

Elsa Calero-Carramolino

SONIDOS AL OTRO LADO DEL MURO

Música y otras prácticas sonoras en las cárceles
de Franco (1938-1948)

GRANADA, 2022

COLECCIÓN MUSICOLOGÍA

— ESTUDIOS —

DIRECTORA: Gemma Pérez Zalduondo

CONSEJO ASESOR:

Miguel Ángel Berlanga (Universidad de Granada)
Consuelo Carredano (Universidad Nacional Autónoma de México)
Walter Aaron Clark (University of California – Riverside)
Christopher Collins (University of Aberdeen)
David Cranmer (Universidade Nova de Lisboa, CESEM)
Reynaldo Fernández Manzano (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
Germán Gan Quesada (Universitat Autònoma de Barcelona)
María Gembero Ustárroz (Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Institución Milá y Fontanals)
Francisco Giménez Rodríguez (Universidad de Granada)
Rubén López-Cano (Escuela Superior de Música de Catalunya)
Silvina Luz Mansilla (Universidad de Buenos Aires)
Javier Marín López (Universidad de Jaén)
Ascensión Mazuela Anguita (Universidad de Granada)
Beatriz Martínez del Fresno (Universidad de Oviedo)
Susana Moreno Fernández (Universidad de Valladolid)
Elena Torres Clemente (Universidad Complutense de Madrid)

La publicación de este libro ha sido financiada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/, en el proyecto RTI2018-093436-B-I00: Música y Danza en los procesos socioculturales, identitarios y políticos durante el segundo franquismo y la transición (1959-1978).



© LA AUTORA

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

Edita: Editorial Universidad de Granada
Campus Universitario de Cartuja
Colegio Máximo, s.n. 18071 Granada
Telfs.: 958 24 39 30 - 958 24 62 20 • www.editorial.ugr.es

ISBN: 978-84-338-7109-1

Depósito Legal: Gr./1808-2022

Maquetación: CMD. Granada

Diseño de cubierta: Tarma, estudio gráfico

Imprime: Comercial Impresores, Motril. Granada

Printed in Spain / Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit.
(Wagner, 1882)¹

1 «Ya ves hijo mío, aquí el tiempo se convierte en espacio». Traducción de la autora.

Contenido

| | |
|---|----|
| Introducción | 13 |
| ¿QUIÉN FUE ANTES DE TI? ANTECEDENTES Y APROXIMACIÓN TEÓ- RICA..... | 16 |
| LAS PRUEBAS..... | 19 |
| ¿QUÉ VAS A ENCONTRAR EN ESTE LIBRO? | 24 |

| | |
|---|----|
| Capítulo 1. Música y reeducación en las prisiones espa- ñolas (1938-1948). Organismos e instituciones..... | 27 |
| LA MÚSICA EN LA LEGISLACIÓN Y NORMATIVA PENITENCIARIA | 28 |
| EL SISTEMA DE REDENCIÓN DE PENAS Y LA MÚSICA..... | 33 |
| RELACIONES SEXO-GÉNERO A TRAVÉS DE LA MÚSICA | 37 |

| | |
|---|----|
| Capítulo 2. Los primeros programas musicales peniten- ciarios hasta 1943..... | 43 |
| LA MÚSICA EN EL MARCO INSTITUCIONAL PREVIO AL CÓDIGO PENAL | 45 |
| CONFIGURACIÓN Y CLASIFICACIÓN DEL REPERTORIO (I)..... | 49 |
| <i>Criterios de selección</i> | 50 |
| <i>Obras compuestas en las prisiones</i> | 57 |
| ADMINISTRACIÓN Y GESTIÓN DE LOS RECURSOS MUSICALES (I) | 61 |
| <i>Medios económicos, materiales y humanos: los presupuestos generales en prisiones</i> | 63 |
| <i>Arquitectura y topografía penitenciarias: reacondicionamiento de las instalaciones punitivas</i> | 74 |
| <i>Relaciones música-tiempo: hacia la construcción de un ca- lendarario penal</i> | 86 |
| ANEXO | 94 |

| | |
|--|-----|
| Capítulo 3. El impacto del Código Penal (1944) y el Reglamento Interno de los Servicios de Prisiones (1948) en los programas musicales penitenciarios..... | 101 |
| MODIFICACIONES DEL MARCO INSTITUCIONAL CON RESPECTO A LA MÚSICA..... | 102 |
| CONFIGURACIÓN Y CLASIFICACIÓN DEL REPERTORIO (II)..... | 105 |
| <i>Criterios de selección</i> | 108 |
| <i>Obras compuestas en las prisiones</i> | 114 |
| ADMINISTRACIÓN Y GESTIÓN DE LOS RECURSOS MUSICALES (II) ... | 119 |
| <i>Medios económicos, materiales y humanos: el sistema de beneficencia</i> | 120 |
| <i>Topografía y arquitectura penitenciarias: la explosión urbano-penal</i> | 132 |
| <i>Relaciones música-tiempo: la idoneidad del cuándo castigar</i> .. | 144 |
| ANEXO | 149 |

| | |
|---|-----|
| Capítulo 4. Primeras manifestaciones de resistencia musical entre 1938 y 1943..... | 155 |
| ALGUNAS DEFINICIONES ÚTILES ¿CONTRAPROPAGANDA O CLANDESTINIDAD? | 160 |
| <i>La contrapropaganda y su manifestación musical (I)</i> | 161 |
| <i>Expresiones de lo clandestino musical (I)</i> | 170 |
| PROCEDIMIENTOS CREATIVOS | 176 |
| <i>Intertextualidad musical: centonización y tropo</i> | 178 |
| <i>¿Existe un estilo penitenciario? Patrones compositivos en la creación carcelaria</i> | 191 |
| <i>Administración y gestión de recursos musicales (III)</i> | 195 |
| <i>Medios económicos, materiales y humanos: solvencia y potencia del reciclaje en prisiones</i> | 195 |
| <i>Arquitectura y topografía penitenciarias: las paradojas del espacio penal</i> | 201 |
| <i>Relaciones música-tiempo: la distopía penal</i> | 205 |
| LA MÚSICA EN LA CONSTRUCCIÓN DE REDES CLANDESTINAS | 209 |
| <i>Relaciones intramurales: la comunicación en el espacio compartido</i> | 210 |
| <i>Relaciones intermurales: el turismo penitenciario</i> | 212 |

| | |
|--|-----|
| <i>Relaciones extramurales: la importancia de la solidaridad...</i> | 213 |
| ANEXO | 216 |
| <hr/> | |
| Capítulo 5. Resistencias musicales en el nuevo tejido cultural penitenciario entre 1944 y 1948 | 227 |
| REDEFINICIONES ACERCA DEL REPERTORIO ¿CONTRAPROPAGANDA O CLANDESTINIDAD?..... | 227 |
| <i>La contrapropaganda y su manifestación musical (II)</i> | 231 |
| <i>Expresiones de lo clandestino musical (II)</i> | 233 |
| REFLEXIONES ACERCA DE LOS PATRONES COMPOSITIVOS CARCELARIOS Y SU NORMALIZACIÓN..... | 245 |
| ADAPTACIÓN DE LAS REDES CLANDESTINAS AL NUEVO CONTEXTO CARCELARIO | 251 |
| <i>Relaciones intramurales: la construcción de comunas</i> | 254 |
| <i>Relaciones intermurales: la desconexión con el otro como yo</i> | 257 |
| <i>Relaciones extramurales: el peso del Partido en el entorno penal</i> | 257 |
| ANEXO | 260 |
| <hr/> | |
| Capítulo 6. Semblanzas biográficas de los músicos encarcelados entre 1938 y 1948 | 263 |
| MÚSICOS PROFESIONALES..... | 265 |
| <i>Los “rehabilitados”</i> | 267 |
| <i>Los no “rehabilitados”</i> | 288 |
| MÚSICOS <i>AMATEUR</i> | 290 |
| <i>Los “rehabilitados”</i> | 291 |
| <i>Los no “rehabilitados”</i> | 293 |
| <hr/> | |
| Recapitulación | 299 |
| <hr/> | |
| Referencias bibliográficas..... | 305 |
| <hr/> | |
| Fuentes primarias | 315 |

Introducción

(...) La vida no podrá proseguir si todos nos obstinamos en tropezar una y otra vez con las mismas rejas. (Zambrano, 2007: 97).

