

*Antifranquismo de guitarra y linotipia. Canciones de la nueva resistencia española (1939-1961)**

Alberto Carrillo-Linares

Universidad de Sevilla

Resumen: En 1961, siete italianos, algunos vinculados al grupo Cantacronache, realizaban un viaje por España con la misión de recopilar canciones antifranquistas. El trabajo se enmarcaba en su línea de investigación sobre música popular, particularmente de la resistencia antifascista en Europa. Con este material se publicó un libro, *Canti della nuova resistenza spagnola (1939-1961)* (Einaudi). La reacción virulenta del franquismo contra el conocido como *Libelo* consiguió su secuestro en Turín y el apoyo de la prensa más conservadora, incluida la del Vaticano. El *affaire del Canti* tuvo repercusiones en ámbitos muy diversos (política, mundo editorial, judicial, periodístico o literario).

Palabras clave: canción protesta, Cantacronache, Einaudi, música antifranquista-antifascista, oposición al franquismo.

Abstract: In 1961, seven Italians, some of them related to the group Cantacronache, made a trip throughout Spain on the mission to collect songs against Franco. The work was part of their research on popular music, particularly the anti-fascist resistance in Europe. This material was published in a book, *Canti della nuova resistenza spagnola (1939-1961)* (Einaudi). Due to the virulent reaction of franquism against what is known as «*Libelo*» got his seizure in Turin and the support of the more conservative press, including the Vatican. The *affaire of Canti* had an impact on different areas (political, publishing, legal, journalistic or literary).

Keywords: protest songs, Cantacronache, Einaudi, antiFranco-antifascist music, against the Franco regime.

* El presente trabajo se desarrolla en el marco del Proyecto I+D del Ministerio de Educación, «La transición ibérica: Portugal y España...» (HUM2007-62337/HIS), y del GI de la Junta de Andalucía HUM 420, «El aprendizaje de la democracia».

«A veces yo me sorprendo
de escuchar mi propio canto,
soy como un pájaro raro
que canta aunque esté enjaulado»¹.

Al caer la tarde del 3 de julio de 1961, hace cincuenta años, un grupo de italianos entraba en España a través de los Pirineos orientales, por la frontera de Bourg Madame-Puigcerdá (Girona). Eran Margherita Galante Garrone (*Margot*), Lionello Gennero, Gianna Germano Jona, Sergio Liberovici y Michele L. Straniero. Unos días después, estando en Madrid, se incorporaban Giorgio de María y Emilio Jona. Penetraban legalmente en el país con una delicada misión: recoger manifestaciones musicales de la (nueva) oposición a la dictadura. Durante veinticuatro días viajaron por parte de la geografía española recopilando un material de interés histórico y cultural (musical, folclórico, sociológico, político, etc.) que quedó grabado en cintas magnetofónicas y anotado en cuadernos de campo. Su investigación, además, se insertaba en un marco de gran formato, de ámbito europeo, centrado en la compilación y el análisis de música política y social antifascista.

Para algunos casos, entre ellos el español, la vigencia de este material musical convirtió dicho acervo cultural en un objetivo político a perseguir; así, la edición del libro *Canti della nuova resistenza spagnola. 1939-1961* (Einaudi, 1962) provocó la reacción colérica de una dictadura que desplegó un formidable abanico de frentes contra la publicación². Las consecuencias de todo ello fueron inesperadas y el efecto que produjo acabó impactando en ámbitos tan diversos como el mundo editorial, el Premio Formentor, la Santa Sede, los medios de comunicación o la política. Aún hoy se recuerdan algunas de las canciones que aquel libro contenía.

¹ Ana Belén: «Quiero ser canto y rodar», *Tierra*, Philips 45/6499758, 1973.

² Sergio LIBEROVICI y Michele L. STRANIERO: *Canti della nuova resistenza spagnola. 1939-1961*, Turín, Einaudi Editores, 1962 (en adelante lo citaré como *Canti...*). Según consta en el colofón, se terminó de imprimir el 25 de mayo de 1962.

Los antecedentes y el viaje por España

El origen lejano de este episodio *casi olvidado* de la historia de la España actual se encuentra en el grupo musical y revista de Turín *Cantacronache* (1957-1962). El grupo venía, desde años antes, recogiendo testimonios musicales populares de carácter político y social, particularmente de la resistencia libertaria y socialista³. Su análisis se basaba tanto en los elementos asociados a los mensajes de contenido insertos en los textos, como en los aspectos puramente musicales o compositivos (literarios).

Musicalmente, el grupo representaba la, por entonces, ola más avanzada en Italia de la *canción protesta* y contó con colaboraciones de prestigiosas firmas —Umberto Eco, Italo Calvino, etc.— y músicos; teórica o epistemológicamente seguían las enseñanzas *gramscianas* sobre la música popular («cantos populares nacidos del pueblo, nacidos por el pueblo o adaptados por éste»), en el sentido de manifestación cultural del pensamiento y sensibilidad, producto de sus condiciones materiales, entendido como *cultura dominada* frente a la *cultura dominante*⁴. Los resultados de sus trabajos vieron pronto la luz en forma de recitales, vinilos o en publicaciones (artículos y monografías) y cuando el grupo comenzaba a declinar, en 1962, publicaron la revista *Il nuovo canzoniere italiano*, editada por Avanti! que se mantuvo con vida intermitente hasta 1977⁵.

El viaje de turismo político a España fue concebido por la discográfica Italia Canta, próxima al Partido Comunista Italiano (PCI), con la intención de editar una trilogía de canciones políticas espa-

³ Emilio JONA: «Cantacronache, un'esperienza di cultura: storia e linguaggio», en Lorenzo COVERI *et al.*: *Parole in musica*, Novara, Interlinea, 1996, pp. 94-101; Emilio JONA y Michele L. STRANIERO (eds.): *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni cinquanta*, Turín, CREL-Scriptorium, 1996; Cesare BERMANI: *Una storia cantata, 1962-1997: trentacinque anni di attività del nuovo canzoniere italiano*, Milán, Instituto Ernesto de Martico, 1997; Ignazio MACCHIARELLA: *Voces de Italia*, Madrid, Akal, 2003, pp. 137-142, y Cesare BERMANI: «El Nuevo Cancionero Italiano, la canción social y el “movimiento”», en Nanni BALESTRINI y Primo MORONI: *La horda de oro (1968-1977). La gran ola revolucionaria y creativa, política y existencial*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2006, pp. 102-121.

⁴ Sergio LIBEROVICI y Michele L. STRANIERO: *Canti...*, p. 5, n. 2.

⁵ El nombre había sido sugerido por Roberto Leydi, el que fuera el editor de la revista junto con Straniero. Véase Tito SAFIOTTI: *Enciclopedia della canzone popolare e della nuova canzone politica*, Milán, Teti Editores, 1978, pp. 169-170.

ñolas: un vinilo sobre la Segunda República, otro sobre la Guerra Civil y un tercero que recogiera canciones antifranquistas posteriores⁶. Las relaciones con la discográfica nunca fueron buenas y la colaboración no pasó de ahí. Casi a la vez aparecían en el mercado un disco, *Canti della resistenza spagnola. 1939-1961*, con portada de Picasso, y el libro *Canti della nuova resistenza spagnola. 1939-1961*⁷.

Patrocinado por la discográfica junto con el recién fundado Centro de Estudios Piero Gobetti, los jóvenes italianos emprendieron el viaje por España con una caja llena de cerillas y el material técnico indispensable para realizar el trabajo⁸. En la organización del viaje se había tenido en cuenta la dificultad de localización de posibles fuentes de información, con el riesgo añadido que podían suponer los movimientos en falso. Por ello se viajaba con una caja de fósforos en los que se habían micrograbado los datos necesarios para establecer los enlaces en diferentes puntos. En caso de peligro mayor, siempre resultaba sencillo hacer desaparecer la caja al completo. En ocasiones fueron estos *fósforos* los informantes; otras, personas que se encontraban por el camino, con perfiles sociales y culturales muy variados⁹.

Por otro lado, y con el fin de ir asegurando el material rescatado y evitar desplazarse con todo, se establecieron dos vías de evacuación: contacto con un contrabandista del barrio barcelonés de Poble Sec, quien, desde Cataluña, lo trasladó hasta Andorra, y, de modo paralelo, cuando la expedición andaba en su ecuador, Michele Straniero voló en solitario desde Madrid a Italia cargado de microfilmes y cintas magnetofónicas. El resto del material se pasó normalmente por la frontera al concluir el periplo¹⁰.

