

LA MÚSICA ES EL VERDUGO. COMPARATIVA SONORA ENTRE LOS CAMPOS DE CONCENTRACIÓN NAZI Y LAS CÁRCELES FRANQUISTAS

Elsa Calero Carramolino
Universidad de Granada
elsalero@correo.ugr.es

(...) la cárcel siempre se lleva dentro, en los sueños y en los ademanes, en la forma de mirar o comprender. No es un recuerdo, es una muesca con vida propia
(Salvo, 2001 en Vinyes, 2004).

RESUMEN

Este artículo tiene por objeto realizar una comparativa del empleo de la música en las políticas de conversión y destrucción del represaliado en los campos de concentración de la Alemania hitleriana y las cárceles franquistas. A consecuencia de la investigación realizada para la elaboración de la tesis titulada *La música en el sistema penitenciario del franquismo (1939-1963): De la oficialidad del repertorio a la clandestinidad musical*, se plantea la necesidad de prestar atención a aquellos regímenes que establecieron relaciones de retroalimentación con la España dictatorial, no sólo en términos políticos e ideológicos, sino también en cuestiones culturales. Los discursos de ida y vuelta que se produjeron entre la Alemania Nazi y el estado franquista no se limitaron a las relaciones mantenidas de cara a la política exterior, sino que éstas se vieron fielmente reflejadas en la organización interior de ambos gobiernos y coexistieron, simbióticamente, en la expresión de la represión alrededor de la cual se articularon, tanto en cuanto que regímenes totalitarios.

Palabras clave: *franquismo, nazismo, represión, cárceles, campos de concentración, música.*

ABSTRACT

This article mains to make a comparison between the use of the music policy about conversion and destruction to the victims of reprisals in the concentration camps of Nazi Germany and Francoist prisons. As a result of the research conducted for the development of the PhD thesis entitled *Music in the penitentiary system of the Francoism (1939-1963): from the official repertory to the musical underground*, it arises the need to pay attention to those governments that established relations of feedback with the dictatorial Spain, not only in political and ideological terms, but also in cultural issues. The speeches of back and forth that occurred between Nazi Germany and Franco's regime not only involved relations maintained facing foreign policy, but also they were faithfully reflected in the organization of both regimes and symbiotically, coexisted in the expression of the repression around which both states were articulated as totalitarian regimes.

Keywords: *francoism, nazism, repression, prisons, concentration camps, music.*

INTRODUCCIÓN

(...) la conciencia, cuyo destino natural sería otorgar sentido a lo vivido, solo alcanza a constatar la ineptitud del pensamiento ante un mundo por entero insensato (Sucasas, 2016, p. 36).

Analizar «la zona gris de los músicos esclavos y esclavizados por su instrumento» (Moreno, 1995, p.127), resulta indispensable para comprender hasta qué punto fueron parejos, no sólo los movimientos políticos establecidos por las diversas expresiones del fascismo europeo, sino la articulación e inspiración del régimen franquista en su finalidad de «aniquilación del contrario» (Pérez, 2001) en términos culturales, de pensamiento e ideología.

En las líneas que siguen, el lector podrá comprobar de qué forma la fenomenología desarrollada en el ámbito penitenciario español, exportó e importó de la Alemania nazi, diversos aspectos en cuanto a la articulación y desarrollo de la actividad musical como fórmula represiva. Una metodología que a partir de 1940 y posteriormente en 1942 y 1944, el sistema hitleriano incorporó en la formación de orquestas en los campos de concentración:

Desde sus orígenes en 1940 en el campo de Auschwitz (...) contaba con una orquesta dirigida por el silesio Franz Nierychlo que, en agradecimiento a sus servicios ejercía también como Capo de cocina. Por ello, en Auschwitz I los músicos, en su mayor parte polacos, trabajaban, mientras no tocaban, en las cocinas, lo que aún aumentaba sus probabilidades de subsistir (Moreno, 1995, p. 225).

Una práctica que en España comenzó a funcionar en las cárceles del Bando Nacional en ya en 1937, en plena Guerra Civil, y de la que se hizo política de obligada implementación el 1 de Abril de 1939. En 1940 el Patronato para la Redención de Penas por el Trabajo, publicaba al respecto del funcionamiento y articulación de las agrupaciones en el ámbito penitenciario lo siguiente:

Se ha logrado ya constituir orquestas y coros en todas las Prisiones Centrales y Provinciales. Algunos de estos conjuntos musicales, especialmente los de Astorga, Alcalá de Henares, Burgos Central, Cuéllar, Colonia Penitenciaria del Dueso, Jaén, Logroño, Pamplona Central, Puerto de Santa María, San Sebastián, San Simón, Sevilla y Valencia, son verdaderamente notables y participan en los actos de servicio, para dar mayor decoro al canto de los Himnos y la Misa dominical, tocan frecuentemente en los patios y sirven para amenizar los actos de propaganda y recreo y premiar con audiciones especiales a los reclusos de mejor conducta (PCRPT, 1940, p. 27).

Unas líneas después, en el mismo documento, ofrecía una relación detallada del total de agrupaciones operantes en las cárceles españolas, su ubicación, número de integrantes, tipología de instrumentos, repertorios interpretados y se detenía a analizar la cuestión himnica, presente a lo largo de toda la dictadura, simbolizando a la perfección la complicidad que debía existir con la víctima en su propia destrucción:

El Himno y los cantos Nacionales constituyen un acto diario del servicio, en el que tienen que participar todos los reclusos, a quienes se les ha enseñado previamente por grupos para que lo entonen colectivamente. En la circular de la Dirección General de Prisiones dirigió sobre esta materia les hizo saber que siendo uno y común a todos los españoles el destino de la Patria, y una la autoridad suprema que debe conducirla, uno ha de ser también el fervor de todos, una la voluntad pronta a la disciplina, uno el gesto, uno el saludo, y unánimes los vítores por la unidad, la grandeza, la libertad de España y la exaltación de su Caudillo.

La necesidad de la disciplina y la fuerza que los hábitos externos ejercen sobre la misma conciencia de los individuos, ha venido a mostrar la sinrazón de algunos espíritus corrosivos o tímidos a quienes parecían poco elegantes estas actitudes externas en aquellas

personas que mantienen tal vez una rebeldía interior. Porque mucho menos elegante y soportable sería el desacato a lo que es indiscutible y sagrado.