El volumen que se presenta aspira a ensanchar el conocimiento sobre las prácticas punitivas del franquismo, así como a indagar en su recurrencia a la cultura, en concreto a la música, como dispositivo de control, propaganda y castigo contra la población reclusa. Atrás queda el relato amable de la historiografía musical en el que esta aparece definida cual conglomerado de virtudes y valores positivos, apreciada por su efecto balsámico (Mendívil, 2016). La musicología occidental se interroga hoy por el uso de la música como arma de violencia epistémica en la ritualidad del castigo. Algo sobre lo que ya se interrogó en 2007 Jean-Luc Nancy al definir la capacidad de esta para alterar la espacialidad y la identidad del individuo detenido forzado a escuchar(se) sin posibilidad de objeción:

To listen is to enter that spatiality by which at the same time, I am penetrated, for it opens up in me as well as around me as well as around me inside me as outside, and it is through such a double, quadruple or sextuple that a “self” can take place. To be listening is to be at the same time outside and inside, to be open from without and from within, hence from one to the other and from one in the other (Nancy, 2007: 13)¹.

- 1 «Escuchar es entrar en esa espacialidad por la que a la vez soy penetrado, pues se abre tanto en mí como a mi alrededor tanto dentro como fuera de mí, y es a través de tal doble, cuádruple o séxtuple que un “yo” puede tener lugar. Estar escuchando es estar al mismo tiempo afuera y adentro, estar abierto desde afuera y formar adentro, por lo tanto, formar el uno al otro y del uno al otro». Traducción de la autora.

Desde el cadalso medieval (Hertzfeld-Schild, 2013) hasta los interrogatorios llevados a cabo en Guantánamo (Cusick, 2008 y 2013), pasando por los diferentes regímenes totalitarios del siglo XX (Grant y Papaeti, 2013), son numerosas las representaciones de la música en la construcción de una identidad del dolor físico y moral de los detenidos por razones políticas (Gilbert, 2016). Del mismo modo, la música ha formado parte de las estrategias de resistencia, evasión, resiliencia y elusión de los detenidos para con su propia realidad de oprimidos.

Los datos, planteamientos, conclusiones y reflexiones aquí expuestos tienen su origen en una investigación doctoral desarrollada entre 2014 y 2021, dividida en dos etapas:

Una fase preliminar de aproximación al campo entre 2014 y 2015, que sirvió para verificar la existencia de estas prácticas en las prisiones españolas, así como para definir sus usos, significados e implicaciones; y una segunda fase de mayor intensidad entre 2015 y 2021 donde se analizaron e interpretaron las fuentes que demuestran y detallan las cuestiones por las que efectivamente la música estuvo al servicio del Estado franquista y de su política penitenciaria.

El resultado es un estudio pormenorizado de los primeros diez años de dominio franquista en el ámbito penal. Algo que, desde el plano musicológico e historiográfico, enriquece lo ya publicado al respecto de otros totalitarismos europeos como Alemania, Eslovenia, Grecia, Italia, Portugal y Rusia.

¿Por qué atender únicamente a la primera década en lugar de analizar toda la dictadura? Las razones para ello son varias.

La primera y más importante de todas es la ausencia de referentes previos en este campo que alimentasen con una metodología específica un abordaje de esta envergadura. Ante esta situación, la necesidad de proponer una teoría propia para este campo concreto resultaba indispensable para sentar un hito en la materia que facilitase la consecución de estudios posteriores.

En segundo lugar, la heterogeneidad discursiva del Régimen con respecto a su propia idiosincrasia punitiva requiere de miradas y posturas analíticas diferentes según la etapa a la que se esté haciendo referencia. Por eso, no es lo mismo referir las implicaciones de la música como elemento punitivo en la inmediata posguerra que

hacerlo en la década de los sesenta. Distintos contenidos musicales y significados exigen adaptaciones concretas del marco teórico.

Al calor de estas reflexiones surge una nueva pregunta ¿por qué comenzar en 1938 y no en 1939, fecha oficial del final de la guerra? Si bien lo único que determinó lo que hoy definimos como final de la guerra fue la lectura del último parte el 1 de abril de 1939 y la presunta deposición de las armas, son numerosos los autores que reconocen cómo en realidad la virulencia de la guerra se transformó en otra forma de belicismo sostenido en la persecución, represión y exterminio de los detenidos (Preston 2012 y 2021). En contraposición, el Estado franquista ya estaba constituido un año antes, el 30 de enero de 1938 (*BOE*, n.º 467, 31 de enero de 1938), momento a partir del cual comenzó a funcionar el aparato carcelario del nuevo Estado, junto con el empleo de aquellos medios de influencia más adecuados para garantizar la sumisión de los detenidos, como la música. Es también este el año en el que la población penitenciaria deja ver las primeras muestras de su disidencia en este terreno.

Y si esta historia comienza en 1938 ¿por qué considerar su fin en 1948? Que el análisis aquí contenido concluya en 1948 no debe tomarse, ni mucho menos, como sinónimo de que, a partir de este año, ya no hubiese más intervención musical en las prisiones, ni por parte del Estado, ni de la resistencia. Al contrario, como he señalado más arriba, debe ser entendido como la conclusión de una etapa que vino marcada por el contexto internacional del fin de la II Guerra Mundial y el inicio de la Guerra Fría, y la respuesta en el terreno nacional por la reformulación del Código Penal y la publicación del Reglamento Interno de los Servicios de Prisiones. Ambos textos fueron síntoma de las aspiraciones del franquismo a integrarse en la actividad política internacional en un contexto que ideológicamente le era cada vez más favorable.

Por todo ello, el objetivo de este libro no es otro que dar respuesta a los interrogantes que surgen del rescate, recuperación y puesta en valor del repertorio musical producido en las prisiones en estos años, así como de la aproximación biográfica a sus autores.

¿QUIÉN FUE ANTES DE TI? ANTECEDENTES Y APROXIMACIÓN TEÓRICA

Como Régimen totalitario, el franquismo se insertó en la corriente europea que dividió a sus detenidos en dos categorías de subhombres: recuperables y no recuperables. Dada la importancia que la dictadura otorgó a la música como elemento de recuperación, para el desarrollo de este trabajo me he apoyado en estudios previos que se han aproximados a esta relación desde alguno de los siguientes ejes temáticos:

En primer lugar, resultan indispensables los estudios relativos a la propia historiografía del franquismo, liderados desde la década de los sesenta por hispanistas británicos como Stanley G. Payne (1999) y Hugh Thomas (1961) y, de manera más actualizada y comprometida con la verdad histórica Helen Graham (2005) y Paul Preston (2012 y 2021).

En segundo lugar, deben traerse aquí cuantos estudios se han centrado en el contexto musical de la España franquista desde distintos puntos. Es el caso de los trabajos de Gemma Pérez Zaldundo acerca de la legislación (1991, 1999, 2005); Iván Iglesias, sobre el pensamiento artístico (2010), Germán Gan Quesada, Beatriz Martínez del Fresno, Belén Vega Pichaco o Nelly Álvarez a propósito de la conceptualización de la propaganda (Gan 2013; Martínez del Fresno y Vega Pichaco, 2017; Álvarez, 2017); Javier Suárez-Pajares (2005) en relación con el desarrollo institucional o Belén Pérez Castillo con motivo de la indagación biográfica de músicos represaliados (2013), entre otros ejemplos.

Hablar de la práctica musical penitenciaria implica comprender en rigor los aspectos tanto generales (Gómez Bravo, 2007, 2017 y 2022; Sabín Rodríguez, 1996) como específicos del propio contexto penitenciario (García Funes, 2017). Cuestión que se extiende a los usos de la música en los centros de detención forzada. Para ello he tomado como punto de partida la reflexión nacida al calor de las torturas denunciadas por los detenidos en las guerras de Afganistán e Irak (Cusick, 2018 y 2013; Grant, 2013) para, posteriormente, continuar con aquellos trabajos que, a su vez, han cuestionado el positivismo adoptado históricamente con respecto a la práctica musical

y que contradice la lógica discursiva adoptada hasta ahora a través de la exposición de casos concretos como los campos de concentración nazi, los campos de prisioneros griegos (Papaeti, 2013), los gulags soviéticos (Klause, 2013) o la dictadura chilena (Chornik, 2008), entre otros.

Finalmente, no he podido obviar las recientes investigaciones publicadas con motivo del desarrollo cultural en las prisiones como la literatura (Ducellier, 2016) y las artes plásticas (Chávez 2020). Ya en el terreno de lo musical la propia tesis doctoral de quien escribe (2021) ha sido documento vertebrador de este volumen.

