Hastapenak

María Campa Martínez*
Ana Moreno Fernández**

Otro gallo cantaría: la canción popular de resistencia
Another rooster would crow*: the folk song of resistance*

Recibido: 05/05/26
Aceptado: 03/07/26

Resumen

El presente trabajo analiza la canción popular de resistencia como una forma de producción cultural situada históricamente, generada desde las clases populares en contextos de conflicto político y social en el Estado español, especialmente durante la Guerra Civil y la dictadura franquista. Se examina cómo estas canciones operan no solo como expresiones simbólicas, sino también como dispositivos de memoria colectiva, archivo vivo de la experiencia obrera y prácticas de resistencia tanto simbólica como material. Estas manifestaciones emergen desde el sujeto subalterno, entendido como aquel que, desde posiciones de subordinación, articula formas de resistencia frente a las dinámicas sociales dominantes. En este sentido, constituyen un campo de disputa por la hegemonía cultural y social, mediante la construcción y transmisión de un archivo vivo de la experiencia histórica. Asimismo, pueden entenderse como formas de cultura tránsfuga, caracterizadas por su oralidad, su dimensión colectiva y su capacidad de transformación y reapropiación a lo largo del tiempo. Desde las recopilaciones de Federico García Lorca hasta la canción protesta de los años sesenta, se evidencia la persistencia y resignificación de estas prácticas culturales, que se prolongan hasta la actualidad como formas de intervención política capaces de activar la memoria, generar comunidad y abrir imaginarios de transformación social.

Palabras clave: Canción popular de resistencia, cultura popular, hegemonía simbólica, memoria colectiva, sujeto subalterno.

Abstract

This study analyses resistance folk songs as a positioned form of cultural production, which was created by the working classes in contexts of political and social conflict in Spain, particularly during the Civil War and the Franco dictatorship. It explores how these songs act not only as symbolic expressions, but also as mechanisms of collective memory, a living archive of the working-class experience and practices of both symbolic and material resistance. These expressions emerge from the subaltern subject, understood as one who, from subordinate positions, articulates forms of resistance against dominant social dynamics. In this sense, they constitute a field of fight for cultural and social hegemony, through the construction and transmission of a living archive of historical experience. Likewise, they can be understood as forms of counter-culture, characterised by their orality, their collective dimension and their capacity for transformation and reappropriation over time. From Federico García Lorca's compilations to the protest songs of the 1960s, the persistence and reinterpretation of these cultural practices are evident; they continue to the present day as ways of political intervention capable of activating memory, fostering community and opening up imaginaries of social transformation.

Keywords: Resistance folk song, popular culture, symbolic hegemony, collective memory, subaltern subject.

*María Campa Martínez es doctoranda en el programa de Filosofía, en el área de Estética y Teoría de las Artes, de la Universidad de Salamanca. Pertenece al Grupo de Investigación Reconocido *Ideología, Imagen y Sociedad* de esta misma Universidad. Actualmente, se encuentra investigando la relación entre la producción cultural y la realidad social de la clase obrera, a través del estudio de la obra autosociobiográfica de la autora francesa Annie Ernaux.

**Ana Moreno fernández es doctoranda en el programa de Historia y Artes de la Universidad de Granada, donde desarrolla su tesis "Imágenes y palabras. Collage e imagen poética: entre José Val del Omar y la poesía visual contemporánea". Su investigación se centra en el análisis de los diferentes registros de visualidad en los que confluyen la poesía y la teoría del montaje.

1. ¿POR QUÉ CANTAMOS?

> Cantamos porque el grito no es bastante / y no es bastante el llanto ni la bronca / cantamos porque creemos en la gente / y porque venceremos la derrota / cantamos porque el sol nos reconoce / y porque el campo huele a primavera / […] cantamos porque llueve sobre el surco / y somos militantes de la vida / y porque no podemos ni queremos / que la canción se haga ceniza[1].