Por otra parte, no cabe dudar de la fuerza educativa que estas manifestaciones de disciplina y patriotismo ejercen sobre aquellas personas que han de incorporarse un día a la sociedad mostrando arrepentimiento y rescatando su pena (PCRPT, 1940, p. 23).

La colectivización de estas actividades para la elaboración de un sujeto que «es compelido a identificarse con su cuerpo como residuo identitario y, a la vez, es deportado de él» (Sucasas, 2016, p. 48), significó la piedra angular para la génesis de un complejo sistema represivo de exterminio físico y cultural que a modo de «locura geométrica» (Levi, 1987, p. 54) estableció relaciones de intercambio entre la Alemania Nazi y la España franquista, cuyas semejanzas y diferencias pueden analizarse hoy en el testimonio de sus sobrevivientes.

LA CREACIÓN DE UN ENTORNO MUSICAL *SUPLICIANTE* COMO MECANISMO DE EXTERMINIO MODERNO

La música en la articulación del tiempo de castigo

Escasas situaciones pueden quebrar ese tiempo homogéneo e indistinto: es el caso de los breves periodos de hospitalización. Lo demás no es sino sucesión sin genuina duración –como si



Ilustración 1: *Al regresar del trabajo* (1942) -. Dibujo de Mieczyslaw Koscielnak en Auschwitz-Birkenau.

el *Lager* fuese un laboratorio nietzscheano, un ámbito «conforme al orden de la vida que una mente célebre, pero extremadamente sospechosa, había denominado el eterno retorno»—ralentización y dilatación de un presente que se diría desgajado de pasado y futuro, sin retenciones ni protecciones. Solo el orden de la repetición, de la insistencia cíclica, cuyo sentimiento fundamental es el aburrimiento o el hastío (Sucasas, 2016, pp. 41-42).

La música y la actividad ligada a ella jugaron un papel fundamental en la configuración de la vida de los

represaliados, tanto de aquellos que lo fueron en los campos de concentración, como de quienes ocuparon las cárceles franquistas. En torno a la música, hombres y mujeres articularon sus vidas de presidio en un espacio donde el tiempo se convirtió en un *continuum* abstracto sin inflexión alguna:

La orquesta. Sí, la orquesta es un componente cotidiano y permanente de la vida aquí. Toca cuando sales para el trabajo y toca cuando regresas de él. Toca; a veces cuando el carro cargado de muertos pasa por la puerta. A veces durante el trabajo, o cuando llega una comisión, toca conciertos en el campo los domingos y frente a las puertas. Y cuando de pronto ya no está allí; entonces todo parece extrañamente vacío. Su ausencia resulta deprimente, como la ausencia de algo absolutamente esencial para la vida. Como un dolor profundo, duradero; la orquesta no está, no la podemos escuchar. Qué diferente si el día empieza otra vez alegremente con una marcha sonando por la mañana (Brandhuber, 1962, p. 91).

Durante el año 1942 se afianzó de manera concreta el sistema propagandístico en las prisiones. A los esfuerzos diarios y normales de perfeccionamiento cultural, se han unido otros con carácter extraordinario que culminaron con determinadas fechas de alta significación nacional, por medio de los cuales se proporcionó a los reclusos gratos momentos de expansión y amena enseñanza.

De esta manera, el calendario penal de España quedó dividido, a los efectos de la propaganda, en una serie de festividades destacadas, coincidentes con los días consagrados por la liturgia católica y los dedicados a exaltar las efemérides principales de nuestra Patria. Todo ello se llevó a cabo con extraordinaria brillantez y entusiasmo, en cuyo empeño colaboró muy eficazmente el semanario *Redención*, que al dedicar páginas especiales y trabajos específicos, conmemorativos de las distintas fechas, ha contribuido, en grado notable, a la afirmación de los resultados propuestos (PCRPT, 1942, p. 4).

La realidad concentracionaria y de presidio de represaliados alemanes y españoles se vio reducida a un espacio determinado en el que la unidad temporal perdió su sentido como ente alrededor del cual el individuo y la colectividad estructuran su identidad pasada, presente y futura. El sujeto, despojado de su vida pasada, pierde la noción temporal, al mismo tiempo que toda capacidad de abstracción basada en su realidad:

Una orquesta que acompaña el orden entre los números que partían y regresaban del trabajo, pero también entre aquellos que tenían que acudir a la muerte en orden, porque sólo así era posible asesinar eficientemente a tantos. Es decir, la música establece una relación instrumental entre la política criminal y la puesta en escena de un espectáculo que muestra la “normalidad”, definida como lo alejado de la normalidad del horror de los campos (Moreno, 1995, p. 211).

En ese sentido, la música funcionó como un elemento más, fundamental en la destrucción y construcción de nuevos imaginarios individuales y colectivos. En un espacio concentracionario, donde el tiempo no existe, la articulación del día, la semana, los meses y el año, viene determinado por la música. La música y el trabajo. La música como trabajo:

(...) Dio la casualidad de que al ser liberada Cataluña por los Ejércitos Nacionales fueron detenidos varios de los profesores que integraban la Banda Nacional Republicana, es decir, de los profesores de la antigua Banda de Alabarderos del Palacio Real, y a base de ellos y de algunos solistas de las sinfonías de nuestras grandes capitales, se formó la primera Agrupación musical de la Celular, que muy pronto llegó a superar las 60 plazas, con numerosos aspirantes, además anhelosos de cubrir las vacantes que las libertades fueron con el tiempo produciendo. Sus primeras intervenciones fueron en las misas dominicales, que se vieron con tal motivo rodeadas de la más extraordinaria solemnidad. Emulados por esta Agrupación y al amparo de ella, no tardaron en formarse otras, y a los pocos meses ya se contaba en la Celular de Barcelona con un gran coro de más de un centenar de profesionales, con algún conocido 'divo' por solista, una orquesta de cámara, una orquestina de jazz, una rondalla y un cuadro artístico general.

Al principio, todas estas formaciones artístico-musicales daban en los patios un concierto diario, correspondiendo una audición semanal a cada uno de los siete grandes departamentos de la cárcel.