⁶ Finalmente sólo se grabaron los dos últimos. En realidad, el único comunista del grupo era Liberovici.

⁷ Italia Canta 33/CRA 0026.

⁸ La iniciativa del viaje, dentro del Centro, estuvo impulsada por la esposa e hijos de Piero Gobetti (Ada Prospero, Paolo y Carla), así como por unos amigos muy próximos, entre los que se encontraban Felice Casorati, Giulio Einaudi, Alessandro Passerin d'Entrevès y Franco Ventura.

⁹ Margot Galante se desplazó a París, poco antes del viaje, para contactar con antiguos combatientes de la Guerra Civil que facilitaron algunos enlaces, información que entregó en Turín. Véase correspondencia con Margot Galante, 30 de mayo de 2011.

¹⁰ Algunos detalles los conocemos porque dejaron escrito un diario de viaje. Véase Sergio LIBEROVICI y Michele L. STRANIERO: *Canti...*, pp. 19-32.

El recorrido exacto que siguieron fue el siguiente: Bourg Madame-Puigcerdá (Girona), Barcelona, Zaragoza, Madrid y Toledo (por turismo). En la capital el grupo se dividió: uno marchó hacia Cuenca y de ahí a Santiago de Compostela, donde debía reencontrarse con el resto varios días más tarde; el segundo siguió la ruta por Ávila, Salamanca, Zamora, Orense, Vigo y Santiago de Compostela. Una vez allí, y recompuesta la expedición, se bordeó la cornisa cantábrica: Cudillero y Llanes (Asturias), Santander, Bilbao, San Sebastián, Bayona (por donde Gianna Jona sacó el resto del material recopilado) e Irún (por donde salió la expedición). Fue en estos lugares donde, cuando la fortuna acompañó, se pudieron recopilar aquellas melodías con sus correspondientes textos. En total recorrieron en coche más de 6.000 kilómetros detrás de expresiones musicales de protesta en la España franquista con varias horas de registros sonoros.

Tres días después de haber entrado en el país se registraron las primeras grabaciones en los barrios altos de Barcelona (un sindicalista, dos poetas, un viejo y varias jóvenes fueron los informantes). En Zaragoza se intentó contactar con uno de los *fósforos*; la pista la habían facilitado unos exiliados españoles en Suiza, pero al llegar al lugar la sorpresa fue mayúscula: el *fósforo* había tenido que emigrar también a Ginebra. En Madrid se pudo rescatar importante material audio, tanto composiciones inmediatamente posteriores a la guerra, como nuevos textos, creados entre 1956 y 1961, de los que emanaba un reverdecido espíritu de lucha¹¹. Poco después establecieron un contacto importante para el futuro del proyecto discográfico europeo: José Antonio (*Chicho*) Sánchez Ferlosio, hermano del escritor Rafael e hijo de Sánchez Mazas. *Chicho* fue una fuente original que encajaba a la perfección en el ideal de música social, de autor, contestataria, etc., sobre la que Cantacronache había estado indagando y experimentando. Aunque no en este momento ni para el libro, el músico aportó poco después temas fundamentales que se popularizaron en los años posteriores¹². Su nombre se mantuvo

¹¹ Sobre los contactos en Madrid escribieron que, por un lado, sus informantes fueron un «eficiente grupito de intelectuales madrileños, algunos escritores, periodistas, críticos, estudiantes, profesionales», y por otro, «un poeta que dice violentos sonetos antifranquistas, un estudiante que intenta cantar algunas parodias goliárdicas, un taxista de origen andaluz, un exgaleote». Véase Sergio LIBEROVICI y Michele L. STRANIERO: *Canti...*, pp. 25-26.

¹² La presencia de Chicho se detecta en vinilos sobre (de) la resistencia europea y española grabados posteriormente en 1963, 1964 y 1968.



Imagen 1. 18 de julio de 1961, en la muralla de Ávila.
De izquierda a derecha: Gianna Jona, Giorgio De Maria
y Margot Galante. Cortesía de Margot Galante.

en secreto por razones de seguridad y sus textos, como los de otros, vieron la luz con el carácter de anónimos, lo que hizo que con el paso del tiempo se acabaran por confundir con el cancionero de la Guerra Civil (el caso más ilustrativo, sin duda, *Gallo Negro, gallo rojo*)¹³. El circuito por el norte y noroeste de España permitió también al grupo recoger, entre otras, canciones populares en gallego y euskera, lenguas proscritas y perseguidas. El 27 de julio, abandonaban el país sin mayores complicaciones¹⁴.

El papel impreso, arma arrojada

El destino que todo aquel repertorio cultural tuvo fue doble: grabación discográfica y edición comercial de algunos de aquellos textos y, en segundo lugar, ediciones en papel en forma de publicaciones, tanto en artículos en revistas más o menos especializadas, como monografías. Obviando la parte discográfica, me centraré en la repercusión que tuvo, como consecuencia de su publicación sobre papel, la recopilación de música antifranquista¹⁵.

La primera aportación de aquel trabajo colectivo apareció en la revista *Il Contemporaneo: settimanale di cultura*, apenas un mes después de haber regresado a Italia y antes de la publicación del libro *Canti della nuova resistenza spagnola. 1939-1961*. Se trató de un artículo firmado por Margot, Straniero y Liberovici, titulado «Canti della Resistenza spagnola. 1940-1961», un adelanto de lo que acabaría siendo la monografía¹⁶. En el artículo se realizaba una clasificación tipológica de la producción clandestina y se estudiaban

¹³ También conocida como *Los dos gallos*. Esta circunstancia se amplificó por el efecto producido por los cantautores hispanoamericanos que interpretaron muchas de aquellas coplas. Algunos originales de Chicho pueden consultarse en la recopilación realizada en Rosa JIMÉNEZ, Lisi F. PRADA y Francisco CUMPIÁN (eds.): *De Chicho Sánchez Ferlosio. Canciones, poemas y otros textos*, Madrid, Hiperión, 2008 (las canciones antifranquistas en pp. 41-84).

¹⁴ Sí hubo incidentes menores, como requisas en plena calle de material fotográfico.

¹⁵ La parte discográfica la he desarrollado en Alberto CARRILLO: «Surcos de esperanza y gritos de libertad. Música contra el franquismo», *Historia Social*, 73 (2012) (en prensa).

¹⁶ Margot GALANTE GARRONE, Sergio LIBEROVICI y Michele L. STRANIERO: «Canti della Resistenza Spagnola, 1940-1961», *Il Contemporaneo*, 40 (septiembre de 1961), pp. 139-155.

seis canciones, de temática variada (problemas obreros, estudiantiles, referencias políticas, religiosas o de la vida cotidiana). A los textos acompañaban sus partituras con las notaciones correspondientes. Entre ellas una composición de 1957, *Canción de Paz*, que aparecía como anónima y que en realidad era obra de José Agustín Goytisolo, de quien había sido recogida directamente en Barcelona. También como anónima apareció *Una canción* (1958), del poeta Jesús López Pacheco. Otra de las canciones elegidas para ilustrar la investigación alcanzó cierto éxito en los sesenta, *Ya se fue el verano* (1959), una parodia sobre el franquismo. Y una más que constaba como anónima era *Dende que Franco e Falanxe*, en gallego, que había sido compuesta por el poeta comunista Celso Emilio Ferreiro¹⁷. Una estrofa de esta canción se empleó para el diseño de la portada de la edición italiana del libro *Canti...*, cuyo fragmento aparecía sobre fondo negro y donde podía leerse:

«Santo Cristo de Fisterre
Santo da barba dourada
axudademe a pasare
a negra noita de España».

La parte superior de la portada la ocupaba una fotografía, tomada a escasos metros, de policías armados conteniendo una muchedumbre apenas perceptible por la perspectiva de la toma¹⁸.

Posteriormente hubo autoreferencias al proyecto musical en *Il nuovo canzoniere italiano*, en el primer número que se imprimió (julio de 1962). La revista publicaba, en español, italiano y con partitura, la coplilla *En España las flores*, dando cuenta de que la había aportado el propio autor en Madrid y que se encontraba en el disco *Canti della resistenza spagnola. 1939-1961*, de reciente aparición. El texto decía así:

¹⁷ Xesús ALONSO MONTERO: «Cuando la inocente copla popular se politiza: de la derecha a la izquierda», *Garzoa. Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, 2 (2002), pp. 35-39, e íd.: *Celso Emilio Ferreiro*, 2 vols., Madrid, Júcar, 1982, (vol. «Antología», p. 286). Alonso publicó en *La Voz de Galicia*, el 30 de abril de 1999, un artículo titulado «La Marsellesa de los borrachos», sobre esta historia. Posteriormente se recogió en *Beatus qui legit*, Santiago, Universidad, p. 71.