Otra cuestión relevante a la hora de abordar este trabajo es el contexto en el que se inscribe. El 20 de octubre de 2022 entró en vigor la Ley 20/2022, de 19 de octubre, de Memoria Democrática, que impulsa las políticas de memoria como un ejercicio de deber moral en las garantías de no repetición. Este texto pretende canalizar dichas aspiraciones invitando al lector a reflexionar acerca de las consecuencias de ejercer la violencia mediante la práctica musical como consecuencia de la deriva totalitaria y fanática de la dictadura.

Además de los puntos previos, otro aspecto relevante es el propio posicionamiento desde el que se aborda este trabajo. Así, a la hora de tratar la música en las prisiones hablamos de prácticas musicales por cuanto de aspecto ritual y manifestación social tuvo esta en relación con el devenir del tejido social penitenciario (Blacking, 1974). Por el mismo motivo a la hora de hablar de la integración de la música en las prisiones, no hablamos de música, sino de *prácticas musicales*, un sintagma que, desde su posicionamiento filosófico y antropológico, recoge esta manifestación como una expresión social en el contenido de sus relaciones de carácter ritual (Blacking, 1974). En la misma línea, he considerado adecuado definir el espacio y las conexiones con estas prácticas y los individuos que habitaron dichos espacios como ecosistema, partiendo para ello de la definición biológica de «comunidad de seres vivos cuyos procesos vitales se relacionan entre sí y se desarrollan en función de los factores físicos de un mismo ambiente» (DLE, 2022). Una terminología establecida ya en 1977 por el teórico musical Murray J. Schaeffer para referir la interacción de una determinada comunidad con el espacio a través del sonido y en relación con el concepto de identidad (Schaeffer, 1977: 215).

El segundo gran pilar que sustenta el presente libro es la propia definición de cárcel ¿qué entendemos por prisión? ¿a qué tipo de sistema carcelario hacemos referencia? Esto es importante porque condiciona la propia definición del preso político de este estudio.

Referir el concepto de cárcel moderna no es posible sin acudir a la teoría del panóptico penitenciario de Foucault (1975), razón por la cual su monografía *Surveiller et punir. Naissance de la prison* es un eje vertebrador aquí, como también lo son sus teorías alrededor de la identidad, el tiempo y el espacio, en este contexto. Textos que han sido completados con las reflexiones de Paul Ricoeur (2000) acerca de la afectación de los cuerpos insertados en la citada arquitectura punitiva.

Por su naturaleza divergente, esta publicación maneja su propia terminología. Definiciones que son exclusivas para este estudio y que son fruto de la deriva del análisis aquí esgrimido. Así pues, en lo sucesivo será útil tener en cuenta las siguientes palabras y/o expresiones:

1. *Población penitenciaria*: en el contexto de esta investigación, por población penitenciaria se entiende únicamente: el conjunto de personas —hombres y mujeres— que fueron detenidas, juzgadas y encarceladas según la legislación franquista por motivos políticos entre 1938 y 1948.
2. *Prisonización*: adaptación del sujeto a su nueva condición de aislamiento exterior.
3. *Weaponization*: En el ámbito anglosajón, utilización de la capacidad práctica musical por parte de los poderes para romper con el sentido de «interior/exterior», «público/privado» como forma de reducir al condenado a un mero objeto vibrante o replicante.
4. *Propaganda*: bajo este paraguas se incluyen todas las actividades musicales impuestas por la DGP en las prisiones.
5. *Contrapropaganda*: actividad musical subversiva desarrollada por la población penal en respuesta a la imposición del cancionero político franquista.
6. *Clandestinidad*: acción musical desarrollada secretamente, sin un componente político específico.

7. *Prácticas musicales oficiales*: actividad musical que emanaba de la autoridad del Estado, a través de sus distintas regulaciones y organismos creados para satisfacer tal fin.
8. *Prácticas musicales no reguladas*: actividad musical organizada por las autoridades de un penal concreto que no contó con el consentimiento explícito de las autoridades. Este tipo de prácticas tuvo un carácter oficioso, ya que tampoco fueron prohibidas y/o perseguidas.
9. *Prácticas musicales no oficiales*: actividad musical desarrollada por los presos y presas expresamente prohibidas por el marco jurídico penal del Régimen. Dentro de esta categoría se enmarcaron todas aquellas prácticas con un carácter furtivo, por tratarse de actividades perseguidas y reprimidas.

LAS PRUEBAS

A la hora de documentar los procesos por los cuales estas prácticas tan particulares tuvieron lugar se han tomado fuentes de uno y otro lado sin desatender el sesgo de unas y otras. Por ejemplo, las consideradas fuentes oficiales no dejan de ser la expresión propagandística de un Estado totalitario que omitió y manipuló datos a su propia conveniencia. Por otro lado, las fuentes producidas por los presos y presas, en tanto que narración de sus experiencias, debe ser puesto en valor. Todos ellos son testimonios que, partiendo de la individualidad, conforman la identidad colectiva de quienes sufrieron el uso que la dictadura hizo de la música como elemento de adoctrinamiento y castigo. Del mismo modo, recogen cómo a través de la práctica musical, hombres y mujeres, subvirtieron el orden establecido y reconstruyeron su identidad en un tiempo y un espacio al que ya no pertenecían.

Del lado del Estado esta eliminación de «pruebas» tuvo un interés político que se inició durante los últimos años de la dictadura. A ello se unen, además, las restricciones de acceso, consulta y reproducción que determinadas instituciones como el Archivo General del Ministerio del Interior (AGMI), el Archivo General e Histórico de Defensa (AGHD) o la DGP, continúan imponiendo sobre los investigadores, escudándose tanto en una ambigua interpretación de

la actual ley de archivos (*BOE*, no. 281, 25 de noviembre de 2011: 17-18), como de la ley de protección de datos (*BOE*, no. 294, 7 de diciembre de 2018: 18).

También los testimonios de cárcel presentan un sesgo. La huella que deja el tiempo en la memoria. Marca que no se limita al qué recuerda y cómo lo recuerda el narrador o narradora, sino que se extiende hacia el qué quieren que se recuerde de ellos y cómo quieren ser recordados. El estigma y la vergüenza de ser obligados a participar en las actividades musicales oficiales han trascendido más allá de la secuela física de la prisión en el cuerpo. Por esta razón, son diversos los autores que, habiendo participado de estos programas, han ocultado este dato de sus biografías, aun cuando se han localizado evidencias de que esta actividad sí tuvo lugar. Estos casos han sido deliberadamente omitidos por la autora de este trabajo, ya que no es el objetivo del mismo someter a juicio las circunstancias por las que los presos accedieron a los programas de Redención de Penas. En este sentido, se ha priorizado el modo individual en que estos músicos han construido su identidad después del trauma de la prisión.

Por todo ello, no es posible obtener una perspectiva completa del ecosistema penitenciario franquista, sin recurrir a cada una de las clases de fuentes que aquí se expone, ya que únicamente de la lectura conjunta de todas ellas puede tejerse un discurso que permita reconstruir los tipos, funciones significados e implicaciones de las prácticas musicales en prisiones. Así, a la hora de abordar las fuentes que componen este trabajo, debe establecerse una diferencia muy clara entre las fuentes oficiales y las no oficiales.

En el contexto de esta investigación, se entiende por fuentes oficiales, todos aquellos documentos que fueron producidos por los aparatos propagandísticos, legislativos, normativos e institucionales del franquismo. Así pues, en primer lugar se sitúan los documentos que la DGP elaboró como parte de su propaganda penitenciaria. A este respecto ha resultado imprescindible el semanario *Redención*, en tanto que único medio de prensa admitido en las prisiones y pieza clave en la articulación de los programas de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual. Otra de las fuentes de índole propagandística a la que se ha recurrido, aunque esta vez de procedencia de extramuros, es el *Noticiero-Documental* o, más comúnmente conocido como *No-Do*.

En segundo lugar, se encuentran las fuentes legislativas. Es decir, todas aquellas que los diferentes órganos de gobierno, especialmente el Ministerio de Justicia y la DGP elaboraron para regular la cotidianidad penal del país. A este respecto, para la preparación del marco legal de este trabajo se ha recurrido a los números del *BOE* que se publicaron entre el 28 de febrero de 1938 y el 27 de julio de 1948, ya que recogen la normativa específica relativa a la aplicación del sistema de Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual. Especialmente relevante es la remesa de leyes y normas publicada entre el 7 de octubre de 1938, año en que se creó el Patronato Central para la Redención de Penas por el Trabajo (PCRPT), y la promulgación del *Código Penal*, el 19 de julio de 1944. Asimismo, junto con todas estas leyes, órdenes y normas, resulta esencial el *Reglamento Interno de los Servicios de Prisiones* (1948), ya que fue el documento que recogió todo lo dispuesto por la DGP en materia musical hasta la fecha.