Fue en la primavera de 1940 cuando la Junta Local de Redención de Penas por el Trabajo tuvo la feliz iniciativa de instalar una red de altavoces en todas las dependencias de las varias Prisiones de Barcelona, en conexión con el micrófono montado en el gran salón-biblioteca de la Celular. La experiencia nos ha demostrado que en nada mejor puede ciertamente gastarse el dinero, pues este servicio ha adquirido la categoría indispensable en los grandes núcleos de población penitenciaria, y quien no lo ve no puede darse idea exacta de cómo una instalación de ésta índole facilita la labor directiva y el cumplimiento de los más esenciales deberes disciplinarios, y cómo, mediante ella, se puede mantener a muy alto nivel el espíritu de la colectividad.

(...) He aquí la distribución programática de la semana:

Lunes: Concierto de orquesta; conferencia cultural; concierto de banda y masa coral; himnos.

Martes: Concierto de rondalla: jotas, tangos y cante 'jondo'; conferencia cultural; concierto de banda y masa coral; himnos.

Miércoles: Concierto de orquestina de 'jazz'; conferencia cultural; concierto de banda y masa coral; himnos.

Jueves: Concierto de música de cámara y solistas; recital de poesías; concierto de orquesta y masa coral; himnos.

Viernes: Concierto de orquesta; conferencia apologética; concierto de banda y masa coral; himnos (Torrent, 1942, p. 147).

Tanto las autoridades encargadas del funcionamiento de los campos de concentración, como aquellas que dirigieron la represión en el sistema penitenciario español, elaboraron un calendario musical en la que el reloj diario fue determinado por el himnario fascista de ambos regímenes, –así como la transformación y resignificación de repertorios vinculados a la población perseguida, como método de humillación cotidiana–, y el anual por la creación y celebración de festividades y fechas de especial conmemoración en la transmisión de la ideología a imponer entre los miembros de su comunidad presa, para los cuales se crearon programaciones musicales basadas en figuras de compositores que respondiesen al perfil que el nuevo sistema les otorgaba: «La mayor parte del repertorio estaba enraizado en la tradición alemana: junto con la obra de compositores no arios como Mendelssohn, Tchaikovsky y Dvorak se interpretaban piezas de Beethoven, Brahms, Mozart, Bach, Haydn, Weber, Bruckner y Schubert» (Gilbert, 2010, p. 90).

La música contribuyó a la construcción de la identidad del represaliado en tanto que preso o en tanto que sujeto animalizado, despersonalizado y desposeído de su identidad, pero también fue parte de un sistema de autodestrucción en la que el músico debía colaborar aceptando los paradigmas que le privaban de su libertad:

En primer lugar la música les transmitía la deshumanización de las víctimas: “la decisión ajena de anularlos como hombres”, la “hipnosis que mata el pensamiento”. El ritmo de la música cotidiana quería expresar la eliminación de todo vestigio humano en las víctimas, formaba parte



Ilustración 2: Concierto de Adam Kopyncisky (1943).- Dibujo de Mieczylaw Koscielnak en Auschwitz-Birkenau

de un ceremonial que reforzaba día a día la pérdida de condición humana de los prisioneros: no tenían nombres, tenían números, esos números iban y regresaban del trabajo en filas de cinco, desfilaban mientras les contaban, a ritmo de marcha militar. (...) En segundo lugar, la música (...) les transmitía el ejercicio implacable de la eficiencia en su sentido exclusivista desarrollado en Occidente, es decir, como la relación racional entre medios y fines. Sin embargo, esta relación se estaba aplicando a un fin desconocido hasta entonces: la destrucción de todos aquellos a los que se les negaba la pertenencia al género humano. Una destrucción sin precedentes porque para llevarla a cabo se arbitraron las mismas técnicas, la misma maquinaria, los mismos principios racionales que en Occidente había consagrado a la producción. También en la destrucción se maximizan los resultados, tanto como en la producción. (...) (Moreno, 1995, 216).

Tanto para el sistema concentracionario alemán como para el penitenciarismo español, se convirtió en indispensable contar con la colaboración de los presos en su propia reeducación y destrucción moral a través de la música, basándose en los preceptos de la redención. La música redimía al sujeto de su vida anterior, le elevaba aun cuando se encontraba inmerso en un sistema que negaba su propia humanidad, pero también era una herramienta en la tortura física y moral impuesta por las condiciones de la privación de libertad forzosa e inhumana a que eran sometidos:

Pero no ha querido detenerse aquí el Patronato, y yendo mucho más allá de la esfera de la cultura general y habida cuenta, sin duda, del trabajo que llevan y del bien que hacen a las cárceles reportan las agrupaciones artísticas, cuya actuación tanto distrae y levanta el espíritu del preso, ha volcado en ellas sus máximas generosidades, concediendo a los que

de las mismas forman parte (una vez probada una mínima y en todo caso indispensable cultura general y religiosa), nada menos que un día de redención de pena por cada día de condena transcurrida para músicos y orfeonistas (Torrent, 1942, p. 120).

Fruto de esa redención, los músicos contaron con una mayor tasa de supervivencia, tanto en los campos de concentración como en las prisiones españolas: «Quedaban solamente los médicos, los sastres, los zapateros remendones, los músicos, los cocineros, los jóvenes homosexuales atractivos, los amigos y paisanos de alguna autoridad del campo; además de individuos particularmente crueles, vigorosos e inhumanos» (Levi, 1987, p. 95). Ello estableció jerarquías entre la comunidad de represaliados, que en ocasiones no llegó a ser comprendida por el resto de miembros de dicha comunidad. La figura del músico se tornó en indispensable en ambas realidades, alemana y española, al mismo tiempo que en una aspiración irredenta redimía los pecados que le eran adjudicados, contribuía a su conversión en un ser autómatas y despersonalizado a través de la actividad musical. La pertenencia de estos reclusos a las orquestas, bandas, coros y agrupaciones de diversas índoles, organizadas en dichos establecimientos, formó parte de la cotidianeidad del encierro masivo y forzoso. Al mismo tiempo que la supervivencia física se garantizaba, al menos en parte, a través de la música, como actividad física, la probabilidad –o al menos esa era la pretensión con que tales actividades eran programadas– de que la identidad política, ideológica, o simplemente temperamental sobreviviese a la destrucción consentida y colaboracionista a que era sometida interior y exteriormente, disminuía considerablemente. La negación del individuo, a que fueron sometidos los músicos, conllevó que su puesta en libertad no fuese considerada por los mismos como tal. La música permaneció en el imaginario creado en la situación de presidio y en ocasiones un sentimiento de culpabilidad se apoderó de ellos, por haber logrado su supervivencia física a través de la destrucción de su «yo» moral:

Desde el Ka-Be no se oye bien la música: llega asiduo y monótono el martilleo del bombo, y de los platillos, pero sobre su trama las frases musicales se dibujan tan sólo a intervalos, a capricho del viento. Nosotros nos miramos unos a otros desde las camas, porque todos sentimos que esta música es infernal.