¹⁸ El gobierno alegó que en realidad la imagen mostraba a unos agentes que contenían «la curiosidad de los espectadores que asisten a cualquier desfile callejero». Véase *La Marsellesa de los borrachos*, Madrid, SIE, s.a. [1963], p. 7.



Imagen 2. Portada de la primera edición en italiano (Turín, Einaudi, 1962), de *Canti della nuova resistenza spagnola, 1939-1961*.

«En España las flores
que nacen en abril
no nacen de alegría
sí de dolores, sí.
De tres años de tiros
de tres años y mil
que resistió su pueblo
solo contra el fusil.
En España las flores
no quieren ya vivir.
Porque el pueblo español
murió en abril.
Pero las flores vuelven.
Quien las hizo morir
no sabe que las flores
vuelven en cada abril.
España nunca ha muerto,
nunca puede morir.
Al pueblo y a la flor
no los mata el fusil,
no los mata el fusil»¹⁹.

La referencia explícita al libro la encontramos en el segundo número de *Il nuovo canzoniere italiano*, de enero de 1963. Al informar de la novedad bibliográfica escribían:

«Si tratta di una serie di documenti di notevole importanza che testimoniano della presenza attiva del canto di protesta nel vivo di una situazione oppressiva. Sarebbe ovviamente pretesa assurda chiedere a questa raccolta, effettuata nello spazio di un solo mese e con la difficoltà immaginabili [...], un valore non dico di completezza, ma neppure di sistematicità»²⁰.

La nota bibliográfica había salido tarde, pues aparecía cuando el *affaire del Canti* estaba en su punto álgido; no había alusiones al

¹⁹ *Il nuovo canzoniere italiano*, 1, (julio de 1962), pp. 4-5. A la letra le acompañaba —como ocurriera en el libro— una nota explicativa para la mejor comprensión de lectores no españoles. En este número aparecieron dos referencias más: una, en la sección de Información Bibliográfica, a cargo de Leydy, sobre el artículo de *Il contemporaneo*, ya citado, y otra, en la sección Noticias Discográficas, relativa al disco.

²⁰ *Il nuovo canzoniere italiano*, 2 (enero de 1963), pp. 63-64, cita en p. 63.

incidente que se provocó debido a que el texto de la revista estaba preparado con anterioridad. Sí la habría en el siguiente número²¹.

Una muy interesante referencia posterior —recogida en un ámbito geográfico diferente y que hablaba de los importantes contactos internacionales del grupo de trabajo y sus «mecenas»—, apareció publicada en *Broadside*. Era éste un *magazine* fundado en el mismo año de 1962 por la intérprete Agnes (Sis) Cunningham y su marido Gordon Friesen, editado en Nueva York, y que se especializó en canciones políticas de actualidad, convirtiéndose con el tiempo en una revista de culto por la que pasaron los más importantes cantautores norteamericanos e internacionales. En él se reprodujo la canción *Ya se fue el verano*, en inglés, español y con partitura, acompañando al texto una caricatura de un Franco envejecido con un buitre sentado en el respaldo de su sillón. El texto se publicaba exactamente cuando el libro salía a la calle²².

El artículo de *Il contemporaneo* sobre los primeros resultados de la investigación pasó desapercibido pero el impacto y las consecuencias de la aparición del libro, apenas medio año después, fueron muy diferentes. Cuando no llevaba ni seis meses en circulación la obra fue objeto de un secuestro judicial en Turín. Los autores contaban con un editor muy potente, Giulio Einaudi que frecuentaba lugares y tenía círculos de amigos compartidos con los miembros de Cantacronache. Era hijo de Luigi Einaudi, el que fuera presidente de la República italiana (1948-1955), y se encontraba estrechamente unido al Centro studi Piero Gobetti de Turín, al que estaba también asociado, entre otros, Noberto Bobbio (y que custodia en la actualidad su archivo y biblioteca especializada). El centro daba cobijo a los intelectuales turineses y se convirtió en uno de estos espacios de reflexión y sociabilidad habituales. Personajes ya consolidados, como Italo Calvino, fueron a su vez colaboradores del grupo: con Sergio Liberovici musicó una canción emblemática en Italia, *Oltre il ponte (Más allá del puente)*²³. Simultáneamente

²¹ «Oscenità sacrileghe», *Il nuovo canzoniere italiano*, 3 (septiembre de 1963), p. 47.

²² *Broadside*, 11-12 (agosto de 1962), p. 7. Esta revista también dio cobertura años más tarde al valenciano Ramón Pelegrero Sanchis, *Raimón* (referencia: *Raimón Padilla*).

²³ Una versión puede escucharse en: <http://www.youtube.com/watch?v=jkwqA6Bn-tc&feature=related>. Sobre la relación entre Calvino y Cantacronache véase Sebastiano FERRARI: «La letteratura incontra la canzone. Testi per musica di



Imagen 3. Caricatura de Franco aparecida en el *Broadside Magazine*, editado en Nueva York, agosto de 1962.

Calvino mantenía relaciones laborales con la editorial Einaudi. Éste fue el marco intelectual y cultural en el que se fraguó el innovador y arriesgado proyecto descrito.

Un puñado de canciones de esperanza

El *Canti* contenía veinticinco canciones (algunas con sus variaciones), ocho coplas («breve composición brillante, satírica,

Italo Calvino e Franco Fortini per il collettivo *Cantacronache*», *Incontri. Revista Europea di Studi Italiani*, 26-1 (2011), pp. 40-59.

amarga, ágil, de revista o de cancionero popular», según definían), tres textos poéticos (sin música), acompañando a uno de éstos una extensa explicación clarificadora del contenido. Veintiocho partituras acompañan a otras tantas canciones que contaban auxiliariamente con una nota explicativa sobre aspectos del contenido y una *ficha técnica* (autoría, lugar y circunstancias en las que se recogió, información musical o literaria, etc.).

Los autores del trabajo clasificaron en cuatro bloques dicho material²⁴. Primero, *Parodias sobre tonadas que pertenecen al patrimonio popular tradicional* (textos 1 a 10), entre las que había composiciones musicales *lorquianas* que se adaptaron en el transcurso de la Guerra Civil y años posteriores (*Los cuatro generales*, *Coplas del tren blindado*), algunas de las cuales se versionaron a mediados de los cincuenta (*El hijo de Don León*, sobre los incidentes estudiantiles de 1956, basada en *Los Mozos de Monleón*)²⁵. El segundo grupo lo conformaban las *Tonadas sobre arias populares y de consumo* (textos 11 a 18); el tercero, *Canciones con música y textos originales* (textos 19 a 26) y el último las *Coplas* (textos 26a a 26h).

Temáticamente, la mayoría de las canciones era de contenido político y tenía un enfoque satírico, un recurso para enfrentar con dulzor las penas; musicalmente, muchas se inspiraban en melodías y ritmos anteriores. En el caso de los autores (poetas y músicos) con los que contactaron, algunos sí que aportaron letra y música original; en otros casos, los informantes eran simples transmisores que podían introducir alguna variación cromática o técnica menor en la interpretación y/o en el texto. Desde el punto de vista formal, en algunos temas se apreciaba la herencia del lenguaje oral (cuando no intención), con fórmulas de uso popular y cotidiano, lo que daba cabida a expresiones como los tacos. Por lo demás, eran frecuentes las referencias explícitas a Franco, su mujer, el gobierno, etc. La

²⁴ En la obra original se enumeran veintiséis canciones (consideran todas las coplas como una única canción) y tres textos poéticos. En las referencias que a continuación hago utilizo la clasificación y numeración original.

²⁵ Federico GARCÍA LORCA: *Obras completas*, México DF, Aguilar, 1994, p. 1124. A su vez, inspirada en el romance del *Folk-lore o Cancionero Salmantino*, Madrid, Imp. Alemana, 1907, cuya edición estuvo a cargo de Dámaso Ledesma. Es conocida la especial relación de García Lorca con la música. Sobre esto escribió Jorge Guillén en el prólogo de las obras completas del poeta granadino: «En música fue tal vez donde el gusto de Federico se refinó con más pureza», en Federico GARCÍA LORCA: *Obras completas...*, p. XLI.

justicia, el exilio, la política, los estudiantes, la escasez, los obreros, las cárceles, la represión y la guerra, los mineros, la religión o la situación en el Marruecos descolonizado fueron otros de los temas en los que se inspiraron las letras.