A nivel práctico, el corpus legal desarrollado por el franquismo en materia de prisiones, se tradujo en la organización de un entramado institucional que, dependiente del Ministerio de Justicia, controló los principios propagandísticos de la pena, entre ellos la música como herramienta de control, castigo y reeducación. De esta forma, el citado ministerio gestionó estas actividades a través de la DGP y, dependiente de esta, el PCRPT. Ambos organismos produjeron, a su vez, una serie de instrucciones propias, fruto de su funcionamiento. En este sentido, se han consultado los números 5 a 285 del *BODGP*, publicados entre 1942 y 1948.

Por su parte, el PCRPT dio lugar a dos tipos documentales diferentes:

Por un lado se encuentran las Memorias, un volumen anual en el que se recogía la actividad del Patronato en las prisiones. Estas son interesantes por su especial hincapié en las actividades diseñadas como parte de la propaganda cultural, entre ellas, la música. Las Memorias no son más que otra expresión de la exaltación de la política penitenciaria de la dictadura en la que se acentuaban los presuntos beneficios de los programas de Redención de Penas. Por esta razón, iban ilustradas con numerosas fotografías que pretendían demostrar la magnanimidad del Régimen para con sus presos. Este volumen no solo estaba dirigido a los directores de las prisiones o el funcionariado,

sino que estaba concebido para ser vendido a la población civil como una fórmula más de la literatura proselitista de la dictadura. Para este trabajo se han consultado las nueve (9) Memorias que fueron publicadas entre 1939 y 1948.

Por otro lado, las citadas publicaciones beben, a su vez, de los datos recogidos en el Fichero Fisiotécnico del Patronato, en el que figuraba la información de los presos que participaban de estas actividades. A través del Fichero Fisiotécnico de cada prisión, el PCRPT clasifica a los presos por edad, profesión y nivel de estudios, adaptando así su implicación en los programas de Redención de Penas. A pesar de que, en la actualidad, la DGP niega la existencia de dicho fichero y dice desconocer el paradero de aquellos otros vinculados a las Juntas Locales del PCRPT, para este trabajo ha sido posible contar con los ficheros procedentes de las prisiones de Astorga, Bilbao, Murcia, Valencia y Zaragoza, conservados en los respectivos archivos histórico-provinciales.

Al mismo tiempo, para su elaboración, los Ficheros Fisiotécnicos Locales utilizaron los datos obtenidos de los expedientes procesales de cada preso, elaborados por la DGP. En este sentido, se han consultado un total de veintinueve (29) expedientes correspondientes a parte de los autores localizados, que constituyen la población de estudio. Hoy, la mayoría de ellos se encuentran dispersos entre diversos archivos histórico-provinciales, así como en el AGMI, el Centro Documental de la Memoria Histórica (CDMH), o el Archivo Histórico Nacional (AHN), entre otros.

De igual modo, la información contenida por todas estas fuentes ha sido completada por otros documentos elaborados por el Estado y que, de forma colateral, también se refieren al ámbito de las prisiones. Es el caso del *Anuario Estadístico de España*, cuyos números publicados entre 1943 y 1948 han permitido, dar término a los datos relativos al censo penal en los años estudiados, así como llamar la atención sobre la incongruencia del Régimen a la hora de ofrecer cifras claras acerca de la población penitenciaria. En esta línea, parte de los papeles de Sección Femenina, han servido para contrastar la evidente participación de las Escuelas de Hogar en las prisiones de mujeres.

La otra tipología que completa el corpus documental de esta investigación es la que hace referencia al ámbito no oficial. Dentro

de esta categoría se inscriben aquellos documentos que fueron producidos por los presos y presas, es decir, los destinatarios y víctimas de la política represiva.

La actividad contrapropagandística y clandestina de los presos y presas llegó hasta instituciones internacionales, algo que puede seguirse tanto en archivos institucionales —Embajada Británica, Labour Party (UK), l'Union des Femmes Antifascistes d'Espagne, Parti Comuniste de la France, Comité National de Défense des Victimes du Franquisme—, como de sus archivos personales. En el curso de esta investigación han sido relevantes los archivos de Daniel Antón Cazorla, Ángel Bernat, José del Castillo, Arturo Dúo Vital, Daniel Fortea i Guimerá, Tomás Gil i Membrado, Luis Hernández Alfonso, Ricard Lamote de Grignon, Jaume Mestres, Eduardo Rincón, Daniel y Eudaldo Serrano Recio y Juan Talens Prats, cuyo acceso ha sido posible gracias a la generosidad de las familias como de la inestimable ayuda de los bibliotecarios y archiveros de las instituciones depositarias.

Finalmente, sobre ambas categorías se superponen los testimonios de la propia comunidad represaliada, los cuales constituyen la memoria individual y colectiva de la experiencia carcelaria. Con ellos se enriquece esta investigación con el elemento necesario para llevarla a cabo: el factor humano. A través de ellos ha sido posible reconstruir un ecosistema sonoro —el no oficial—, que las más de las veces subsistió en la oralidad de un relato que, en un primer momento era peligroso plasmar por escrito, y al que, posteriormente, las distintas políticas de silencio adoptadas en torno a la dictadura, han sometido al olvido (Aguilar, 2008).

En el contexto de este trabajo pueden distinguirse tres categorías de testimonios, en función de su procedencia:

En primer lugar, se encuentran aquellos que se denominan bibliografía primaria y que está compuesto por las autobiografías que, a partir de la década de los ochenta, distintos presos y presas escribieron acerca de su propia experiencia. Para este estudio se ha recurrido a un total de treinta y siete (37) memorias escritas entre 1938 y 2016.

En segundo lugar, se encuentran los relatos recogidos por otros autores en trabajos audiovisuales. La mayoría de ellos son entrevistas realizadas entre 2007 y 2018, en las que la música, sin ser el asunto principal, se filtra repetidamente en el relato de los entrevistados. En

este sentido se ha recurrido a doce (12) producciones con un claro subtexto musical.

En último lugar, se sitúan los testimonios recogidos como fruto del trabajo de campo realizado durante la presente investigación. Ello suma a los anteriores, un total de quince (15) entrevistas más, realizadas tanto a represaliados como a sus familias, que tuvieron lugar entre 2014 y 2019.

Todo ello compone el denso corpus documental sobre el que se construye el presente texto.

¿QUÉ VAS A ENCONTRAR EN ESTE LIBRO?

En las páginas que siguen, lector, lectora, podrás navegar por los distintos aspectos que integran el ecosistema sonoro penitenciario. Para facilitar esta labor he diseñado un índice de seis capítulos que responden a un principio cronológico y funcional. Así, el periodo estudiado, 1938-1948 ha sido dividido en dos etapas: 1938-1943 y 1944-1948. Para ello he tomado como eje vertebrador la publicación del Código Penal. Sobre esta cronología se superponen las dos realidades que integraron el ecosistema sonoro penitenciario: la oficial y la no oficial. Para ello, he establecido una comparación del contenido, funciones, recursos, significados y repercusiones de ambos tipos de manifestación.

De este modo, el primer bloque, prácticas oficiales entre 1938 y 1948 se centra en las acciones musicales del Régimen en las prisiones desde un punto de vista legislativo, normativo e institucional (capítulo 1), al tiempo que está presente una descripción del repertorio, los medios económicos, materiales y humanos y el discurso simbólico en la narrativa del Estado (capítulos 2 y 3).

El segundo bloque se centra en las acciones del lado no oficial. Aquí tomo en consideración las primeras reacciones de los detenidos políticos contra este canon ideológico, al tiempo que se refieren las habilidades, recursos y estrategias adoptadas por las presas y presos para dotar de sentido a su práctica musical antes y después de la promulgación del Código Penal (capítulos 4 y 5). Esto ha permitido comparar, no solo la naturaleza de ambas manifestaciones, sino

también su evolución en el tiempo conforme se consolidaban la dictadura y las redes clandestinas de solidaridad con el exterior, a la par que evolucionaba el contexto europeo.

Finalmente, en un último capítulo se analizan los ejes de la represión que, a nivel específico se adoptó contra los músicos (capítulo 6). Para ello, me he detenido en aspectos como la carrera, estudios y proyección artística de los detenidos, su participación en los programas de Redención de Penas, su colaboración con las actividades clandestinas y las secuelas del estigma de la prisión en su biografía artística.