Mario Benedetti no cantaba. "Cómo me gustaría cantar, pero no canto" decía, "prefiero darles letras a los juglares / y si ellos las entonan me parece / que mis estrofas se visten de lujo"[2]. Su cantar se equipara a la manera en que Federico García Lorca, "el loquito de las canciones", cantaba sus conferencias: aunque a veces se acompañaba del piano, su canto no era literal, pero lograba profundizar hondamente en el sentir de sus oyentes[3]. Las canciones no cantadas de Benedetti poco tardaron en ser musicalizadas, como también ocurrió con los poemas de Lorca. Y es que el añadir una melodía a las palabras que entonamos hace que suenen diferente, que se digan y se sientan diferente. Jamás nos reuniremos en el cumpleaños de nadie para susurrarle muy bajito el *Cumpleaños feliz*, ni recitaremos con desgana un villancico. Además, la música hace que recordemos con mucha más facilidad aquello que decimos, funciona como un dispositivo de memoria al que podemos recurrir para traer el recuerdo. Son infinitas las veces que tarareamos una melodía o entonamos el soniquete de una canción para intentar recordar la letra, en ocasiones con más atino que otras, en las que nos la inventamos por completo y creamos una nueva versión. Y raro es el día que no se mete una canción en la cabeza y no es posible ignorarla. Puede que ahí resida su fuerza. Otro poder que posee es su capacidad de reunir y hacer partícipe a todo el mundo, su potencia de colectividad y de identidad de clase, popular. Ciertamente, cuando cantamos unidas hay algo que se activa y que inunda el espacio, las vibraciones de las voces resuenan dentro de los cuerpos y los animan, los invitan al canto. Cantamos, entonces, porque estamos vivas. Y lo hacemos de múltiples maneras y por muy diversos motivos: cantamos de alegría, de tristeza, de dolor, de gozo, de rabia, de impotencia. Cantamos porque necesitamos comunicar.

> La canción, sobre todo en eras pasadas, jugaba un gran papel en la necesidad de comunicación, y podía en ocasiones llenar los huecos cuando la comunicación es difícil o incluso imposible: "el cante es una grandeza y el que no tiene donde cantar va cantando bajito por la calle", dijo el anciano cantaor Bernardo el de los Lobitos. La canción en general podría ser entendida como la máxima exponenciación de la comunicación oral y de esa necesidad[4].

[1] Benedetti, Mario, "Por qué cantamos", Proyecto PoeMAS, https://poemas.uned.es/poema/por-que-cantamos-mario-benedetti/, (consultado el 13 de abril de 2026).

[2] Benedetti, Mario, *Canciones del que no canta*. Madrid: Visor, 2007, p. 11.

[3] De la Ossa Martínez, Marco Antonio, *Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la música.* Madrid: Servicio de Publicaciones de la UCLM y Editorial Alpuerto, 2014, pp. 101-136.

[4] Sierra, Gustavo, "La formación de una cultura de la resistencia a través de la canción social", Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016, p. 624.

Las canciones, además, son retazos de la historia que nos devuelven el pasado y nos hacen imaginar un futuro desde el ahora en el que las cantamos. Por eso, volver a ellas es siempre una tarea de memoria crítica y de compromiso con el presente. Creemos que las más interesantes en ese trabajo de recuerdo son las que hemos denominado como canciones populares de resistencia, aquellos cantos que en ocasiones han sido himnos y en otras cancioncillas de clandestinidad, que no siempre han tenido un origen fijo ni un autor concreto, pero que han emanado desde abajo y se han rebelado contra el poder imperante. Brotaron en momentos históricos de guerra y de fuertes violencias, convirtiéndose en símbolos de resistencia frente a las políticas y modos de vida fascistas que acabaron con el gobierno de la II República. Condenadas al olvido durante buena parte del franquismo, levantaron la voz de nuevo en la década de los 60 en formato de protesta contra el régimen, actualizando el repertorio de la guerra con nuevas aportaciones que ahora sí tenían un autor con nombre y apellidos pero que seguían rezumando ese aire popular y anónimo. Con todo, estas canciones populares de resistencia pasaron por la Transición como un medio que no dejaba de recordar la historia reciente y como instrumento de rebelión de las generaciones más jóvenes con sus nuevos estilos musicales más comprometidos políticamente, como el caso del punk, cuyas manifestaciones llegan hasta nuestros días. Aunque, como el cantar juntas, la canción de resistencia se ha ido dejando de lado, nunca podrá morir: su contenido y forma son de plena actualidad en tanto que se rebelan contra la opresión y el poder, contra el capitalismo que sigue operando. A pesar de no ser tan conocidas como lo fueron, siguen habitando un espacio en la memoria de quienes mantenemos vivo el archivo histórico y político del que nos sentimos herederas.