Algunas composiciones destilaban esperanza, ilusión por el porvenir, aunque transmitían cierta desazón. Una hermosa coplilla titulada *Nubes y esperanza* (núm. 2) decía:

«Y el cielo se encuentra nublado
no se ve relucir una estrella
los motivos del trueno y del rayo
vaticinan segura tormenta
Y son
y son y son tiempos borrascosos
que tienen
que traen las lágrimas a los ojos.
Y el cielo ya se ha despejado
ya se ve relucir una estrella
y reluce con brillo potente
todo el mundo confía sólo en ella
Y son
y son y son tiempos de bonanza
que tienen
que traen que están llenos de esperanza...»²⁶.

En ocasiones se presentan planteamientos inocentes de temas conflictivos afrontados con humor, como *Muerte en la catedral* (núm. 21) —compuesta por varios intelectuales durante la estancia de los italianos en Madrid— en la que se narraba el asesinato de Franco, a manos de un cura vasco (nacionalista, se entiende), por medio de una hostia envenenada. Concluía la coplilla, interpretada en clave de «Cha, cha, cha», con la siguiente estrofa:

²⁶ En los datos técnicos añadían: «Recogida en Madrid de labios de un taxista cuarentón. Es una canción de los detenidos políticos. El ejecutante la rimó correctamente, sin concesiones expresivas, con gesto mecánico, y retornando sistemáticamente a la primera estrofa después de haber completado la segunda: una canción sin fin, que gira sobre sí misma casi obsesivamente, como una fila de prisioneros alrededor del patio de una prisión a la hora del “paseo” cotidiano. Sobre su origen no se tienen noticias». Véase Sergio LIBEROVICI y Michele L. STRANIERO: *Canti...*, p. 40.

«Aquí yace Paco Franco
de una hostia envenená
que le dieron en la iglesia
y por cierto muy bien da (bis)».

Como no podía ser de otro modo, la vida cotidiana constituye una inagotable fuente de inspiración. En la exitosa *Ya se fue el verano* (núm. 3) podía escucharse:

«... En España nadie
come ya caliente
nos vamos a hacer
una funda pa' los dientes.
Que tururururú
Que la culpa la tienes tú (bis)
La verdura es cara,
no hay quien coma fruta,
y todo por culpa
de un hijo... del Ferrol.
Que tururururú
que la culpa la tienes tú (bis)
Más de cien pesetas
cuesta la ternera,
ni que el animal
un hijo de Franco fuera.
Que tururururú
que la culpa la tienes tú (bis)...».

The image shows a musical score for the song 'Ya se fue el verano'. It consists of three staves of music in a single system. The first staff begins with a tempo marking '♩ = 112' and a 2/4 time signature. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes. The lyrics are: 'Ya se fué el ve - ra - no, ya vi - no el in - vier - no, den-tro de muy po - co cac - rá el go - bier - no. Que tu - ru - ru - ru - rú, que la cul - pa la tie - nes tú. Que tu - ru - ru - ru - rú, que la cul - pa la tie - nes tú.'

Partitura de la canción *Ya se fue el verano*, coplilla burlona sobre la vida cotidiana en España, aparecida en *Canti della nuova Resistenza spagnola*. 1939-1961, Torino, Einaudi, 1963, p. 41.

Y en *Ya llegó el verano* (núm. 11):

«Ya llegó el verano (bis)
ya subió la fruta
¡y-ay-ay!
ya subió la fruta
Y aún sigue en el Pardo (bis)
Ese hijo de puta
¡y-ay-ay!
Ese hijo de puta».

A veces no hay alusiones directas al régimen político español, sino que los textos se ubicaron en un marco ideológico de mayor amplitud (socialismo-capitalismo, aunque considerando el franquismo como una prolongación del último; la religión, etc.). En la serie de *Coplas* hay varios ejemplos de este tipo, como la tonada *La yerba de los caminos* (núm. 26a):

«La yerba de los caminos
la pisan los caminantes;
y a la mujer del obrero
la pisan cuatro tunantes
de esos que tienen dinero».

O *Los señores de la mina* (con melodía de *La yerba de los caminos*):

«Los señores de la mina
han comprado una romana
para pesar el dinero
que toitas las semanas
le roban al pobre obrero».

No faltan los pasajes irreverentes, algo propio de este tipo de manifestaciones culturales populares, como la parodia *Al Santo Cristo de Limpias* (núm. 26e), escultura que se encuentra en la Villa de las Limpias (Cantabria) y a la que se le suponía un milagro muy particular: le crecía el pelo²⁷.

²⁷ En la tradición católica no era la única imagen a la que se le atribuyera

«Al Santo Cristo de Limpias
dicen que le crece el pelo
la que le crece es la polla
de darle por culo al clero».

Esta copla se convirtió en el epicentro de las iras del franquismo, la justificación para negar la valía de la obra al completo. Fue una excusa perfecta para boicotear todas aquellas expresiones de desagrado contra la dictadura franquista que recogía el libro.

También podían leerse en el libro textos poéticos y líricos. Uno de los más afortunados fue el de Jesús López Pacheco, *Una canción* (núm. 24), que aludía al poder de la música en las luchas populares, inyectando a través de las melodías fuertes dosis de ánimo. De ahí la importancia de estos cánticos sociales y políticos en las coyunturas críticas (guerras, revoluciones, dictaduras, etc.), pues sirven para mantener el espíritu elevado, ensanchar la voluntad, normalizar e integrar la dificultad a la vez que transmiten mensajes reconstituyentes. Sin olvidar que la música es un formidable mecanismo de cohesión e identidad humana²⁸.

«Una canción,
una canción,
llena las calles

este milagro. Comparte (al menos en la tradición oral), entre otros, el tan misterioso don con el Cristo Yacente del Monasterio de Santa Clara (Palencia); el Santo Cristo de la Catedral de Ourense; el ya citado Santo Cristo de Finisterre (en el santuario de Nosa Señora das Areas), también conocido como *Santo da Barba Dourada*; el Cristo de la Agonía de la Iglesia de San Francisco (en Santa Fe-Bogotá, Colombia), etc. Los editores, al reproducir la letra de la copla, recurrían a fuentes de autoridad sobre el milagro y en nota explicativa señalaban: «Le crece el pelo: el fenómeno parece bastante difundido entre las imágenes sagradas españolas. Por ejemplo, una guía de turismo del Escorial (*El Escorial. Guías Turísticas*, 3.^a ed., Madrid, Yaguas, 1959, p. 29) publica una foto del Cristo de la Buena Muerte en la cual informa imperturbable: “Impresionante escultura. Una leyenda afirma que a la imagen le crece el pelo”».

²⁸ Desde la Revolución Francesa todos los grandes momentos de la historia occidental fueron acompañados de sus correspondientes repertorios musicales. Una interesante recopilación de canciones, con bellísimas ilustraciones a plumilla (de Eduardo Vicente, Antonio Ballester, Francisco Carreño y Pérez Contel), elaborado al final de la Guerra Civil (febrero de 1939) para insuflar ánimos a los combatientes republicanos, apareció en Carlos PALACIO (comp.): *Colección de canciones de lucha*, Valencia, Tip. Moderna, 1939 (existe edición facsímil de Pacific, Valencia, 1980).

de la ciudad.
Bom bom bom bom bom bom bom. (bis)
Canta el martillo,
canta el motor,
ya canta el brazo
trabajador.
Bom bom bom bom bom bom bom. (bis)
Las herramientas,
tiene el cantar.
Lo canta el hombre
al trabajar
Bom bom bom bom bom bom bom. (bis)
Todas las manos
Se van a alzar.
Un solo puño
Las unirá.
Bom bom bom bom bom bom bom. (bis)
Pueblo de España,
ponte a cantar.
Pueblo que canta
no morirá
Bom bom bom bom bom bom bom. (bis)
Pueblo que canta
no morirá».

Por oposición, el pueblo que no cantaba, está condenado a perecer. Quizás esto aporte alguna clave para entender la colérica resistencia contra la aparente inocente publicación. La amplitud de medios utilizados por el franquismo alerta sobre la importancia que le concedió al que bautizó sencillamente como *Libelo*.