Todo ello forma parte de un índice diseñado para reconstruir el sonido de un espacio-tiempo otro donde el silencio fue la vía de la palabra sin memoria. Y es que la filósofa malagueña María Zambrano escribía:

Toda carta tiene un destinatario, cuya presencia lejana o próxima posee la virtud de hacer que se deshiele el silencio, ese silencio que llega a ser a veces como una mortaja; entonces el escribir (...) nos devuelve a la vida. Y existe también el destinatario que despierta al que desde tiempo yace en un silencio como el que se padece en sueños; entonces al despertar se recobra la palabra y con ella la libertad (65).

Con este libro, probablemente descubras otro modo de escucha. Una escucha profunda que se revela en la música como la voz de un silencio que rompe a hablar.

CAPÍTULO 1

Música y reeducación en las prisiones españolas (1938-1948). Organismos e instituciones

PARA estudiar el impacto de las prácticas musicales en el sistema penitenciario franquista es necesario detenerse sobre dos aspectos de índole general, pero esenciales a la hora de tratar el contexto penitenciario:

El primero es el elevado número de detenidos que por estos años ocupaban las cárceles.

El segundo trata de la «indefinición política» que caracterizó este periodo como consecuencia de la reutilización y reinterpretación de la normativa penitenciaria republicana y sus espacios. Un ejemplo es la Prisión Central de Mujeres de Ventas, inaugurada en 1931, buque insignia de la reforma penal de Victoria Kent (Gargallo Vaamonde, 2000; Gómez Bravo, 2006 y Rodríguez Teijeiro, 2007).

A lo largo de este capítulo me detendré en cómo no fueron los establecimientos penitenciarios el único objeto de la relectura que el franquismo hizo sobre la legislación penal republicana. El nuevo sistema punitivo aprovechó las doctrinas carcelarias de los años precedentes, modificándolas, eso sí, a conveniencia. Sirvan de ejemplo las filias entre las tesis expuestas por la abogada penalista Concepción Arenal en relación con los conceptos de justicia, moral y derecho en la educación humanitaria de los penados y la Orden de 14 de noviembre de 1939 publicada con motivo de la regulación del trabajo de los detenidos:

Miremos el trabajo como lo que es, como un gran bien que lleva en sí frutos de bendición; prosperidad moral y material, preservativos contra el vicio, apoyo de la virtud y hasta consuelo para el dolor (...). Así debe hacerse porque los hombres que allí están no se rigen por distintas leyes físicas y morales que los otros, y más que ninguno se halla necesitados de contraer hábitos de laboriosidad y amor al trabajo (Arenal, 1857: 200).

En adelante, todo penado habrá de trabajar y aprender un oficio si no lo sabe, para redimir su culpa, adquirir mediante el

trabajo hábitos de vida honesta que le preserven de ulteriores caídas, contribuir a la prosperidad de la Patria, ayudar a su familia y librar al Estado de la carga de su mantenimiento en Prisión. Este Régimen futuro transformará también sustancialmente la naturaleza de las Prisiones, las cuales sin perder lo más mínimo de su carácter penitenciario, ni su disciplina, serán, además, talleres de producción y escuelas de trabajo. (*BOE*, no. 321, 17 de noviembre de 1939: 6459-6460).

LA MÚSICA EN LA LEGISLACIÓN Y NORMATIVA PENITENCIARIA

La teoría penal franquista no se nutrió exclusivamente de figuras nacionales, sino que, a menudo, fue recurrente la mirada que hizo hacia el tratamiento ejercido contra los penados por parte del resto de los gobiernos europeos fascistas. En este sentido, el surgimiento de las prácticas culturales como fórmula de represión, castigo y adoctrinamiento en las prisiones estuvo inspirada por el uso que de la cultura en las cárceles hizo el Régimen portugués de Salazar, donde los prisioneros de guerra eran clasificados bajo la etiqueta de «enfermos punibles» (Foucault, 1975: 278). En el terreno penal español franquista se desplazó la premisa arenaliana: «del modo de obrar de un hombre, se deduce lo que es; del cómo infringió la ley el penado, se infiere el porqué» (Arenal, 1857: 125) para arrebatarse la razón a la disidencia política reduciéndola a la categoría de «enfermo» y por tanto «maleable». Esta teoría se vio reforzada por las tesis de eugenesia de la raza enunciadas por el psiquiatra Antonio Vallejo-Nájera, quien defendió la utilización de la privación de libertad, el trabajo forzado y el adoctrinamiento moral, patriótico y cultural como fórmula correctiva (Vallejo-Nájera, 1937). De tal suerte, la pena fue considerada como:

1. Una expiación de la culpa.
2. Un medio de reducir al malo a la impotencia de hacer mal.
3. Un medio de evitar por el escarmiento la repetición del delito.
4. Una afirmación categórica de la justicia (...) que opone la recta conciencia pública a la voluntad tarada del delincuente.

5. Un modo de educación del penado (*La obra de la Redención de Penas*, 1940: 8).

Solo diez meses después del golpe de Estado el bando sublevado manifestó su interés por vincular el castigo con el esfuerzo físico e intelectual. En junio de 1937 el gobierno de Burgos decretó el trabajo de los prisioneros de guerra caídos en la zona nacional (*BOE*, no. 244, 1 de junio de 1937: 1698-1699). En lo que respecta al ámbito musical, el Ministerio del Interior proveyó a las prisiones con una normativa propia.

El éxito de esta propuesta no dependió exclusivamente de la elaboración de un corpus legal propio, sino también de la conveniencia e integración normativa de extramuros a intramuros. En otras palabras, aunque las prisiones tuvieron un conjunto de regulaciones propias, su funcionamiento, en términos musicales, no permaneció ajeno a la legislación general publicada con motivo del desarrollo pedagógico y propagandístico musical. Un ejemplo es la cuestión performativa de los himnos que se reguló a través del Decreto 266 de 27 de febrero de 1937 y que también afectó a la vida penitenciaria (*BOE*, no. 231, 27 de febrero de 1937: 548-549).

Caso similar es el que respondía a la inclusión de la doctrina católica en los distintos eslabones educativos, incluyendo el penitenciario. Cuestión que quedó definida en la prematura Orden de 21 de septiembre de 1936 (*BOJDNE*, no. 27, 24 de septiembre de 1939: 27). Asimismo, las instituciones generadas para controlar a sectores concretos de la población, por ejemplo, las mujeres, también se insertaron en el contexto penitenciario según demuestra el caso de las Escuelas de Hogar tratado más adelante en este capítulo (Orden de 30 de junio de 1941, *BOE*: 6277).

A diferencia de las disposiciones generales puede considerarse que, a nivel particular, la práctica musical, como parte del sistema punitivo, estuvo presente en aquellos otros textos que, de forma más específica, se ocuparon de las particularidades del régimen penitenciario, como la creación del Patronato Central para la Redención de Penas por el Trabajo (PCRPT) (*BOE*, no. 103, 11 de octubre de 1938: 1742-174) y su posterior reestructuración (*BOE*, no. 356, 13 de noviembre de 1942: 10435-10439); la creación del fichero fisio-

técnico en el que se registraban todas las actividades desarrolladas por los presos (*BODGP*, año I, no. 7, 10 de diciembre de 1942: 11); o el establecimiento de un calendario oficial (*BODGP*, año II, no. 12, 21 de enero de 1943: 15), entre otras.

Los referidos, reunidos posteriormente bajo el artículo 100 del Código Penal (*BOE*, no. 204, 22 de julio de 1944: 5282), fueron esenciales en la organización de las prácticas musicales en las prisiones. Si por un lado regularon su instauración, por el otro, ofrecieron instrucciones claras a los directores de las prisiones acerca de cómo esto debía hacerse. Así lo evidencia la Orden-Circular de 23 de septiembre de 1943 (*BODGP*, año II, no. 47, 23 de septiembre de 1943: 8) que prohibía el traslado de prisión de los detenidos que participaban en los conjuntos musicales penitenciarios.

En su introducción el Código Penal se autoproclamaba como una «revisión técnica con escasas modificaciones» (*BOE*, no. 204, 22 de julio de 1944: 438) de la legislación vigente en materia penal, que en ese momento eran el Código Penal de 1932 (*Gaceta de Madrid*, no. 310, 5 de noviembre de 1932) y el Código de Justicia Militar de 1890 por el cual habían quedado suspendidas las garantías de la norma republicana.