El cantar juntas se siente como una necesidad, y por eso se explican los múltiples coros populares que están naciendo en la actualidad a lo largo del Estado. En este gesto, que podría parecernos culturalmente atractivo pero sin mayor profundidad que la simbólica, se condensa una intención política: la de quienes, a través de la voz, siguen construyendo memoria y formas de resistencia. En este trabajo presentamos cómo cantar no es un acto aislado, sino una práctica situada sociohistóricamente, atravesada por las condiciones materiales de la existencia y por las dinámicas de poder que estructuran la sociedad. Desde esta perspectiva, las canciones populares de resistencia no solo son expresiones culturales, sino producciones de un sujeto subalterno que las crea desde su posición de subordinación dentro del sistema, como forma de cultura propia y de resistencia. Nos interesa atender a cómo todas estas manifestaciones culturales (y en especial las canciones), no solo reflejan una realidad, sino que intervienen en su construcción, disputando sentidos, articulando identidades y creando un archivo vivo de la memoria obrera que ha sido, en muchos casos, sistemáticamente silenciada.

Abordaremos en primer lugar una reflexión teórica sobre la cultura como campo de conflicto y sobre su producción desde el sujeto común que denominamos como subalterno, atendiendo a su dimensión sociohistórica y a su relación con la conciencia de clase. A continuación, nos detendremos en la especificidad de la canción popular de resistencia como forma cultural tránsfuga, caracterizada por su oralidad, carácter colectivo y capacidad de adaptación a diferentes contextos históricos. Realizaremos también un breve recorrido por algunas de estas manifestaciones en el contexto español, desde su reconfiguración durante la Guerra Civil hasta sus reapropiaciones

en la resistencia antifranquista, con el objetivo de mostrar cómo estas prácticas culturales han atravesado la historia de este país hasta llegar a nuestros días como archivo vivo de la experiencia popular y como herramienta de intervención política. Porque si algo nos enseña la historia que aquí plasmamos, es que mientras haya voces dispuestas a juntarse, no solo recordaremos lo que fuimos, sino que con ellas también sostenemos lo que podemos llegar a ser.

2. LAS CLASES POPULARES COMO SUJETO SUBALTERNO

Si cantamos porque necesitamos comunicar, porque la voz, incluso en los momentos más complicados, insiste en no apagarse, entonces también cantamos para recordar. No son simplemente melodías vacías de contenido a las que hacemos alusión en este texto, sino que en ellas se guarda la memoria de quienes vivieron, resistieron y, en muchos casos, perdieron. Por esto mismo, releer las expresiones culturales populares no es un ejercicio de nostalgia simbólica, sino que volver a ellas conforma un gesto profundamente político. En contextos de crisis, como puede ser la Guerra Civil española y la posterior dictadura franquista, estas formas de cultura popular se convierten en refugio, archivo y en herramienta de lucha. En ellas no solo se conserva la memoria de la clase obrera, sino que se hace visible que la cultura también es un terreno de disputa. Allí donde puede parecer que solo hay canciones, relatos o gestos cotidianos, se está librando una batalla por el sentido, por lo que atraviesa la historia como verdadero, por lo que se recuerda y por lo que se condena al olvido.

Cuando hablamos de clases populares en este contexto, hablamos de quienes han cantado desde ese lugar: lo que llamamos sujeto subalterno. Este se refiere al conjunto de los individuos marginalizados, o más bien, en este caso, que forman parte de los sectores bajos de la sociedad. Este sujeto subalterno no es una abstracción, sino una identidad colectiva que nace de la experiencia compartida: la de vivir bajo un sistema que los somete. Frente a esto, el sujeto puede generar una experiencia común de subordinación o de resistencia. Hacemos referencia a esa clase obrera española que genera melodías populares tomadas de momentos históricos previos, pero actualizadas a los tiempos que le toca vivir: la II República, la Guerra Civil, la dictadura franquista y la posterior Transición; y culminando en todas las adaptaciones de estas canciones en la actualidad.