Reacciones contra el *Libelo*

La respuesta contra el *Canti della nuova resistenza spagnola. 1939-1961*, del que se realizó una tirada de 2.000 ejemplares, fue realmente espectacular. En un primer momento, antes de que el escándalo saltase a los medios de comunicación, el gobierno español, a través del director general de Información, Carlos Robles Piquer, procuró presionar discretamente por carta al editor, para que

evitara la distribución de la obra. Como prueba de su firme decisión, vetó a Einaudi la entrada en España, circunstancia que se mantuvo hasta la muerte de Franco. En efecto, la ocasión aprovechada para acorralar al editor, mediante chantaje, fue el Premio Formentor, impulsado por prestigiosas casas editoriales europeas y americanas, entre otras, Einaudi, Gallimard (Francia), Weidenfeld & Nicholson (Inglaterra), Rowohlt (Alemania), Grove-Press (Estados Unidos), Rowohlt Verlag (Alemania), Gyldendal (Dinamarca), McClelland & Stewart (Canadá), Meulenhoff (Holanda), Seix Barral (España), Otava (Finlandia) o Bonnier (Suecia), y apadrinado por Camilo José Cela, con las llamadas «Conversaciones poéticas de Formentor», celebradas en el homónimo hotel²⁹. El Formentor, para creaciones inéditas, se vinculó al Premio Internacional de Editores (Prix International de Littérature), para obras editadas, y se fallaban conjuntamente³⁰. Con ocasión del tercer certamen, se declaró a Giulio Einaudi, su empresa y posibles delegados, *personas y editorial non gratas* por la publicación del *Canti*; ante la solicitud hecha por Einaudi el día 8 de octubre de 1962, a través del secretario general de los dos premios, Jaime Salinas, para entrar en el país con vistas a la celebración del evento del que formaba parte del jurado como presidente, la negativa fue rotunda. La razón la explicaba sin rodeos, mediante carta personal, Robles Piquer:

«La editorial Einaudi viene publicando con frecuencia libros que atacan España a las Instituciones o personas del gobierno español. El último y más grave de estos ataques se contiene en un libelo titulado “Canti della nuova resistenza spagnola” en el que se contienen además, ataques blasfe-

²⁹ El elenco de autoridades que participaron en las *Conversaciones* hablaba por sí mismo (mayo de 1959): Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Dionisio Ridruejo, Luis Felipe Vivanco, José Luis Cano, José Hierro, Carlos Bousoño, Gabriel Celaya, Carles Riba, Blas de Otero, Celso Emilio Ferreiro, Aquilino Iglesia, Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, Luis Rosales y José Agustín Goytisolo. Por su parte, entre los que se encontraban en el Coloquio Internacional sobre Novela, organizado en los mismos días, estaban Italo Calvino, Alberto Moravia, Marguerite Duras, Miguel Delibes, Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, Juan Goytisolo, Mercedes Salisachs o Carmen Laforet.

³⁰ Los primeros en recibir el galardón (1961) fueron, en el premio de los editores, dos por entonces casi desconocidos: Samuel Beckett (Nobel de Literatura en 1969) y Jorge Luis Borges. El Formentor recayó sobre Juan García Hortelano por *Tormenta de verano*, obra que se publicó simultáneamente en trece países y once lenguas.

mos contra la religión oficial del Estado español que es también la religión profesada por la mayoría del pueblo italiano. Es preciso señalar que las autoridades españolas no han dado motivos para estos insultos de la editorial Einaudi, sino que, por el contrario, las traducciones españolas de los libros editados por ella circulan libremente en España y el propio Einaudi ha recibido facilidades para entrar en el territorio español, lo que no podrá ocurrir en lo sucesivo»³¹.

La contestación de Giulio Einaudi al político español se produjo por la misma vía, en una carta fechada en Turín el 21 de noviembre, donde el editor defendía el interés documental y la veracidad de la información contenida en la obra y se mostraba firme en su posición³². El cruce de correspondencia se mantuvo unas semanas, hasta mediados de diciembre. En un telegrama enviado el 15 de diciembre por Einaudi al gobierno, zanjó el asunto:

«Me llaman a que cumpla mis deberes de editor; yo creo poder recordarles, a su vez, que ningún auto de fe, ninguna destrucción de libros, ninguna censura ha sido nunca capaz de eliminar los males de los que niegan la existencia y sofocan la denuncia»³³.

Ante la negativa de los editores y autores de la investigación a plegarse a la voluntad de la dictadura franquista, ésta inició gestiones al más alto nivel presionando sobre la República italiana desde diferentes flancos. El gobierno español promovió con todo su empeño el secuestro en Italia de la obra, que se prohibiera su distribución, así como que se destruyera y eliminara del catálogo. La primera medida fue *declarar públicamente la guerra*, y asestar el primer golpe sacando el asunto a los medios de comunicación, movilizándolos y dirigiendo a la opinión pública. Así fue como, en los primeros días de enero de 1963, se inició una soberbia campaña me-

³¹ Carta de Carlos Robles Piquer al secretario general del Premio Internacional de los Editores y del Premio Formentor: «Distinguido Sr. Secretario» (Madrid, 13 de octubre de 1962), Instituto Internacional de Historia Social (Ámsterdam) (en adelante IISH), *Martínez*, c. 1835.

³² Carta de Giulio Einaudi a Robles Piquer: «Signor Direttore Generale dell'Informazione» (Turín, 21 de noviembre de 1962), IISH, *Martínez*, c. 1835. La posición oficial del franquismo afirmó que dichas canciones eran simplemente una invención de los editores, un producto de laboratorio.

³³ Giulio EINAUDI: *Fragmenti di memoria*, Milán, Rizzoli, 1988, p. 133.

diática con notas de prensa —de obligada inserción—, y editoriales en los periódicos españoles. Tampoco fueron ajenos al asunto los medios internacionales. El 9 de enero aparecía en los principales diarios nacionales una dura nota de la Dirección General de Información en la que se daba cuenta de la prohibición de entrada, señalando que «elementales escrúpulos de decencia pública impiden reproducir el repugnante contenido de este libelo»³⁴. Simultáneamente, el mismo día aparecía publicada en varios periódicos italianos (*Corriere della Sera, Il Quotidiano, Il Secolo, Momento Sera*, etc.). Un día antes, el 8 de enero, ya aparecieron algunas notas en varios diarios españoles que avecinaban tormenta. La campaña de acoso, desprestigio y derribo acababa de comenzar.

El tono que impuso oficialmente el gobierno franquista explica la reacción tan virulenta desplegada desde los medios de comunicación afines que llegaron al paroxismo en sus informaciones. *La Vanguardia* le dedicaba, el mismo día 9 de enero, un editorial al libro, en página impar, plásticamente titulado «Cieno, carroña, asco» en el que se decía:

«Cieno, por los pútridos residuos que lo integran; carroña, porque en sus páginas no halla alojamiento el más ligero aliento de vida noble, sino que todo es muerte de la dignidad espiritual y del alma; asco, porque no hay ser humano bien nacido —azul, rojo, verde o amarillo— que no sienta náuseas invencibles a la sola lectura de una de las páginas de Einaudi»³⁵.

En pocos días, en España se comprobaban los primeros resultados: el 18 de enero de 1963 el fiscal de la República en Turín ordenaba el secuestro del libro bajo la acusación de «obscenidad y vilipendio a la religión y ofensa a un Jefe de Estado extranjero»; los autores y el editor fueron procesados, vía penal, por idénticos motivos³⁶. Aparte de consideraciones más generales, la defensa de los

³⁴ La dureza de la nota es subrayada por *ABC*, que la justifica sin paliativos. Véase *ABC*, 9 de enero de 1963, p. 34. También en la p. 37 le daba cobertura al tema. En España, *El Diario vasco*, en su edición del día 11, reprodujo la portada del libro.

³⁵ «Cieno, carroña, asco», *La Vanguardia*, 9 de enero de 1963, p. 5.

³⁶ La versión del editor en el momento de los acontecimientos puede verse en «Intervista con l'editore dei *Canti della nuova resistenza*», IISH, *Martínez*, c. 1835. En las breves memorias de Giulio EINAUDI le dedicó espacio para el *affaire del canti* (*Frammenti di memoria*, Milán, Rizzoli, 1998, pp. 127 y 132-133). Según *La Van-*

acusados se basó en el carácter documental, el valor artístico y cultural de las composiciones allí reunidas, que reflejaban, en cualquier caso, elementos sustanciales de la cultura popular (aspectos lingüísticos, morales, políticos, sociales, etc.).