Autores como Eusebio González Padilla (2003: 155) señalan que no debe pasar inadvertido el interés de la dictadura por hacer coincidir la publicación de una ley penal, en apariencia más armónica con el sistema penitenciario moderno y la separación de leyes de enjuiciamiento civil y militar (*BOE*, no. 201-217, 20 de julio-5 de agosto de 1945: 472-936), con el inminente final de la II Guerra Mundial. El discurso adoptado durante estos años por el Régimen parece apuntar a que el contexto sociopolítico interior como exterior, fue determinante a la hora de materializar por escrito toda la normativa penitenciaria elaborada desde 1936 (Aróstegui Sánchez y Marco Blanco, 2008; Gómez Moreno, 2001 y Recio García, 2015).

De esta forma, buscando adaptarse al nuevo contexto europeo, la dictadura recurrió a un pretendido humanismo. Al mismo tiempo que alejaba de sus filas a los sectores falangistas más reaccionarios, estrechó lazos con la Iglesia Católica, institución sobre la que descansó el pilar fundamental de los programas de Redención de Penas. Así

lo expresaban las Memorias del PCRPT en 1948, diez años después de la introducción de este sistema:

La obra redentora del preso que España realiza por iniciativa del Caudillo, ha dado ya óptimos frutos. Al contingente de penados que fueron reincorporados a la Sociedad gracias a las leyes generosas de Franco para liquidar el problema penitenciario creado a raíz de nuestra Cruzada, hay que añadir la liberación de 4.701 presos comunes en el último año, acogidos todos ellos al sistema de Redención de Penas que les anticipaba su libertad [...]. La política penitenciaria española, llena de sentido humano y cristiano, se acentúa cada vez más en favor del preso, poniendo en sus manos la oportunidad de redimirse con buena conducta y laboriosidad de la Prisión (*La obra de la Redención de Penas*, 1948: 11).

Del análisis del Código Penal puede extraerse cómo el Régimen no hizo sino únicamente adaptar el vocabulario a la nueva realidad social, política e ideológica del país. En lo relacionado con la práctica musical, sin embargo, fueron escasas las aportaciones que se hicieron. El desarrollo teórico de la misma quedó limitado a lo ya publicado en la Orden de 14 de diciembre de 1942. No fue hasta 1948, como resultado de los acuerdos bilaterales entre España y Argentina cuando el franquismo recurrió al potencial de su sistema punitivo cultural en la política exterior, compendiando en un único texto toda la normativa referente a la práctica musical penitenciaria, dando lugar al Reglamento Interno de los Servicios de Prisiones (*Guía Quincenal*, primera quincena, octubre 1948: 88).

¿Pero qué sentido diplomático podía tener un documento de funcionamiento interno? A partir de 1948, tras la visita de Eva Perón a España en 1947, el país comenzó a experimentar un relativo aperturismo exterior, gracias al favor de países como Argentina, tal y como muestran los referidos acuerdos bilaterales. Para favorecer la vía diplomática, el franquismo acometió una frutiva labor de escritura de su desempeño en los temas más controvertidos que justificaban su aislamiento internacional, como la represión. Con este fin y con la idea de la hispanidad como motor de hermanamiento entre naciones se lanzó a la labor de difusión de la gestión de los penados con la misma ejemplaridad con que lo hizo en el interior

del país. Este ejercicio de propaganda exterior se vio recompensado cuando en 1957 se fundó la Asociación Internacional de Patronatos de Presos y Liberados (*Aportación para un mundo mejor*, 1957: 9-10). El programa de Redención de Penas pronto se instauró en países hispanohablantes, incluyendo su aspecto cultural y musical. Una diplomacia, esta última, que del lado institucional ya había sido puesta en práctica por Nemesio Otaño desde la Secretaría General de Música (Díaz Viana y Fernández de Mata, 2021).

Paralelamente a esta conceptualización teórica, el Estado desarrolló una serie de instituciones para controlar la presencia musical en las prisiones. Comentando una por una en sentido descendente, a nivel general, el organismo encargado de normalizar y controlar cualquier evento dentro de la cotidianidad carcelaria fue la Dirección General de Prisiones (DGP), que dependía, a su vez, del Ministerio de Justicia. Adscrito a esta se encontraba el Patronato Central para la Redención de Penas por el Trabajo (PCRPT), cuyo fin no era otro que el de vigilar y procurar la implantación del sistema de Redención de Penas en sus dos vertientes: trabajo manual y esfuerzo intelectual.

En este punto conviene recordar la figura del militar Máximo Cuervo Radigales (1893-1982), quien asumió el cargo de Director General de Prisiones en 1938 (Thomas, 1961: 690 y Preston, 2012: 471-517). Junto al jesuita José Antonio Pérez del Pulgar fue una pieza clave en la implantación de un sistema punitivo basado en el esfuerzo físico y la doctrina cultural. Así lo expresaba el anteriormente citado en 1940:

Además de la reeducación en la voluntad por la disciplina y el trabajo, se ejercerá una propaganda racional y noble de naturaleza religiosa, patriótica y familiar, aprovechando los ratos libres y los días festivos. Se aceptará y fomentará la participación en estas tareas de los reclusos más inteligentes y arrepentidos (Cuervo Radigales, 1940: 25).

En relación con la música, él mismo insistía: «Se organizarán orquestas, coros y concursos literarios, empleándolos como premio al servicio de la propaganda, y se estudiará la distribución horaria para el aprovechamiento de los ratos libres» (Cuervo Radigales, 1940: 25).

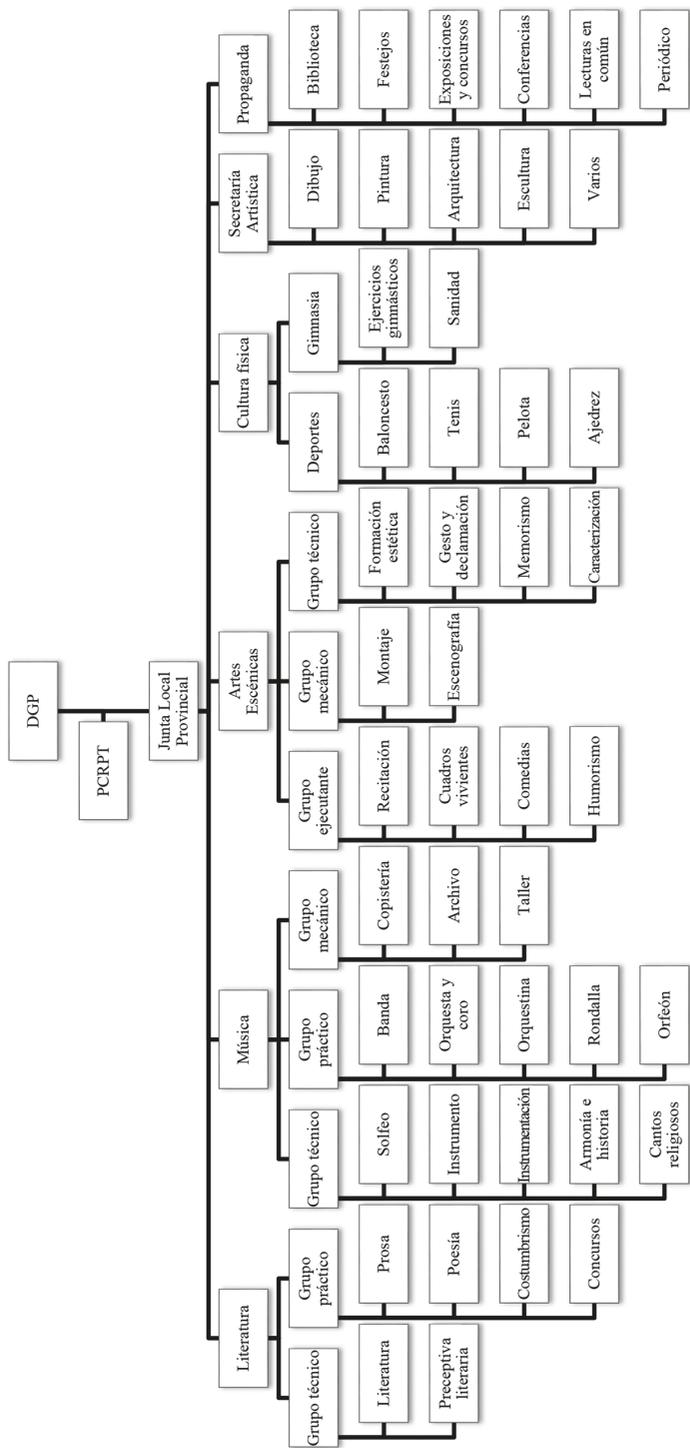
A pesar de la fruición con la que ambos se prodigaron en dichas tareas no fue hasta 1942, año en que Cuervo Radigales salió del cargo, cuando, como consecuencia de la reestructuración de la composición del Patronato (*BOE*, no. 356, 22 de diciembre de 1942: 10436-10438), se creó el fichero fisiotécnico para la Redención por el Esfuerzo Intelectual (*BODGP*, no. 7, 10 de diciembre de 1942: 11).