Para abordar la cuestión de la producción cultural de este sujeto, es necesario detenerse en cómo entendemos la cultura, pues esta no surge como algo aislado ni puede reducirse a un conjunto de manifestaciones, sino que nace y se desenvuelve como algo arraigado a la sociedad y a la historia. Es, en sí misma, un elemento sociohistórico. Así lo señalaron los autores de la primera generación de la Escuela de Birmingham[5], cuyas teorías se desarrollan en un s. XX atravesado por las transformaciones aceleradas del capitalismo postindustrial. En esta situación de transición, el individualismo comienza a expandirse, y las clases populares se ven empujadas a procesos de desclasamiento y de atomización social, y la vida cotidiana se reconfigura. En ese mismo movimiento, algo empieza a desplazarse en el terreno de la cultura: la memoria y la conciencia comienzan a entrelazarse con las dinámicas del mercado y corren el riesgo de vaciarse de contenido, de convertirse en mensajes sin cuerpo, ni historia, ni conflicto.

[5] Stuart Hall, Raymond Williams, E. P. Thompson y Richard Hoggart.

> La identidad, la significancia y los efectos de cualquier práctica o acontecimiento (incluyendo las prácticas y los acontecimientos culturales) se definen sólo por el complejo conjunto de relaciones que los rodean, interpenetran y configuran y que los convierten en lo que son. [...] Se expresa, así, el compromiso con la apertura y la contingencia de la realidad social, donde el cambio es lo dado o la norma. Este contextualismo radical constituye el corazón de los estudios culturales[6].

Frente al vaciamiento, los estudios culturales insisten en la necesidad de devolver el estudio de la cultura a lo cotidiano. Porque es ahí, en las manifestaciones que surgen de lo infraordinario, donde se juega una parte fundamental de la historia. Esta no avanza autónomamente, sino que se construye en la fricción constante entre la cultura, la sociedad y la economía. Y es en ese cruce donde los conflictos sociales dejan una huella, donde se producen relatos y donde se disputa el sentido. La historia, como las canciones, no se hereda intacta, sino mediada por quienes la recuerdan, la transforman y la ponen en circulación.

Desde esta perspectiva, la lucha y la conciencia de clase no se limitan al ámbito económico, sino que también intervienen en lo que se recuerda: las canciones no pueden existir sin quien las canta. Por esto mismo, el análisis debe desplazarse también hacia los espacios cotidianos, de encuentro y de producción cultural. Es desde este acervo de la experiencia compartida desde donde podemos entender cómo se construye el sujeto subalterno que produce estas canciones populares: como una forma de estar en el mundo tejida entre la memoria, la cultura y los procesos de resistencia, tanto material como simbólica. En el contexto que nos ocupa, este entramado social se articula en torno a un sistema de valores de carácter fascista, alimentado tanto por el desarrollo del capital como por un catolicismo exacerbado. Frente a ello, emerge una identidad colectiva antagonista: la del sujeto inscrito en las clases populares que articula distintas formas de resistencia, tanto políticas como culturales.

> Las músicas para ser cantadas en tiempos de guerra son un mirador privilegiado. Los cantos y los himnos modelan las comunidades en un momento determinado de la historia; y a la vez su testimonio es un registro valioso sobre el que quedó impresa una marca de la memoria histórica. Unos materiales que, en apariencia, son deleznables y que además se crean a partir de elementos musicales y poéticos sencillos pueden ocultar sentimientos identitarios de toda la colectividad[7].

De este modo, atender a la producción cultural de estos sujetos subalternos en el espacio de lo simbólico se vuelve imprescindible. A menudo relegado en los análisis de los conflictos sociales, este ámbito constituye, sin embargo, un campo de batalla fundamental.

3. LA CANCIÓN POPULAR DE RESISTENCIA

Lucien Goldmann, en *La creación cultural en la Sociedad Moderna*, nos habla de que el ser humano, ante las nuevas formas de represión que tienden a subordinarlo a la realidad, en muchas ocasiones genera una alternativa, y eso se traduce en una

[6] Grossberg, Lawrence, *Estudios culturales en tiempo futuro. Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy.* Madrid: Siglo XXI Editores, 2012, p. 36.