Los motivos (musicales) son pocos, una docena, cada día los mismos, mañana y tarde: marchas y canciones populares que les gustan a todos los alemanes. Están grabadas en nuestras mentes, será lo último del Lager que olvidemos: son la voz del Lager, la expresión sensible de su locura geométrica de la decisión ajena de anularnos primero como hombres para después matarnos lentamente (...).

También los del Ka-Be conocen este ir y volver del trabajo, la hipnosis del ritmo interminable que mata el pensamiento y calma el dolor; lo han experimentado y volverán a experimentarlo. Pero es preciso salir del encantamiento, oír la música fuera como ocurría en el Ka-Be o como la recordamos ahora, luego de la liberación y del renacimiento, sin obedecerla, sin sufrirla para comprender lo que era; para comprender por qué calculada razón los alemanes habían creado este mito monstruoso y por qué, todavía hoy, cuando la memoria nos restituye alguna de aquellas inocentes canciones, se nos hiela la sangre en las venas y nos damos cuenta de que haber vuelto de Auschwitz no ha sido una suerte pequeña (Levi, 1987, pp. 54-55).

Oficialización del repertorio, humillación musical y respuestas subversivas

Como se ha observado en el epígrafe anterior, la música articuló los tiempos de presidio, tanto en los campos de concentración como en las prisiones españolas con el fin de reducir y destruir la persona física y moral del represaliado. En este sentido, la música contribuyó activamente en el exterminio cultural, a través del destierro de aquellos patrones que pasaron a ser clasificados dentro de la categoría de «lo impuro», así como a la imposición de los nuevos

paradigmas estéticos y culturales de los que ambos regímenes hicieron apología en su esencia nacionalista. Paul Walter Jacob, en su discurso *Música prohibida* (1939), apuntaba lo siguiente para el caso alemán:

Tal vez en total se podrían distinguir tres grupos de música prohibida en el tercer Reich:

1º) Música revolucionaria: en la cual está comprendida aquella música que busca con conocimiento un nuevo contacto con el pueblo, con el proletariado. Usa textos políticos, revolucionarios como sujetos, emplea la forma musical de la canción popular en estrofas y toma como material musical esta nueva manera instrumental que se designa con la palabra: Jazz (...).

2º) Música judía o no aria: quiere decir música creada de compositores judíos o de razas mezcladas. Con ella, procedieron al principio con relativa suavidad. Se aplicó el mismo método de hipocresías como en la exclusión progresiva de los músicos hebreos y no-arios hasta el ciento por ciento que hoy desde hace años ha terminado completamente (...).

3º) Música cultural-bolcheviquista: quiere decir toda aquella nueva música moderna que durante los últimos 25 años se había implantado como de nuevos valores. Hoy esta música moderna en el tercer Reich está prohibida y reemplazada por obras de débiles imitadores de segunda categoría (...) (Jacob, 1939 en Glocer; Kelz, 2015, pp.54-55).

La creación y difusión de un repertorio que justificase su ascendencia en las bases de las mencionadas naciones se convirtió en una tarea obligada que ambos regímenes mantuvieron hasta el final de sus días, máxime cuando la imposición de la cultura musical creada exprofeso debía suplir aquella otra que era objeto de destrucción y reconversión:



Ilustración 3: Foto de la orquesta del campo de Mathausen acompañando a un prisionero a su ejecución. Anónimo.

Dicha destrucción se refería no solo al campo de batalla sino también, y especialmente, a los de la cultura, el pensamiento y las ideologías que habían encontrado su formación política durante la República, conceptuados por los sublevados como no-españoles. De esta forma, la conquista de las ciudades por el ejército franquista, suponía la aniquilación, mediante la depuración y la censura, de personas y formas de cultura y pensamiento que habían de ser destruidas por las que ahora se consideraron únicas, auténticas y oficiales (Pérez, 2001, p. 120).

Ambos regímenes sentaron en la recuperación de aquellos autores y géneros considerados producto propio, intransferible y no contaminado de mixturas impuras, las bases de su nueva música, la cual tuvo especial reflejo en aquellos lugares destinados al destierro de quienes no fueron considerados dignos de convivir en la nueva sociedad:

(...) programa de las obras a estudiar por sus dirigidos, los que tienen que ser aprobados en este Centro Directivo, para lo cual se remitirán con quince días de antelación, por lo menos, al comienzo de cada trimestre. Los programas religiosos vendrán aparte con el visto bueno del Maestro de Capilla de la Diócesis. No más tarde del 15 de diciembre se remitirán a esta

Sección los programas de las obras a estudiar en el primer trimestre del año. (Sentís, 1942, p. 9).

De esta forma puede observarse y analizarse cómo en España, al mismo tiempo que la Alemania Nazi desterraba cualquier repertorio judío o con tintes judíos y bolcheviques de los escenarios, se apuesta por la folklorización de los géneros y el sinfonismo patrio, se reconocía la debilidad de la nueva propuesta cultural, que no demostraba la añorada capacidad de sustituir toda la gran masa musical y escénica que estaba siendo destruida. Es así como se inicia una serie de transferencias en la escena musical carcelaria española, la cual comienza a impregnarse de todo lo procedente de países ideológicamente afines, especialmente Alemania e Italia, a los que se deja intervenir con libertad en la configuración de las actividades desarrolladas en las prisiones durante la década de los cuarenta, tal y como expresa el testimonio de Ramón Rufat: «A los alemanes se les permitía todo. A Yaserías, por ejemplo, venían todos los martes a darnos una película y documentales alemanes, preciosos, por cierto; pero que no perseguía otra finalidad que la propaganda germana» (Rufat, 2003, p. 176). Sirva de ejemplo el siguiente gráfico en el que se analiza la procedencia del repertorio interpretado por las cárceles franquistas en la década de 1939 a 1949:

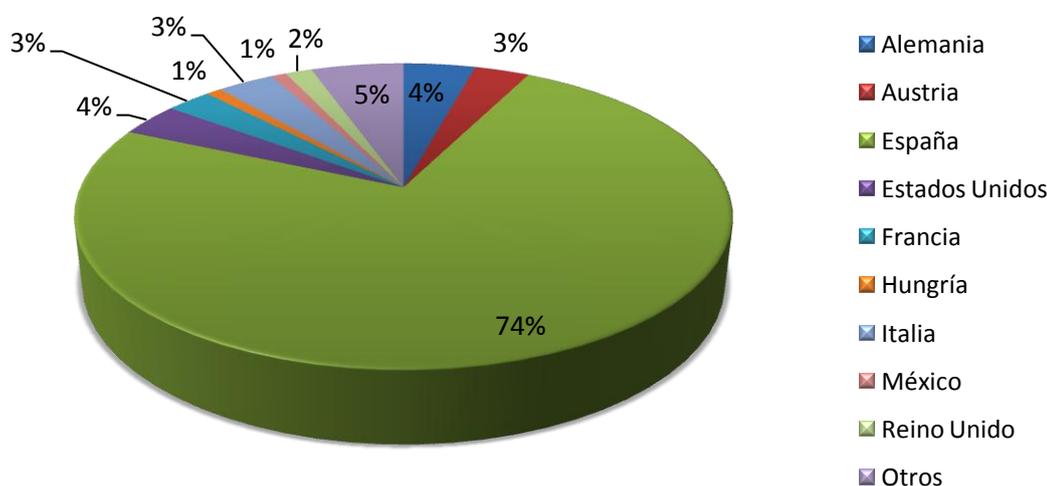


Ilustración 4: Procedencia del repertorio carcelario en España (1939-1949)

Sin embargo, y a diferencia de lo que ocurrirá en el caso de los campos de concentración, las cárceles españolas fueron consideradas un lugar de reeducación en el que el preso adquirió la categoría de enfermo punible que debía ser instruido en los valores estéticos, ideológicos y morales que lo recapacitasen para la vida exterior, tanto si esta se hace efectiva como si no. En la realidad concentracionaria este desarrollo sólo se llevó a la práctica hasta 1942, momento en el cual, comienzan a valorarse aspectos como que los autores y compositores arios no debían ser mancillados con la interpretación judía:

(...) la actividad musical en pequeña escala también se vio afectada por la prohibición de la orquesta en abril de 1942. Se restringieron los conciertos, que ahora solo podían incluir música de compositores judíos. El repertorio incluyó entonces obras de Mendelssohn, Offenbach, Meyerbeer y Anton Rubinstein, como también piezas de compositores de operetas como Paul Abraham, Leo Fall y Emmerich Kalman (Gilbert, 2010, p. 90).

A pesar de las diferencias conceptuales en la génesis de un repertorio carcelario y concentracionario que sirviese de redención, destrucción y conversión del «otro musical» (Blacking, 2001, p. 181), la música oficial y su configuración con fines de sometimiento fueron

una constante en la realidad penitenciaria franquista y la concentracionaria nazi. Las orquestas surgen con la intención de militarizar la vida de ambos tipos de institución, como articulación del tiempo, y como difusión propagandística que en el exterminio del «otro» adquirió un matiz de especial significancia con la interpretación de los himnos asociados a la ideología vencedora y la transformación del himnario vencido. Un rígido discurso musical entre victimario y víctima que se extendió del individuo a la colectividad y viceversa:

(...) y en el patio formábamos por salas, y cantábamos el «Cara al sol», brazo en alto y se rezaba: Esto del himno lo tuvimos que discutir políticamente, porque de diez salas de políticas solo cantaban una o dos. Y nos castigaban y tenías que acabar cantándolo y la humillación era doble (Doña, 1978, p. 178).

En la cárcel nos adoctrinaban políticamente. Nos formaban todas las mañanas en el patio, o en las galerías, y nos obligaban a cantar los himnos. Las que estaban en las primeras líneas... pero las que estaban detrás, a lo mejor se callaban o cantaban otra cosa (...) (Vigre, 2001, p. 85).

La costumbre de los nazis de apropiarse de canciones para sus fines se prolongó durante los años de la guerra. Tanto las canciones políticas como las folklóricas se «nazificaban» en un intento por quitarles su sentido comunitario positivo y su potencial político. En prácticas de canto obligatorias y otros castigos, a los prisioneros de los campos se les ordenaba a menudo cantar alguna canción folklórica muy conocida, que también figuraba en los cancioneros de las *Schallerabend*. Como los himnos oficiales de los campos, estas canciones de alguna manera representaban una burla a la sombría realidad de los prisioneros al forzarlos a cantar temas que expresaban alegría y despreocupación. Entre los más comunes estaban «Hoch auf dem gelben Wagen» («Arriba de la carreta amarilla»), «Steht ein Häuslein mitten im Walde» («En medio del bosque hay una casita»), «Schwarzbraun ist die Haselnuss» («La avellana es color marrón oscuro») y «Sängergruss» («El saludo de los cantantes») (Gilbert, 2010, p. 206).

La imposición hímica por parte de ambos estados, así como la fascistización de las melodías propias de ambas comunidades de represaliados como forma de sometimiento y humillación, produjo respuestas similares en aquellos sujetos que, obligados a colaborar de su propia destrucción, se resistieron a la culminación del proceso. En este sentido, la resignificación del repertorio fue un elemento utilizado tanto por el victimario para castigar, como por la víctima para elevar su moral, elaborando una red de procesos que dio lugar a diversos creadores, que en el anonimato colectivizaron la actividad musical individual, como fórmula de preservación de su identidad:

(...) la práctica de apropiarse de canciones se realizaba asimismo en el sentido inverso: algunas canciones del campo se cantaban al son de viejas melodías militares y de melodías nazis, por lo general a fin de camuflarlas, pero también porque hacer intercalaciones o subvertir la letra se había convertido en una forma de manifestar la oposición al régimen (Gilbert, 2010, p. 208).