La respuesta de Einaudi y el resto de editores internacionales que hacían posible el Premio Formentor fue fulminante: ante la actuación del gobierno de Madrid, resolvían en París el 17 de diciembre que, en solidaridad con Einaudi, no se celebraría el premio en España. De ahí se trasladó a la isla de Corfú, iniciando un peregrinaje que pasó por Salzburgo, Valescure o Túnez. De esta forma, el premio Formentor, que había permitido a los editores —y escritores— españoles entrar en contacto con profesionales del libro de todo el mundo, y participar en jurados internacionales, salió de España para no volver jamás. Paralelamente, un grupo de editores españoles mostraron su apoyo a Franco.

Dos días más tarde, tras la aparición de la nota oficial de la Dirección General de Información, el 11 de enero de 1963, Giulio Einaudi —arropado en la sala por Libero Bigiaretti (presidente del sindicato de escritores), Liberovici, Ernesto de Martino, Italo Calvino, Carlo Levi o Giorgio Bassani— ofrecía una conferencia de prensa en Roma que acabó con enfrentamientos entre detractores y partidarios de los *Canti*, lo cual dio nuevos vuelos a la polémica, que impactó, fundamentalmente, en medios de comunicación europeos conservadores (*The Times*, *Frankfurter Allgemeine*, etc.)³⁷. Incluso en la sede de Italia Canta se recibió una carta bomba³⁸. Tampoco el Vaticano quedó al margen de la querrela recurriendo al portavoz oficial, *L'Osservatore Romano*, para expresar su queja y embestir contra el libro y sus responsables: «... Bajo ningún pretexto se justifica la reproducción de obscenidades sacrílegas que no

guardia (30 de junio de 1963, p. 17), el editor sería absuelto y los compiladores condenados a dos meses de prisión y 30.000 liras de multa, aunque, en realidad, finalmente fueron absueltos todos los imputados. Para su defensa se creó un grupo de abogados de entre los más prestigiosos de Italia. Correspondencia con Emilio Jona, 9 de junio de 2011.

³⁷ Una especie de acta de lo allí ocurrido se puede consultar en «Conferenza Stampa dell' 11 Gennaio 1963. Sull'inciente sollevato dal governo spagnolo per la pubblicazione del *Canti della nuova resistenza spagnola* al tavolo della presidenza», IISH, *Martínez*, c. 1835. También la prensa nacional ofreció profusamente la noticia de las réplicas a Einaudi.

³⁸ Correspondencia con Emilio Jona, 9 de junio de 2011.

pueden constituir un eficaz “documento” político e ideológico. Documento no necesario...»³⁹.

La contraofensiva se desarrolló en varios ámbitos, uno de ellos el político, y así el asunto del *Canti* llegó a ser planteado en enero de 1963 en la Cámara de los Diputados italianos, a raíz de la pregunta parlamentaria realizada al ministro de Justicia por varios representantes del PCI (Rossana Rosanda, etc.) que solicitaron respuesta escrita⁴⁰. Ésta hubo de esperar hasta septiembre de 1963, debido al fin de la III Legislatura⁴¹.

En la polémica también entró Camilo José Cela, quien, a través de *Papeles de Son Armadans*, replicó al que era su editor en Italia:

«No, amigo Einaudi. Ni la resistencia española (la oposición, solemos decir los españoles) canta esas coplas —cultas, que no populares, la mitad de ellas—, ni la técnica de la injuria da resultado entre nosotros. Y, menos aún, la de la blasfemia. La noble causa de la libertad en España, por cuya prosecución luchamos, patrióticamente y sin salirnos del reglamento —del código del honor que nosotros mismos nos marcamos— muchos españoles, no ha sido rubustecida [*sic*] con el libro por usted editado. Dar armas a las fuerzas retrógradas no es ayudar, ciertamente, a quienes amamos la libertad. Le saluda, Camilo José Cela»⁴².

Casi al mismo tiempo que el libro de los cánticos salía a la calle, Manuel Fraga Iribarne tomaba posesión de la cartera del Ministerio de Información y Turismo. A los pocos meses se hizo desde la Dirección General de su gabinete un encargo muy peculiar: compiló y publicó, sin pie de imprenta ni autor, una selección de artículos sobre el *Canti* aparecidos en diversos medios de información extranjeros.

³⁹ «Sotto nessun pretesto si giustifica la riproduzione di oscenità sacrileghe, le quali non possono costituire alcun valido ‘documento’ politico o ideologico, ma solo della depravazione di un linguaggio e di un costume. Documento quest’ultimo non necessario» («Giustificazioni?», *L’Osservatore Romano. Giornale Quotidiano Político Religioso*, Vaticano, 16 de enero de 1963).

⁴⁰ IISH, Martínez, c. 1833.

⁴¹ *Atti Parlamentari, Risposte scritte ad interrogación. Camera dei Deputati*, IV Legislatura, 17 de septiembre de 1963, p. 245.

⁴² Camilo José CELA: «Carta a Giulio Einaudi, mi editor italiano, sobre la libertad», *Papeles de Son Armadans*, LXXXIII (febrero de 1963), pp. 119-122 (la cita en p. 122). Efectivamente, el empleo del término «resistencia» obedecía al intento por mantener los vínculos de continuidad en la lucha con la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial.

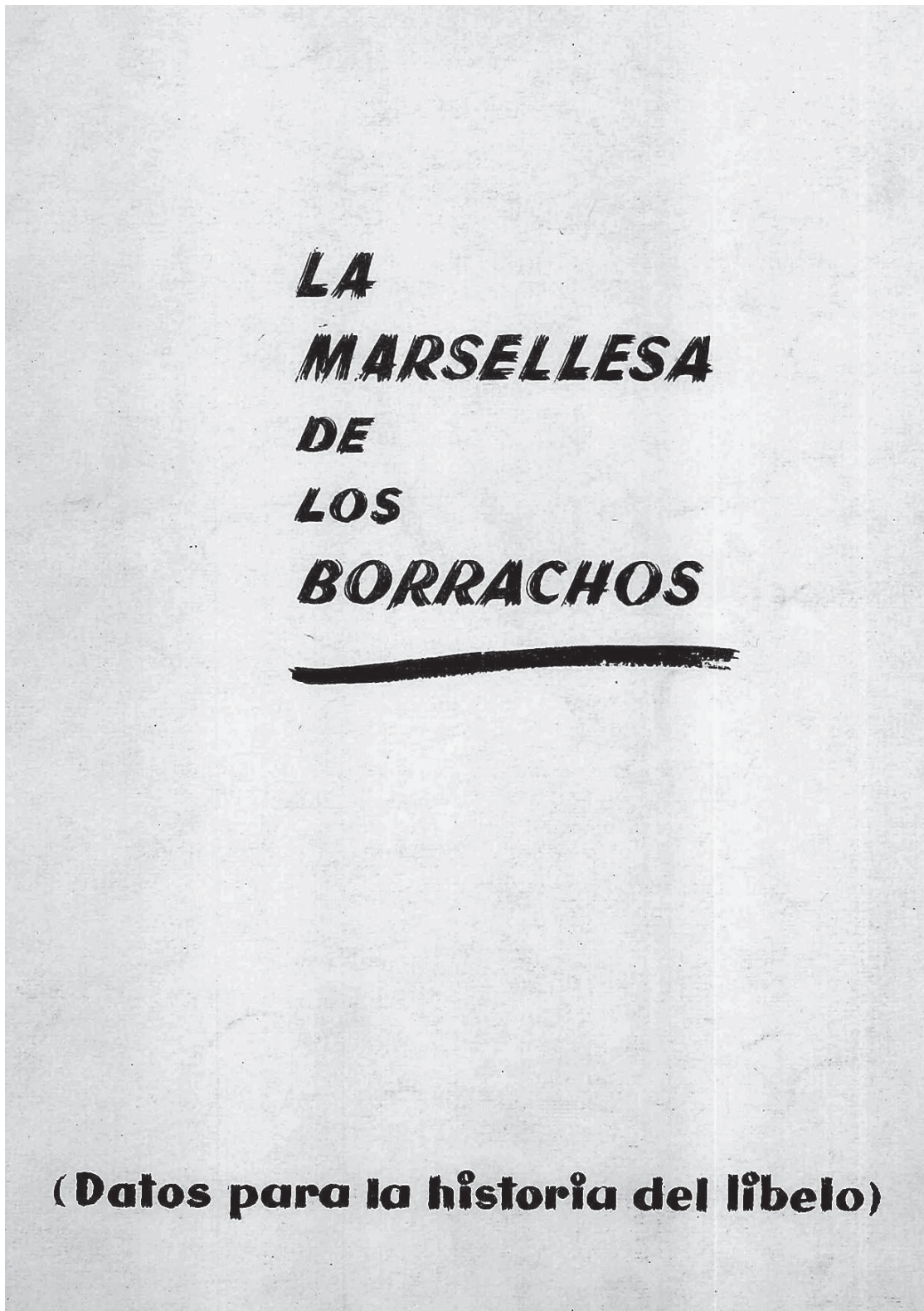


Imagen 4. Portada de *La Marsellesa de los borrachos*, recopilación de artículos denigratorios del libro *Canti della nuova resistenza spagnola*, recogidos por el Ministerio de Información y Turismo de la prensa internacional (1963).