[7] Cortès, Francesc y Esteve, Josep-Joaquim, *Músicas en tiempos de guerra: Cancionero (1503-1939).* Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, p. 10.

rebelión. Esta transgresión puede tomar dos caminos, que son diferentes pero, al mismo tiempo, complementarios: el de la rebelión formal, que se caracteriza por la invención de nuevas formas de expresión diferentes a las que tradicionalmente se reconoce; y el de la rebelión en cuestión de materia, en el interior de la obra, donde los temas que aborda son marginados porque se rechaza la sociedad establecida y las dinámicas que la acompañan[8].

En el campo cultural nos encontramos con numerosas manifestaciones populares de esta transgresión: danzas, poemas, canciones, relatos escritos u orales, etc. Frente a la cultura hegemónica, lo popular es la otra manera de crear y transmitir conocimiento que escapa a los cauces establecidos por la cultura de la clase dominante, donde se ubican todas esas manifestaciones consideradas por la historia oficial como de segundo orden[9]. La rebelión, por tanto, consiste en mantener vivas esas formas y contenidos culturales al margen de la oficialidad, preservando su carga crítica a pesar de sus transformaciones. Es el caso de las canciones populares: su carácter de oralidad y su apego a la historia las revelan como documentos biográficos sentimentales infraordinarios de una colectividad anónima e ignorada. Por lo tanto, no son productos culturales aislados o simples expresiones estéticas, sino que están localizados social e históricamente en un contexto determinado. Son prácticas situadas que condensan experiencias colectivas, articulan formas de resistencia y construyen la comunidad del sujeto subalterno que describimos anteriormente. Su arraigo en lo cotidiano permite que funcionen como espacios de producción del sentido desde abajo, alejados de una lógica individual y de la figura del autor. Se construyen en el uso, la repetición y la apropiación por parte de quienes las cantan.

En este sentido, estas canciones de las que hablamos pueden pensarse como obras culturales tránsfugas, en la definición que usa la autora francesa Annie Ernaux[10]: son producciones que habitan una posición ciertamente ambigua, pues son atravesadas por la tensión entre su origen popular y su inserción en circuitos más amplios de circulación cultural que llegan hasta nuestros días. Como la literatura tránsfuga que caracteriza a esta autora, estas canciones no abandonan el lugar del que emergen, pero se extienden para conservar, en este tránsito, la conciencia del desgarro social y la memoria de clase. En este movimiento es donde se inscribe lo que antes llamábamos rebelión, tanto formal como material. Las formas de estas manifestaciones culturales no son estables, sino que consisten en procesos de transformación con su historia y devenir particular al margen de los movimientos culturales y estéticos hegemónicos. En las canciones, la oralidad reina y es la que marca su desarrollo incierto, siempre anclado a los procesos históricos por los que pasa y nutrido por las sucesivas generaciones que las entonan. La materia que tratan, por otro lado, es rebelde en los temas a los que hace referencia: su contenido, por su condición de popular, es también de resistencia, en tanto que opuesto a la cultura dominante.

[8] Goldmann, Lucien, *La creación cultural en la Sociedad Moderna.* Barcelona: Editorial Sylone en coedición con *Viento Sur*, 2024, pp. 83-84.

[9] Díaz Viana, Luis, "La cultura popular como contracultura", *Revista de Folklore*, 1989, vol. 98, pp. 39-42.

[10] Annie Ernaux (1940) es una escritora francesa cuya obra, de carácter autobiográfico, está íntimamente relacionada con la representación de la realidad de la sociedad obrera francesa de los siglos XX y XXI, en concreto de las mujeres. Esto hace que su escritura esté ligada a la memoria y a la visibilización de la experiencia personal entendida como subjetividad colectiva. Uno de los temas fundamentales que trata es el desclasamiento.

> Cultura de la resistencia es el resultado de la cultura popular en esta franja imaginaria que define Scott, entre la política y la infrapolítica; podría considerarse, en este aspecto, un derivado de la cultura popular, pero en cuanto que ésta ya refleja las aspiraciones y los intereses de las clases populares, es por sí misma cultura de la resistencia[11].