En un segundo eslabón de la cadena se encontraban las Juntas Locales Provinciales, las cuales respondían ante el Patronato. A su vez, cada Junta estaba integrada por seis (6) Secretarías Técnicas: literatura, música, artes escénicas, cultura física, arte y propaganda. A ellas correspondía la censura de todas las actividades se desarrollaron en las prisiones de cada provincia.

Finalmente, cada Secretaría Técnica se dividía en subsecciones. Por ejemplo, la Secretaría Técnica de Música se estructuraba en torno a tres ejes, tal y como puede verse en el esquema que sigue: grupo técnico, grupo práctico y grupo mecánico. Dentro del grupo técnico se encontraban las actividades de solfeo, enseñanza del instrumento, instrumentación de piezas para orquestina y rondalla, armonía e historia, así como los cantos religiosos. En el grupo práctico desarrollaban su trabajo las agrupaciones musicales: banda, banda de cornetas, orquestina —que en ocasiones hacía las veces de *jazzband*—, rondalla, orquesta, orfeón y grupo folclórico. Finalmente, el grupo mecánico era el encargado de sostener los recursos con que se contaba para el desarrollo de toda la práctica musical. Se trataba de la copistería, el taller de reparación de instrumentos y el archivo (Toledo, 1942: 164).

EL SISTEMA DE REDENCIÓN DE PENAS Y LA MÚSICA

En 1938 el Régimen configuró los programas de Redención de Penas como herramienta que permitía la recuperación ideológica y moral de los reclusos para el Estado. Este verbo «recuperar», entendido como el acto de «volver en sí» en tanto que transformación conseguida mediante la persuasión propagandística fue esencial en el ideario penal franquista. Así lo expresaba la Orden de 7 de octubre del citado año al referir: «[...] con ser importante la recuperación de varios centenares de hombres para España y su intenso aprovecha-



▲ Fig. 1. Organización de la Sección de Educación en las prisiones españolas.

miento en la reconstrucción nacional [...] han de formar la solera del futuro incremento de esta obra» (BOE, no. 103, 11 de octubre de 1938: 11742- 11745).

Este «recobrar el sentido» del penado, doctrina católica mediante fue aún más evidente a partir de 1939, momento en el cual la guerra comenzó a librarse en el cuerpo de los detenidos, cuya existencia física y moral eran los nuevos territorios sobre los que librar la batalla. Las Memorias anuales editadas por el Patronato enumeraban ya en 1939 los distintos ejes de acción sobre los que debía ejercitarse la música en pro de una conversión exitosa de los detenidos:

1.^a Religiosa: la llevan los capellanes con la colaboración de personas seglares de absoluta confianza, las cuales tienen la prohibición terminante de tratar cualquier otro tema ajeno a esta materia [...].

2.^a Patriótica: el canto de los Himnos del Movimiento es un acto de servicio obligatorio. Se organizan constantemente actos colectivos de propaganda y concursos entre los reclusos para premiar trabajos de esta índole sobre temas fijados o libres [...].

3.^a Cultural y artística: sus obras principales son las escuelas para analfabetos, las clases de enseñanza especial y los ciclos de conferencias [...]; las orquestas, los orfeones, los concursos literarios y poéticos y los concursos de trabajos artísticos [...].

4.^a El semanario *Redención*: es un ensayo penitenciario único en el mundo y el periódico escrito por presos, según normas teóricas exigentes y modernas [...]. (*La obra de la Redención de Penas*, 1939: 16-17).

Si una de las justificaciones que hasta entonces había sustentado la utilización de los presos en los trabajos forzados era la económica, a partir de 1939 la Dirección General de Prisiones apreció tanto más si cabe la adhesión de los represaliados como garantía de la continuidad del Régimen. Por este motivo, el concierto entre castigo, tortura y adoctrinamiento físico, moral, ideológico y cultural fueron esenciales en la ética penitenciaria franquista. A este respecto, la práctica musical en tanto que ejercicio de poder contra los detenidos fue protagonista en la conformación de las rutinas que integraron el tiempo de castigo.

El positivismo con que se adoptó la práctica musical como vehículo de propaganda artística con intereses afines al Estado ya había aparecido legislado con anterioridad en septiembre de 1938. El referido texto argumentaba las razones de «fomentar en la juventud el amor por las Bellas Artes» a través de la organización de «orfeones y grupos cantores destinados a cultivar los cantos religiosos, patrióticos y populares» (BOE, no. 85, 23 de septiembre de 1938: 1385-1395).

A pesar de que las fuentes señalan que la práctica musical estuvo presente desde el inicio en las prisiones franquistas, la asociación entre estas y la reducción de la condena no apareció reconocida hasta 1942 (BOE, no. 356, 22 de diciembre de 1942: 10436-10438). Ejemplo de ello son las palabras que en 1942 el capellán del cuerpo de prisiones, el jesuita Martín Torrent, dedicó a esta cuestión en su ensayo *¿Qué me dice usted de los presos?:*

[...] 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 las agrupaciones artísticas cuya actuación tanto distrae y levanta el espíritu del preso, ha volcado sus máximas generosidades, concediendo a los que de las mismas forman parte [...] nada menos que un día de redención de pena por cada día de condena transcurrida para músicos y orfeonistas (Torrent, 1942: 119).

Esta idea de la música como eje que facilitaba la reducción de las condenas fue continua y reiterativa. Así lo demuestran los expedientes procedentes de los centros penales de Astorga, Bilbao, Murcia, Valencia y Zaragoza. Todos ellos apuntan cómo a través de la práctica musical colectiva se buscó homogeneizar a la población penal. Para la organización de estas actividades el Patronato (fig. 1) se apoyó en el diseño curricular dispuesto para las enseñanzas musicales superiores que había entrado en vigor tan solo unos meses antes (BOE, no. 185, 4 de julio de 1942: 4838-1840).

A través de una serie de textos, el Patronato organizó tanto el contenido de dichas prácticas, es decir, qué debía interpretarse, como la disponibilidad y alcance de los materiales necesarios para su mejor desempeño, en otras palabras, el cómo debía hacerse. (BODGP, año I, no. 5, 20 de noviembre de 1942: 9 y BODGP, año V, no. 175, 7 de

marzo de 1946: 7, respectivamente). No solo el sonido fue una de las preocupaciones del Régimen. Desde una perspectiva filosófica, sonido y silencio jugaron un papel fundamental para la dictadura, ya que permitían la inserción del contexto penal en el cuerpo de los detenidos (Nancy, 2007: 13). En el contexto de la prisión, el silencio no era únicamente la privación del sonido emitido, sino la escucha forzada del cuerpo encarcelado. Citando a Ramón Toledo:

Sabemos cuánto significa el silencio para el temperamento español y, de una manera más directa, para los meridionales [...]. Hacer sentir ese deseo sin llegar al total mutismo dejando siempre un brote de regeneración, un punto para un posible regreso constituye el fondo de nuestra disciplina [...]. No hay [...] idea de recuperar, sino de reducir a la nada [...]. La regla de silencio, la esterilidad de su trabajo, el aislamiento, la acción moralizadora, la lectura ordenada y metódica, el trato severo de los funcionarios del departamento, han frenado aquella imaginación [...]. (Toledo, 1942: 58).

Recapitulando, en lo que respecta a la integración de la música en el sistema de Redención de Penas, la Dirección General de Prisiones dotó al Patronato de la capacidad necesaria para velar por cuestiones acerca del qué, cómo, cuándo, dónde, porqué y para qué de estas prácticas en una suerte de armónica convivencia entre el objeto sonoro y su ausencia. Cuestiones todas ellas tratadas en profundidad más adelante.

RELACIONES SEXO-GÉNERO A TRAVÉS DE LA MÚSICA

Como ya he señalado anteriormente, una de las claves de la aceptación de la propuesta musical en las prisiones fue la aplicación de la normativa de extramuros a intramuros. Esto no solo implicaba ajustar contenidos y formas de presentar la práctica musical en los centros, sino también adoptar aquellas otras políticas que, sin ser necesariamente musicales, sí tuvieron un impacto significativo en estas actividades. En este sentido destacaron las medidas de género que el Régimen implantó para justificar la sumisión de las mujeres (Galera Pérez, 2015; González Pérez, 2014; Del Rincón García, 2010).