(...) la conciencia política sobre la naturaleza del régimen permitió actitudes insumisas hacia el mismo. La rebeldía interior sostuvo la certeza sobre lo justo de la causa. Las proclamas de 'una, grande y libre' tejían el sentimiento clandestino contra el olvido de lo vivido (...). Así mismo, el humor alejaba el sentimiento de derrota. Las presas políticas parafraseaban los himnos fascistas a modo de rebelión cotidiana. Por ejemplo, terminaban el *Cara al Sol* entonando: «Volverán banderas victoriosas, al paso alegre de la FAI»; o ridiculizaban el *Oriamendi*: «Por Dios y la pata del buey / lucharon nuestros padres / cueste lo que cueste, se ha de conseguir / que Negrín y Azaña / entren en Madrid» (González; Barinaga, 2008, p. 65).

Que la desobediencia sonora fuese perseguida en todas sus formas: «Se considerarán faltas graves: (...) cantar, silbar, o gritar» (BODGP, año V, nº, 177, p. 19), no impidió que la comunidad concentracionaria y carcelaria se organizase en términos musicales alrededor de actividades clandestinas, como fórmula de supervivencia, fuera de los preceptos marcados por las direcciones de ambos sistemas represivos. Si bien la realidad material de estas expresiones fueron distintas en su ejecución en el interior de los campos de concentración y las prisiones españolas, lo cierto es que un amplio sentido sí mantuvieron muchas semejanzas en cuanto a la

disponibilidad de instrumentos y materiales de atrezzo –los cuales procedían de los fondos personales de los músicos que fueron encerrados en estas instituciones–, la organización de las mismas –en la mayoría de las ocasiones, de espaldas a las autoridades de los centros y en el periodo de escaso tiempo libre del que disfrutaron durante su estancia de presidio– y con una finalidad cronológica y de elevación de la moral, como remembranza de actos o fechas simbólicas dentro de las culturas perseguidas: celebración de la proclamación de la II República, Pésaj, Hannukah, 1º de mayo, 19 de julio, etc. En esta línea, los testimonios proveen al investigador de un rico corpus que describe la organización y celebración de estos eventos clandestinos, cuyas fuentes primarias, para el caso español, a diferencia del «universo concentracionario» aún no han sido abordadas por la musicología:

Se hacían muchas actividades, muchas. (...) Hacíamos obras de teatro y todo. (...) Con ocasión del Primero de Mayo, o de...siempre alguna referencia que celebrar. Pero había que hacerlo también a escondidas, porque había que poner luces, por ejemplo. Allí había siempre había alguna que era muy manitas, esta cogía y... se pasaban cosas de la calle a lo mejor de estraperlo, de extranjis, pues para poder poner algunas bombillas... En los váteres, ahí se han hecho muchas obras de teatro, algunas escritas por camaradas de allí de la cárcel, que escribían obritas de teatro que hacíamos allí. Se hizo por ejemplo un cuadro plástico muy bonito que representaba a la República, una chica vestida de República, otra de comunista, otra de socialista, otra de republicana, y claro, nadie quería hacer de fascista. Hubo otra obrita, en la que actué yo, en la que había que hacer el locutorio de una cárcel de mujeres (...). La madre, con un pañuelo a la cabeza, muy tristonza y todo eso, va a ver a una persona que está en la cárcel, y a mí me tocó desgraciadamente actuar de funcionario, con un mono que hacíamos en los talleres. (...) Y no me gustó nada hacer aquello, porque había que coger a la que estaba viendo a su hija, y... cogerla fuerte: «¡váyase ya, señora, usted qué se cree!» Lo pasaba fatal. Hacíamos bailes, también, bailes

de época. (...) Pues vistiéndonos por ejemplo de María Antonieta, o de... una se vestía de chico, y otra de chica, y así hacíamos bailes también, desfílábamos y todo (Siurana, 1989, p. 60).

Hacíamos también muchas actividades culturales y artísticas. [...] Estas representaciones no eran solo oficiales ante las autoridades de la prisión y personalidades invitadas, sino que las mejores eran clandestinas. Las hacíamos por la noche, después del recuento, y estábamos hasta la una o las dos de la madrugada, hora en que se hacía el segundo recuento. Las hacíamos en la sala de lavabos (Blanco; Ballesteros; Vigue, 2001, p. 82).

De noche, en los dormitorios, siguen las clases, los estudios y las charlas instructivas. También hemos tenido

conciertos musicales. Hasta ayer, pues hoy les han retirado los instrumentos a los profesionales y a los aficionados que estudiaban música. Anteanoche un terceto de guitarra, bandurria y violín nos obsequió con un concierto en el que interpretaron entre otras obras, «España cañí», «El Danubio azul» y 'La leyenda del beso'. Pero hoy les han retirado a los músicos sus instrumentos y ya no pondrán más unas notas de arte y sentimiento en la negra realidad de la existencia en el presidio (Molina, 1958, p. 32).

En su mayor parte, sobre todo las canciones vinculadas con las organizaciones de resistencia –entre los prisioneros políticos alemanes en Sachsehausen, por ejemplo, y los partisanos en el gueto de Vilna– eran audaces, desafiantes y optimistas. Sin embargo, la gran mayoría de las canciones relataban historias más complejas. A menudo trataban directamente de la vida cotidiana en el campo o en el gueto –el hambre, el trabajo extenuante, la muerte, las enfermedades y expresaban emociones que iban desde la nostalgia del pasado a la



Ilustración 5: Orfeón de la Prisión Provincial de Mujeres de Málaga. *Redención*, (8 de Noviembre de 1941), p. 3

rabia, el dolor, la desesperación, la pérdida de la fe, la culpa por haber sobrevivido a otros miembros de la propia familia, la frustración, la incertidumbre y el deseo de venganza (Gilbert, 2010, p. 43).

Por una parte, las canciones expresaban la angustia ante la situación –una agonía para la cual las meras palabras representaban un vehículo insuficiente. Por otra parte, la música era el medio por el cual los deshumanizados podían conservar su humanidad, el vínculo que permitía que los condenados se aferraran a la vida. Era una música optimista y afirmadora de la vida. Como lo expresó un sobreviviente de Terezín con gran intensidad: «¡La música! ¡La música era la vida!» (Rudavsky, 1997, p. 68).