Así, la canción popular, cuando se inscribe en contextos de conflicto, pasa de ser un vehículo de transmisión de la cultura y la historia de la clase obrera a convertirse también en una herramienta de transformación política. Esto nos lleva a la siguiente reflexión: en momentos de crisis, volvemos a nuestro propio archivo vivo como forma de abrazo y de resistencia.

Es en este tránsito donde podemos hablar de la canción popular de resistencia, porque no solo revela una realidad social, sino que también la confronta. Cantar no es solamente recordar, sino también posicionarse, adoptar un pensamiento crítico frente al presente y dar aliento a las personas de quienes ha partido el canto, animar en la lucha. De esta forma, estas canciones se convierten en lugares de memoria viva, pero también en dispositivos que activan el presente, interpelan a quienes las entonan y, también, a quienes las escuchan, y mantienen abierta la posibilidad de imaginar formas de vida diferentes a las estructuralmente asentadas. Estas canciones populares de resistencia, por lo tanto, se caracterizan por ser tránsfugas en el sentido de salirse de los marcos establecidos de materia y de forma. Esto abre un espacio simbólico de batalla por la hegemonía condicionado, en este caso, por la clase social y el enfrentamiento al fascismo. Son, por tanto, una forma de archivo, de memoria material.

4. BREVE RECORRIDO HISTÓRICO POR LA CANCIÓN POPULAR DE RESISTENCIA

"Anda jaleo, jaleo / silba la locomotora / y Franco se va a paseo" repite el estribillo de *El Tren Blindado*[12]. Sin embargo, ni esta es la letra ni el título original de la canción. Lo mismo ocurre con *El Ejército del Ebro*, *Si me quieres escribir* o *Los cuatro generales*, entre otras, que no son más que reelaboraciones de canciones populares preexistentes a la Guerra Civil. Muchas de ellas formaban parte del acervo musical de la población pero su fama durante la contienda se debió a la interpretación que realizaron al piano Federico García Lorca y a la voz la bailaora y cantaora Encarnación López Júlvez, *La Argentinita*. *Canciones populares españolas* es el título con el que se distribuyó desde 1931 la compilación de canciones tradicionales recogidas por Lorca en sus múltiples viajes por la península y sus trabajos de campo[13]. Lorca nació, en un principio, para la música: creció en el seno de una familia con gran afición musical y desde bien temprano inició su formación reglada, destacando siempre con el piano en las veladas de la Residencia de Estudiantes o como acompañamiento en sus conferencias. Pero su interés iba más allá y entroncaba con su pasión por el folklore y la cultura popular, compartiendo numerosas investigaciones con Ramón Menéndez Pidal para recuperar y recopilar romances y canciones tradicionales en los pueblos[14]. Así, este gusto por las cuestiones populares es uno de los asuntos que atraviesa toda la obra lorquiana:

[11] Sierra, "La formación de una cultura de la resistencia a través de la canción social", p. 618.

[12] Nombre que refiere a los convoyes cubiertos por planchas de hierro desde donde los milicianos republicanos disparaban al enemigo, inspirados en los trenes de las revoluciones rusa y mexicana. Para más información véase De la Ossa, "La música en la Guerra Civil española", p. 464.

[13] De la Ossa, *Ángel, musa y duende*, p. 101-136.

[14] De la Ossa, "La música en la Guerra Civil española", p. 87.

> "De este organismo –el pueblo– que en España ha mantenido incontaminados e intactos sus principios culturales, se nutre gran parte de la obra de Federico García Lorca, tanto en su esfera poética ("Romancero gitano", "Poema del cante jondo", etc.) como en su ámbito escénico en el que, sus personajes, o son gente del pueblo ("Yerma", "Bodas de sangre") o es de raíz popular su intención y montaje técnico ("El Retablo de Don Perlimplín") o tiene la mentalidad de todo un pueblo como protagonista ("La casa de Bernarda Alba")"[15].

