proletario. Arthur London, brigadista checoslovaco de origen judío autor de textos como *Se levantaron antes del alba* o *La confesión*, seleccionó esta pieza, por su significativo carácter, para la reedición en 1978 en España de un pequeño repertorio de canciones procedentes del material originalmente organizado por Ernst Busch (Cancionero de las Brigadas Internacionales [Busch 1938], Icaria, Bilbao, 125). [S]
8. "... en el gran patio, donde los cocineros repartían el rancho, la mezcla de latas oxidadas, fango, estiércol de mula y restos de comida en descomposición, daba verdaderas náuseas. Justificaba la vieja canción del ejército:
Ratas, ratas, ratas,
grandes como gatas,
hay en la intendencia" (1996, 75). [S]
9. "Las ratas, las ratas de los cascos y de las polainas
están en el almacén, en el almacén,
las ratas, las ratas de los cascos y las polainas
están en el almacén del sargento" (DIAL, 1983). [S]

BIBLIOGRAFÍA:

- ANÓNIMO (Palacio, Carlos).
1980 Colección de Canciones de Lucha. Madrid: Pacífico.
- BATES, Ralph.
1939 *Sirocco and Other Stories*. New York: Random House.

- BUSCH, Ernst.
1937 Kampflieder; Battle-Songs; Canzoni di Guerra; Chansons de Guerre; Canciones de Guerra de las Brigadas Internacionales. Madrid: Diana (U.G.T.).
- BUSCH, Ernst.
1938 Cancionero de las Brigadas Internacionales. Barcelona.
- CAILLOIS, Roger.
1965 "Guerra y fiesta", en Panorama de las ideas contemporáneas. Edit. Gaëtan Picon, Madrid: Guadarrama.
- CIERVA, Ricardo de la.
1997 Brigadas Internacionales 1936-1996; La verdad histórica. Mentira histórica y error de Estado. Madrid: Editorial Fenix.
- CROOK, David.
1937 Diary, 6 de Enero, MML, Box D4 Cr, ms. citado en HOPKINS, 402.
- CRUSELLS y Caparrós Lera.
1998 "Las brigadas internacionales durante la guerra civil española en la pantalla (1936-1939)", Ed. Manuel Requena Gallego, La Guerra civil española y las Brigadas Internacionales. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- DELPERRIE DE BAYAC, Jacques.
1980 Las Brigadas Internacionales. Madrid: Ediciones Júcar.
- DIAL DISCOS S.A.
1983 Songs of the Spanish Civil War, bajo licencia de Folkways Records (USA), N.O.S.: FH 5436 N.O.S.: FH 5437.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos.
1972 La Guerra de España y el cine. I, Madrid: Filmoteca Nacional.
- HOPKINS, James K.
1998 Into the Heart of the Fire: the British in the Spanish Civil War. Stanford: StanfordUniversity Press.
- JULIÁ, Santos.
1999 Víctimas de la guerra civil. Madrid: Temas de hoy.
- LABAJO, Joaquina.
1996, "Música y tradición: anotaciones sobre la mecánica de los procesos de cambio en las sociedades urbanas". Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid: Academia de Bellas Artes de San Fernando, 83: 255-269.
 - Id.
1998 "[Musical ethnography under Spanish colonial power in the modern age](#)", [Music&Anthropology](#). "
- MAALOUF, Amin.
1999 Identidades asesinas. Paris: Editions Grasset & Fasquelle.
- MAYER, Otto.
1937 Cançoner Revolucionari Internacional / Cancionero Revolucionario Internacional". Barcelona: Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya.
- MICHELET, Jules.
1974 Le peuple. Paris: Flammarion.
- NELSON, Cary & Hendricks, Jefferson.

- 1996 Madrid 1937: letters of the Abraham Lincoln. New York: Routledge.
- NÚÑEZ DE ARCE, Gaspar.
1887 "Carta al Imparcial". El Imparcial. 30, X, nº 7342.
 - ORWELL, George.
1996 Homenaje a Cataluña. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
 - PRESTON, Paul.
1998 Franco. 'Caudillo de España'. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
 - RUIZ DEL ÁRBOL, Antonio.
1984 "Cancionero Culto de la Guerra Civil Española", Ateneo: Visto y Vivido (programa emitido por Radio Nacional de España el 1 y 8 de Marzo).
 - SKOUTELSKY, Rémi.
1998 L'Espoir guidait leurs pas: Les volontaires français dans les Brigades internationales 1936-1939. Paris: Grasset.
 - TODOROV, Tzvetan.
1991 Nosotros y los otros. México: Siglo Veintiuno Editores.
 - VALERA LAGO, Ana M.
1997 "We Had To Help": Remembering Tampa's Response to the Spanish Civil War". TampaBay History. 19/ 2: 36-56.
 - VALERA LAGO, Ana M.
1997 "¡No Pasarán! The Spanish Civil War's Impact on Tampa's Latin Community", 1936-1939. TampaBay History. 19/ 2: 5-35.
-

[HOME Trans 8](#)