El título de la obra era toda una declaración de parecer: *La Marsellesa de los borrachos*, en alusión a los protagonistas (autores, investigadores, intérpretes y editor), comparando burlescamente las canciones allí recogidas con la Marsellesa⁴³. No fue idea original del Ministerio, sino que se trataba del titular de un artículo crítico publicado en *Lo Specchio* del 20 de enero⁴⁴.

Cualquier intento de promoción del *Canti* fue contestado con encendidas contrarrélicas. Así, cuando Ignacio Fernández de Castro publicara su *España hoy* (1963) en *Ruedo Ibérico*, la editorial fundada por José Martínez, e hiciera referencias al *Canti*, se respondió en el ámbito puramente bibliográfico⁴⁵. Fue en una publicación seriada, de ínfima calidad, editada por la Dirección General de Información, el *Boletín de Orientación Bibliográfica*, donde, al evaluar demoledoramente el libro de Fernández de Castro, se aprovechaba para arremeter nuevamente contra el *Canti*, más de dos años después de que éste hubiese salido al mercado⁴⁶.

De nada sirvieron los ingentes esfuerzos de la dictadura para ponerle coto a la cultura y enviar al olvido las manifestaciones de la disidencia. Cuando el *affaire* se encontraba en su punto álgido se respondió desde el otro lado del Atlántico: gracias a la cesión de los derechos editoriales realizada por Einaudi, El Siglo Ilustrado editaba en Montevideo, en su colección «Poesía», la versión en castellano de los *Canti*, *Cantos de la nueva resistencia española. 1939-1961*, del que salían al mercado 3.400 ejemplares y que añadía un prólogo de Carlos M. Rama, presidente del Movimiento Uruguayo de Solidaridad con el Pueblo Español⁴⁷. Paralelamente veía la luz en París otra edición del libro, *Chansons de la nouvelle résistance*

⁴³ *La Marsellesa de los borrachos. Datos para la historia del Libelo*, Madrid, SIE [¿Servicio de Información Español?], s.a. [1963]. En el original sólo constaba: «SIE, apartado 19.101, Madrid».

⁴⁴ «I *Canti della nuova resistenza spagnola*. La marsigliese degli ubriachi», *Lo Specchio. Settimanale di politica e di costume*, 3 (20 de enero de 1963).

⁴⁵ Ignacio FERNÁNDEZ DE CASTRO: *España Hoy*, París, Ruedo Ibérico, 1963, pp. 332-335.

⁴⁶ *Boletín de Orientación Bibliográfica*, 22-23 (octubre-noviembre de 1964), pp. 9 y 12.

⁴⁷ Sergio LIBEROVICI y Michele L. STRANIERO: *Cantos de la nueva resistencia española. 1939-1961*, Montevideo, El Siglo Ilustrado, 1963, prólogo en pp. VII-XI. La colección Poesía se había iniciado con la publicación de poemas militantes de Pablo Neruda reunidos en *Canción de gesta*. El *Canti* era el segundo número de la colección.

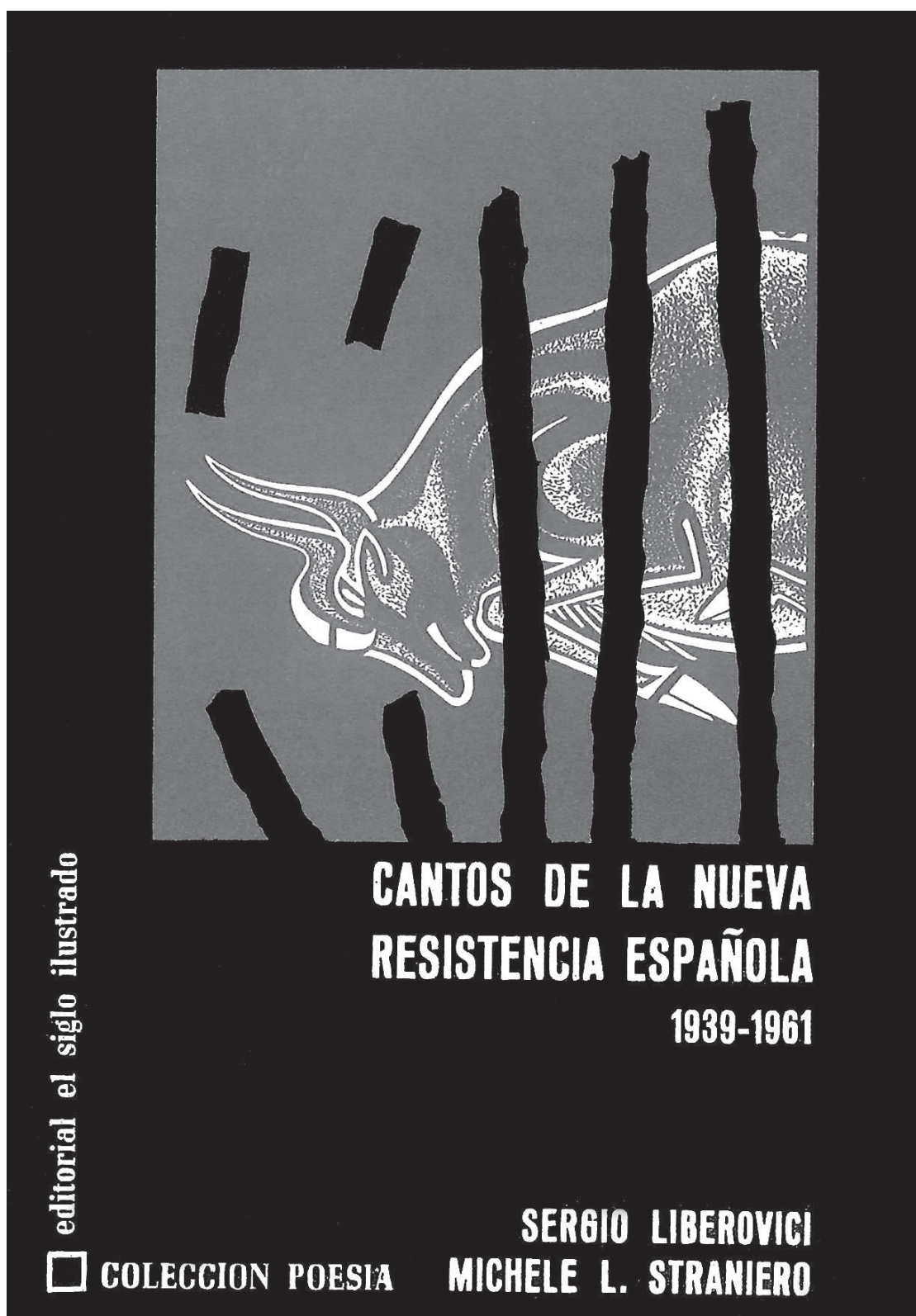


Imagen 5. Portada de la edición en castellano (El siglo Ilustrado, Montevideo, 1963), de *Canti della nuova resistenza spagnola, 1939-1961*. Diseño de Juan Rudolf.

espagnole; y dos años más tarde, en 1965, se publicaba la obra en Hamburgo, vendiéndose en una cajita que además incluía un disco EP de 45 rpm con seis de las canciones aparecidas en el disco de Italia Canta y recogidas en la investigación. La edición alemana fue la única que sustituyó el título original por el de *Pueblo que canta. Lieder aus dem neuen spanischen Widerstand*, versos extraídos de la canción del poeta López Pacheco, fragmento que también aparecía en la portada de la edición gala⁴⁸.

Conclusiones

La aparición del *Canti della nuova resistenza spagnola* en el panorama político-cultural fue una manifestación local de un fenómeno que comenzaba a tener dimensión mundial y que se relacionaba con el desarrollo de la canción-protesta que despuntaba en Estados Unidos y en Europa. Se trataba, por otro lado, en Italia y España, de un mercado cultural emergente —opuesto al más comercial— entre las clases medias urbanas de una nueva e inquieta generación. El proyecto musical español, aunque hay que entenderlo dentro de una vasta tendencia europea (*Canti della resistenza europea*, 1963, etc.), muestra el interés y preocupación que existía en Italia por la situación de España, como ilustra el pionero *Romancero della resistenza spagnola, 1936-1959*, de Dario Puccini, y el vinilo homónimo editado en siete pulgadas por la discográfica Cetra en 1961⁴⁹.