Estas fueron especialmente incisivas en el ámbito carcelario, donde además de clasificar a los presos entre comunes y no comunes, se distinguió entre hombres y mujeres. Consecuentemente, la «cura» propagandística y cultural administrada por el Patronato para cada uno de ellos contó con importantes diferencias que se sustentaron en el conjunto de atributos que el franquismo defendió como femeninos.

Para llevar a cabo esta segregación cultural, el Patronato recurrió a las instituciones que ya, en el terreno civil, se encargaban del adoctrinamiento de las mujeres. De esta forma las Delegaciones Provinciales de Sección Femenina se integraron en la elaboración de programas específicos para las reclusas.

Si en 1939 el Régimen encomendó a las Escuelas de Hogar la educación femenina (*BOE*, no. 302, 29 de octubre de 1939: 6067 y *BOE*, no. 363, 29 de diciembre de 1939: 7347-7348), dos años después, en 1941, las Memorias del PCRPT evidenciaban la fortaleza de esta institución en los penales femeninos:

Patrocinada por el Patronato Central, está funcionando desde el 1 de enero de 1940 la Escuela de Hogar en la Prisión de Mujeres de Ventas, de Madrid. Instalada en los sótanos en los que gracias a una ingeniosa decoración, se ha dado gratísimo aspecto, cien alumnas reclusas reciben de sus profesoras, militantes de FET y de las JONS clases de cocina [...], ciencia doméstica [...], clases de corte y confección [...], clases de plancha, de encaje charlas religiosas [...], conferencias de puericultura (*La obra de la Redención de Penas*, 1940: 25).

La incursión de las Escuelas de Hogar en el entorno penal permitió incorporar prácticas musicales en las prisiones de mujeres que educasen a las presas en cuestiones morales y patrióticas así como en los caracteres femeninos de los cuerpos a que fueron reducidos (Casero García, 2002; Martínez del Fresno, 2012).

Años más tarde, en 1945 consolidada ya la presencia de las Escuelas de Hogar en las prisiones, el Patronato reseñaba:

[...] en las Prisiones de Mujeres hay instaladas Escuelas de Hogar, a las que concurren buen número de alumnas. A las clases de cultura general asistieron 35.316 reclusos; a las especiales

(taquigrafía, contabilidad, dibujo, idiomas, etc.) 5.415; a las de artes y oficios, 595 y a las Escuelas de Hogar, 796. (*La obra de la Redención de Penas*, 1945: 16)

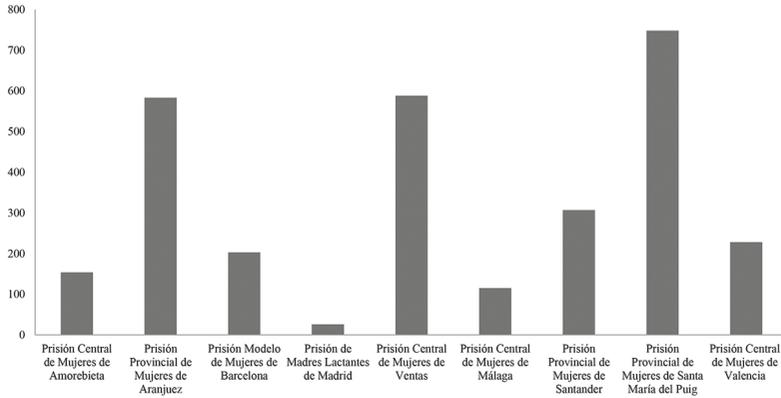
En la misma línea, estas eran las palabras dedicadas a ello en 1946:

En todas las Prisiones de Mujeres se ha intensificado la enseñanza en su grado máximo. [...] la fase artística ha sido acogida con verdadero interés y son numerosos los coros y cuadros teatrales formados por las reclusas y con los que se ha logrado, gracias a la afición y delicadeza femenina, un indiscutible éxito cultural y artístico (*La obra de la Redención de Penas*, 1946: 39).

Algunos de estos conjuntos llegaron a ser dirigidos con increíble acierto por las maestras republicanas encarceladas que tenían conocimientos suficientes para acometer la tarea. Así ocurrió con Justa Freire (1896-1965), quien durante el cumplimiento de su condena en Ventas entre 1939 y 1941 dirigió el cuadro artístico de la prisión. Es más, a ella se atribuye el mérito de haber enseñado a cantar y leer a algunas de las componentes más jóvenes de Las Trece Rosas (Pozo Andrés, 2013). Su labor llegó a ser tal que la maestra fue una de las pocas mujeres a las que el Régimen reconoció con los beneficios de la Redención de Penas (AGA: Ministerio de Educación Nacional, 32/13147).

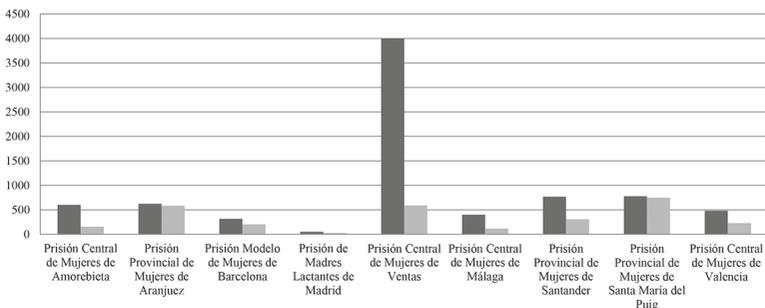
Por otro lado, los datos conservados por las fuentes oficiales a este respecto obligan a preguntarse si quizá el caso de Freire no fue sino singular ya que, de acuerdo con los datos recogidos en las Memorias del PCRPT, el censo de presas hacia 1946 era de ocho mil quince (8.015), de las cuales dos mil novecientas cincuenta y dos (2.952) estaban inscritas en los programas de las Escuelas de Hogar. Es decir, solamente el 36,83% del total de la población penal femenina participaba, por aquel entonces, en alguno de los talleres gestionados por dicha entidad.

Gráfico 1. Detalle de la población penitenciaria femenina suscrita a los programas de las Escuelas de Hogar en las prisiones españolas en 1946



Uno de los inconvenientes que perjudicaron la total implantación de estos programas en las prisiones fue la desigualdad con que esta se hizo efectiva, motivada las más de las veces, por la diferencia entre unos y otros en el número de presas que los habitaban. En otras palabras, tal y como se deduce de la imagen siguiente, mientras que en centros como Santa María del Puig el 94,92% de las detenidas participaban en estas actividades, en otros como Ventas, el elevado número de reclusas apenas permitió al 14,70% unirse a dichos programas.

Gráfico 2. Comparativa entre el censo penal femenino ordenado por prisión y el número de inscritas a los programas de las Escuelas de Hogar en las prisiones españolas en 1946



Otra de las cuestiones esenciales para comprender la práctica musical en las cárceles de mujeres en su complejidad es que junto a la participación de entidades ajenas a la prisión, el contenido de las mismas también presentó variaciones con respecto a la programación masculina. En realidad, esta división específica de la práctica musical que partía de las premisas de negar la capacidad creativa de las mujeres y, por lo tanto, prohibir el acceso de estas a materiales de escritura o instrumentos musicales no era disonante a la actividad que los Coros y Danzas de Sección Femenina ejercían fuera de las prisiones. En ellos, mientras que los hombres se consagraron a la práctica instrumental, ellas quedaron restringidas al terreno de los bailes en los que el cuerpo era el mensaje (Casero, 2002: 65 y Martínez del Fresno 2021: 96-140).

Consecuentemente, los cuadros artísticos integrados por mujeres debían presentarse siempre adornados en relación con el repertorio performado. Es decir, que, además de interpretar lo que les venía dado por la mano creativa masculina, las penadas fueron forzadas a vestir sus funciones con elementos de atuendo y escenografía. A menudo fueron ellas mismas las que elaboraron los materiales en los talleres de costura. Este aspecto se presentó con especial énfasis en las representaciones que incluían repertorio religioso y folclórico. Como se verá en puntos posteriores, el componente folclórico en el diseño del plan musical destinado a las mujeres apareció para ilustrar la idea simbólica de *Matria*, entendida como la feminización de los atributos asociados a la nacionalidad en tanto que tierra y sentimiento de pertenencia (Scott, 1988: 38). Su representación máxima fue la figura de Isabel la Católica y sobre ella se articuló una narrativa de pasividad, pureza, inocencia, espiritualidad y autenticidad de lo femenino castellano que tuvo su reflejo en la música interpretada y las formas de interpretar la música.