DIVERGENCIAS EN LA CONFIGURACIÓN DE LA ACTIVIDAD MUSICAL REPRESIVA

Pero la relación castigo-cuerpo no es en ellas idéntica a lo que era en los suplicios. El cuerpo se encuentra aquí en situación de instrumento o de intermediario; si se interviene sobre él encerrándolo o haciéndolo trabajar, es para privar al individuo de una libertad considerada a la vez como un derecho y un bien. El cuerpo, según esta penalidad, queda prendido en un sistema de coacción y de privación, de obligaciones y de prohibiciones. El sufrimiento físico, el dolor del cuerpo mismo, no son ya los elementos constitutivos de la pena. El castigo ha pasado de un arte de las sensaciones insoportables a una economía de los derechos suspendidos (Foucault, 2005, p. 18).

El desarrollo de la actividad musical tanto en los campos de concentración como en las cárceles franquistas demostró, a pesar de sus similitudes, así como las claras transferencias que se produjeron entre uno y otro sistema, originando respuestas parejas entre las comunidades reclusas diferencias basadas en la concepción de ambos, claras diferencias en el funcionamiento y ejecución de la misma. Si bien la música funcionó en ambos como sometimiento y adoctrinamiento de los victimarios sobre sus víctimas, el sistema penitenciario español poseía entre sus pretensiones el llegar a justificar de un humanismo ilustrado toda la parafernalia penal. Es en este punto donde se contraponen ambas redes de destrucción masiva entre el exterminio físico y el exterminio cultural:

A los presos que presenciaron la ejecución se les dio orden de cantar los himnos de la Falange en alta voz, para apagar las canciones revolucionarias y los vivas a la República y a la democracia que entonaban los que iban a ser fusilados. Rico de Estasen, que ya se había hecho cargo de la dirección de la prisión, suplicó a los presos que presenciaban los fusilamientos que no dieran otros gritos que los de ¡Viva Franco! Y no cantasen otros himnos que los de la Falange, pues había órdenes de que al menor síntoma de protesta se fusilase a la totalidad de los presos que había en la cárcel provincial de Castellón, escenario donde se desarrollaron estos hechos sangrientos (Molina, 1958, p. 139).

Por una bagatela ahorcaron a unos prisioneros en el campo de pasar revista, y, al alegre compás de una marcha musical, sus compañeros tuvieron que desfilar ante los cuerpos -¡Vista a la derecha!- que colgaban de las horcas. (Amery, 1980, p. 15).

Esta diferencia conceptual en la que participa y sobre la que incide la actividad musical está basada en los medios físicos con los que contaron ambos estados totalitarios. La España franquista, a diferencia de la Alemania Nazi, no dispuso de la maquinaria de exterminio físico masivo necesaria para ejecutar a toda la población carcelaria. Ello no quiere decir que la persecución y exterminio físico no existieran en los penales españoles, sino que éstos se llevaron a cabo por medios de menor sofisticación industrial. Frente a las ansias imperialistas y de expansión de la Alemania Nazi, la España de Franco se halló en un medio aislado que forzó a un proceso de autarquía, para el cual era necesario emplear la mano de obra presa. En otras palabras, el estado franquista necesitaba una urgente política de repoblación bajo los preceptos del régimen ya que las depuraciones y encarcelaciones masivas no permitían la subsistencia del propio mecanismo del estado. Es con esa finalidad con que la práctica musical se instaura en las cárceles, no sólo como sistema de doblegamiento y dispositivo de control de la población reclusa, sino también como herramienta que

justifica la reinclusión de la población penal en la sociedad civil, a través de la redención de penas por el trabajo, en este caso específico, como redención de la pena por el esfuerzo intelectual:

Pero no ha querido detenerse aquí el Patronato, y yendo mucho más allá de la esfera de la cultura general y habida cuenta, sin duda, del trabajo que llevan y del bien que hacen a las cárceles reportan las agrupaciones artísticas, cuya actuación tanto distrae y levanta el espíritu del preso, ha volcado en ellas sus máximas generosidades, concediendo a los que de las mismas forman parte (una vez probada una mínima y en todo caso indispensable cultura general y religiosa), nada menos que un día de redención de pena por cada día de condena transcurrida para músicos y orfeonistas.

Ya se adivinará, también, que si todos estos beneficios se conceden a los alumnos que cursan las indicadas enseñanzas, no podía el Patronato olvidar a los penados encargados de enseñarlas. A estos reclusos les concede la Ley un día de redención de pena por cada cuatro horas de labor docente; pero con una condición curiosísima y digna de ser destacada por el espíritu que la inspira: la de que, por lo menos, tres cuartas partes de sus alumnos sean aprobados en los exámenes que a final de curso se celebran ante un tribunal constituido por las autoridades de la Prisión (Torrent, 1942, pp. 119-120).



Ilustración 6: Cuadro artístico de la Prisión Provincial de Mujeres de Saturrarán. PCRPT. *La obra de la redención de penas. La doctrina-La práctica-La legislación*. Alcalá de Henares: Talleres Penitenciarios, 1943, p. 20

Si en la Alemania Nazi el concepto de la raza primó sobre cualquiera de los valores asociados a la ideología nacional-socialista, en España la perdurabilidad del régimen condicionó fuertemente la persecución y las represalias que se convirtieron en una estigmatización física y moral con fines de reeducación, a fin de garantizar un sistema político basado en el franquismo, más allá de la figura dictatorial de cabecera. Este hecho se manifestó ampliamente en la concepción del sistema penitenciario y de la simbología vinculada a la actividad musical. Se cerraba así el círculo en la doctrina carcelaria española, que justificaba los procesos de reeducación forzosa en los preceptos humanistas que durante la II República habían constituido la base para la reforma del sistema penitenciario en un programa de dignificación del preso. La resignificación de personalidades, ideales y valores, adquiere en este desarrollo un especial matiz en la masificación del sistema carcelario franquista, especialmente relevante una vez caídos todos los fascismos europeos, como reformulación política exterior:

Mujer excelsa por todos los conceptos, esta gallega ilustre es la encarnación de la piedad y la personificación del amor a los humildes. (...) Dotada de un talento extraordinario y de una bondad sin límites, logró dar a su cultura un alto fin humano. La beneficencia, la filantropía y la caridad gozaron de su esfuerzo bienhechor, y en numerosos trabajos –el libro, la prensa– dejó la marca genial de sus consejos y observaciones, con tal acierto, que aún tienen actualidad numerosos principios por ella sentados. (...) Fue Visitadora de Prisiones de Mujeres (...). Feminista de nobles vuelos, enfermera cariñosa, penalista

insigne, el mundo reconoció y alabó sus méritos y España se honra con su recuerdo. Por encima de falsas tergiversaciones y cómodas captaciones, la figura de Concepción Arenal, por grande, buena y cristiana, está encuadrada en el mundo puro de la Verdad y la Gloria. Virtuosa y ejemplar, pertenece por entero a la Raza (Y, n.º. 58, 1942, p. 13).