Tanto el libro del *Canti* como el disco de Italia Canta se convirtieron en referentes y fuentes de inspiración para muchos cantautores y movimientos sociales de oposición contra las dictaduras, con un influjo especial en Sudamérica, donde el material recopilado en la investigación sirvió para aludir a sus contextos políticos especí-

⁴⁸ Sergio LIBEROVICI y Michele L. STRANIERO: *Chansons de la nouvelle résistance espagnole*, París, François Maspero, 1963. La portada incluía dos fragmentos: «En España, las flores / no quieren ya vivir / porque el pueblo español / murió en abril» y «Pueblo de España / ponte a cantar / pueblo que canta / no morirá». La edición alemana, íd.: *Pueblo que canta. Lieder aus dem neuen spanischen Widerstand*, Hamburgo, Damokles, 1965, Damokles-Verlag, EP 176502.

⁴⁹ Feltrinelli, Milán, 1960, y Cetra CL 0484. Del libro se hizo una nueva edición en dos volúmenes en 1965 a cargo de Riuniti. El disco contenía una lectura poética de Arnaldo Foà de textos de varios escritores comprometidos.

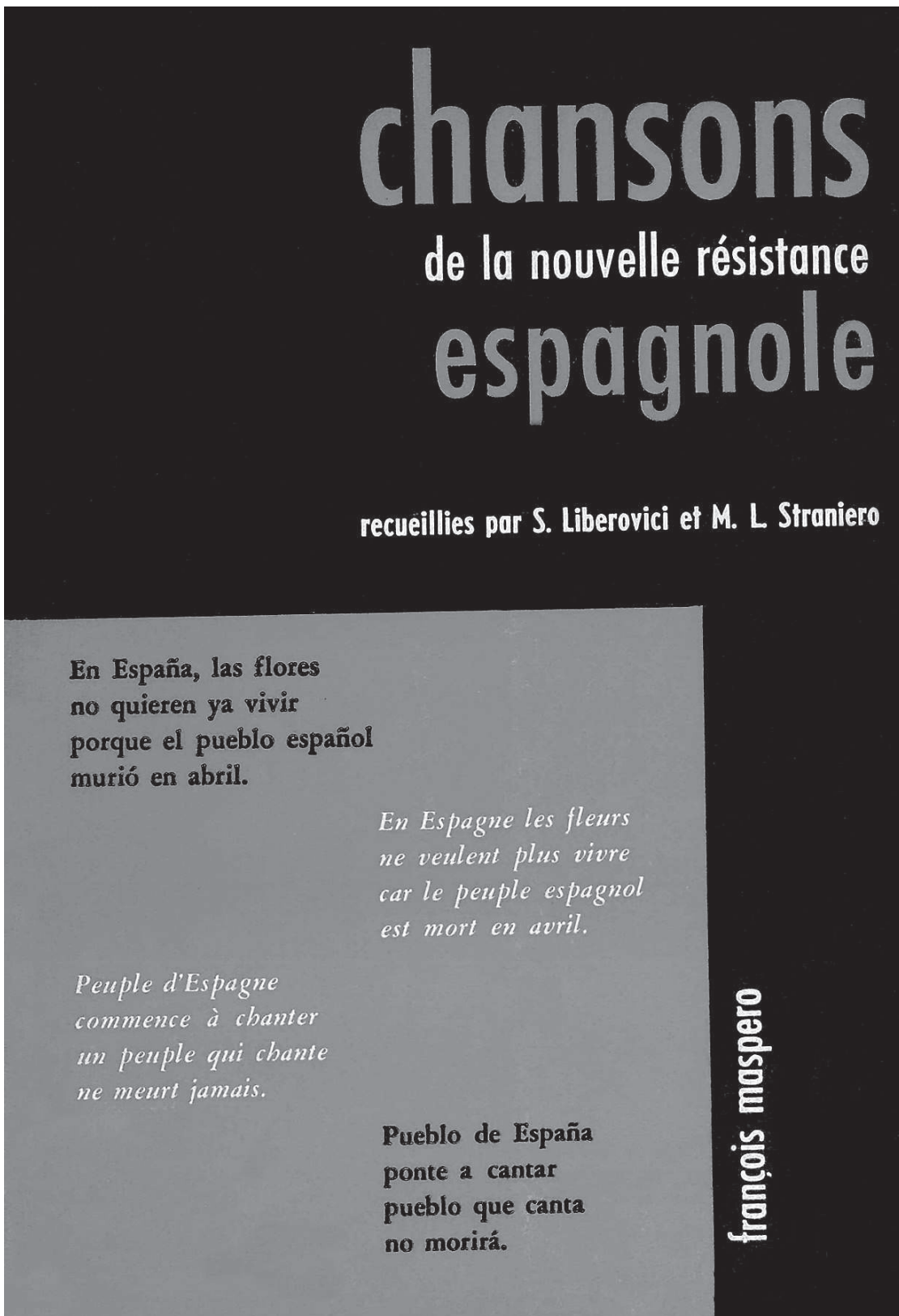


Imagen 6. Portada de la edición francesa (François Maspero, París, 1963), de *Canti della nuova resistenza spagnola*, 1939-1961.

ficos⁵⁰. La obligatoriedad de mantener el anonimato de los textos originales hizo que durante mucho tiempo se ignorara su autoría o se confundieran con tonadas heredadas de la Guerra Civil. Aún hoy existen incógnitas y confusiones.

Cualquier intento por ahogar en el olvido las canciones de la resistencia/oposición cayó en saco roto y, sin quererlo, produjo un efecto *boomerang*. La trascendencia internacional que tuvo el *affaire del Canti* dotó al vinilo y al libro de una áurea especial: la persecución obstinada le añadió un valor extrínseco, elevando su categoría casi al nivel de mito entre los sectores sociales más movilizables que tarareaban las letrillas como símbolo de rebeldía sociopolítica y mecanismo de identidad colectiva. Con ello, además, se evitaba la amnesia histórica.

El franquismo no evaluó bien al adversario y respondió como si de opositores del interior se tratara, minusvalorando las poderosas redes de influencia en las que se movían los responsables de la edición. La estrategia básica de la dictadura consistió en tomar un par de canciones irreverentes con la Iglesia católica y Franco, talladas a golpe de ironía, y focalizar su ira en ellas, desacreditando así el todo desde de la parte. En segundo lugar, una vez despertada la furia, negó de plano la veracidad de dicho material musical, poético y folclórico.

El frente del desprestigio abierto contó con el auxilio de los medios más conservadores europeos, que compartían valores morales con la dictadura. Ello explica el enfoque religioso que se le quiso dar a un asunto de clara naturaleza política y social: se insistió sobre todo en que aquellos textos atentaban contra la religión, la moral y el propio Franco. La perspectiva religiosa del asunto se explotó con intención implicando así al Vaticano, con la carga añadida de autoridad que suponía. Y, por otro lado, el reenfoque del problema pasó por subrayar que las canciones no eran expresiones del malestar contra el régimen, sino blasfemias de laboratorio contra el jefe del Estado. De esta forma, la negación de lo evidente coadyuvó en la santificación del libro en el universo antifranquista. La asfixia sobre la obra sirvió de poco, pues resultó

⁵⁰ Sobre el contexto español de estos años, Fernando GONZÁLEZ LUCINI: *Veinte años de canción en España (1963-1983)*, 4 vols., Madrid, Zero, 1985, donde se alude al tema (vol. I, pp. 172-173). Entre las versiones más sobresalientes destacan las de Quilapayún, Óscar Chávez o Rolando Alarcón.

ser una excelente publicidad para un texto que de otro modo hubiese pasado por entonces, quizás como otros tantos, desapercibido⁵¹. La cobertura internacional que tuvo, concretada en las sucesivas ediciones de la obra, demostraba que, como en 1936, en los sesenta, el problema español seguía siendo, después de todo, una cuestión de interés mundial.

⁵¹ Sobre la huella en el exilio, Antonio SORIANO: «La mémoire orale des émigrés espagnols», *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 3-4 (1985), p. 105. El impacto que tuvo explica que aparecieran referencias en bibliografía italiana de época. Véase Ludovico GARRUCCIO: *Spagna, senza miti*, Milán, Mursia, 1968, p. 132.