Durante la dictadura los presos españoles, al igual que en los campos de concentración, fueron desposeídos de toda dignidad ligada a su persona ideológica, moral y/o política. Se trataba de anular físicamente, mediante la privación de libertad, y moralmente, a través de la configuración de todo un sistema cultural propagandístico basado en la alienación del individuo. Sin embargo, toda la ejecución del sistema cultural implantado en los centros penitenciarios, tenía como fin último la preparación del individuo y la colectividad para la asunción, aceptación y aprehensión de su nueva condición de seres deshumanizados.

CONCLUSIONES

A lo largo de este artículo, el lector ha podido constatar cómo la música se erigió en arma de destrucción física y moral en las realidades concentracionaria y penal de la Alemania Nazi y la España franquista, respectivamente. Mediante de un sistema de transferencias basado en las comunicaciones y vinculaciones políticas de ambos regímenes se articuló un entramado cultural y propagandístico que, a través de la música, tenía como fin último garantizar, en el caso alemán, el exterminio físico y moral, y en el caso español la deshumanización más allá del elemento físico. Una compleja simbiosis entre la necesidad del sistema de sus presos para poder completar el autoabastecimiento y la política de perdurabilidad de un régimen fascista más allá de toda caída de los fascismos europeos, y sobre todo, más allá de la capacidad vital de la persona en quien se encarnaba todo el entramado político.

La programación musical desarrollada en ambos tipos de centros de internamiento mantuvo siempre como objetivo la exaltación de los términos de raza y nación bajo la simbología de lo «auténtico», lo «propio», lo que «siempre debió ser» en lucha y persecución constante del constructo cultural de lo «otro» y en justificación permanente de la aniquilación de ese «otro». La música se erigió como pieza clave en el proceso de homogeneización de la población concentracionaria y penal en estricto dispositivo de control.

Dentro de ambos universos «concentracionario» y «carcelario», la música fue un elemento indispensable en la articulación de los tiempos de castigo, pero también de la cotidianidad de exterminio colaboracionista de la que los sujetos exterminados, moral y físicamente, debían participar, generándose así un *continuum* paradójico entre la supervivencia corporal y la degradación moral.

REFERENCIAS

- Amery, J. (1980). *At the mind's limit*. Indiana: UP.
- Blanco, C; Ballesteros, M.; Vigre, J. (2001) *Memoria viva de los exilios*. Madrid: Entinema.
- Brandhuber, J. (1962). «Vergessene Erde». *Hefte von Auschwitz*, 5, (pp. 83-95). Deutschland: Selbstverlag.
- Doña, J. (1978). *Desde la noche y la niebla (mujeres en las cárceles franquistas)*. Madrid: De la Torre.
- Foucault, M. (2005). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI.
- Gilbert, S. (2010). *La música en el Holocausto. Una manera de confrontar la vida en los guetos y en los campos nazis*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Glocer, S.; Kelz, R. (2015). *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo*. Madrid: Gourmet Musical.

- González, M.; Barinaga, E. (2008). *No lloréis, lo que tenéis que hacer es no olvidarnos*. San Sebastián: Tarttalo.
- «La mujer de la Raza: Concepción Arenal». *Y Revista para la mujer*, N.º. 58, (Noviembre 1942), pp. 13-50.
- Levi, P. (1987). *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik.
- Molina, J.M. (1958). *Noche sobre España. Siete años en las prisiones de Franco*. México: Libro-Mex Editores.
- Moreno, P. (1995). «Voces de Auschwitz: la música en los campos de concentración». *Raíces*, n.º. 22 (pp. 207-209).
- _____ (2010). *En el corazón de la zona gris: una lectura etnográfica de los Campos de Auschwitz*. Madrid: Trotta.
- PCRPT (1940). *El primer año de la obra de redención de penas. Memoria 1939-1940*. Alcalá de Henares: Talleres Penitenciarios.
- _____ (1942). *Memoria del Patronato para la Redención de Penas por el Trabajo, 1942*. Alcalá de Henares: Talleres Penitenciarios.
- Pérez, G. (2001). *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*. [Tesis Doctoral]. Granada: Universidad de Granada.
- «Reglamento del trabajo penitenciario intramuros de los Establecimientos» (1946). *Boletín Oficial de la Dirección General de Prisiones*, Año V, N.º. 177, (21 de Marzo), pp. 16-24.
- Rudavsky, J. (1997). *To live with hope, to die with dignity: spiritual resistance in the Ghettos and Camps*. Lanham, Md. y Londres, University Press of America.
- Rufat, R. (2003). *En las prisiones de España*. Zaragoza: Fundación Bernardo Aladrén.
- Sentís, J. M. (1942). «Circular recordando a los Directores de los Establecimientos Penitenciarios donde existan Agrupaciones Artísticas la obligación que tienen los directores de éstas de confeccionar los programas trimestrales para su aprobación previa por el Centro Directivo». *Boletín Oficial de la Dirección General de Prisiones*, Año I, N.º. 5, (20 de Noviembre), p. 9.
- Siurana, E. (1989) «La conciencia de la opresión. Manolita del Arco». *Poder y Libertad*, N.º. 11, (p. 60).
- Sucasas, A. (2016). «Fenomenología de lo inhumano: Imre Kertész y la memoria de Auschwitz». J. Zamora, M. Reyes, J. Maisó (coords.), *Las víctimas como precio necesario* (pp. 33-50). Madrid: Trotta.
- Torrent, M. (1942). *¿Qué me dice usted de los presos?* Alcalá de Henares: Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares.
- Vinyes, R. (2004). *El daño y la memoria. Las prisiones de María Salvo*. Barcelona: Plaza & Janés.