Ese interés por el pueblo lo llevó a recopilar con máximo cuidado y ánimo investigador una docena de canciones, "delicadas criaturas, a las que hay que cuidar para que no se altere en nada su ritmo"[16] de entre las que destacan *Zorongo gitano*, *Los cuatro muleros*, *En el Café de Chinitas* y *Anda jaleo*[17]. De todas ellas, remarcó la belleza de la poesía tradicional oral: "¿qué más poesía? Ya podemos callarnos todos los que escribimos y pensamos poesía ante esa magnífica poesía que han hecho los campesinos"[18]. Una poesía hecha en colectivo y con el paso de las generaciones, que nunca fue definitiva exactamente aunque se fijase con la publicación de la obra de Lorca y *La Argentinita*. Gracias a la amplia difusión a la que fue sometida por los espectáculos de la bailaora en España y América y por las múltiples emisiones radiofónicas, estas canciones, que a veces solo eran conocidas en territorio andaluz, se popularizaron enormemente durante la II República más allá de los límites rurales en los que habían sido concebidas. No es extraño, entonces, que unos temas tan sonados y conocidos por todo el mundo se reciclasen como himnos del frente republicano una vez iniciada la guerra[19].

¡Ay, Carmela!, una cancioncilla que desde 1808 cantaban los guerrilleros españoles contra los franceses, o *El frente de Gandesa* (también conocido como *Si me quieres escribir*), otro tema importado de la Guerra de África[20], son algunas de estas canciones que el bando republicano enarboló en su lucha contra el fascismo, tanto en el campo de batalla como en la retaguardia. La música estaba presente en todos los momentos del conflicto: elemento propagandístico, símbolo de poder político en actos públicos, herramienta disuasoria contra el enemigo en el frente, fijador de ideologías e identidades y, por supuesto, su función de ocio en el día a día, tanto dentro como fuera de las trincheras[21]. En la zona republicana, y a diferencia de lo que ocurría con el bando sublevado, la mayor parte de composiciones musicales eran de carácter popular, es decir, producciones realmente vinculadas con la vida y tradiciones auténticas de quienes conforman el sujeto subalterno mencionado, con un marcado carácter de oralidad y de transmisión de boca en boca[22]. Según Luis Díaz Viana,

[15] Valls Gorina, Manuel, *La música española después de Manuel de Falla.* Madrid: Residencia de Estudiantes, 1962, p. 96.

[16] García Lorca, Federico, *Obras completas. III.* Barcelona: RBA, 2006, p. 459.

[17] De la Ossa, *Ángel, musa y duende*, p. 111.

[18] García Lorca, *Obras completas. III*, p. 460.

[19] De la Ossa, "La música en la Guerra Civil española", p. 167.

[20] Cortés Escribano, María Isabel y Fernández Cordero, Carolina, "Canciones del bando republicano", en *La república y la cultura: paz guerra y exilio*, coordinado por Rodríguez Puértolas, J. Madrid: Ediciones Akal, 2009, p. 340.

[21] Cortès y Esteve, *Músicas en tiempos de guerra*, pp. 9-22.

[22] Almazán, Francisco, *Pueblo que canta*. Madrid: Zero-Zyx y Asociación para la música popular, 1984, p. 27.

algunas forman parte de la oralidad literaria, aquellas que procedían de conflictos anteriores y las que tomaban motivos actualizados arraigados en la tradición. Pero esta no se transmitía mediante una oralidad pura, intacta y sin transformaciones, sino que sucedía todo lo contrario: una oralidad mediatizada adaptada a los devenires históricos, políticos y sociales[23]. Por eso no es una coincidencia que las *Canciones populares* de García Lorca fuesen tomadas y actualizadas por los republicanos, sumado a la condición de mártir a la que se elevó al poeta tras su asesinato los primeros días de la guerra. Así, desde el estallido de la contienda empezaron a proliferar las publicaciones de música y la edición de cancioneros en los que se empleaban melodías conocidas con letras adaptadas al contexto bélico, como el *Cancionero de las Brigadas Internacionales* (1938), el *Cancionero de la Guerra Civil Española* (1937) o el *Romancero popular de la revolución* (1937)[24]. La condición de anonimato primó en la mayor parte de las composiciones, tanto en el origen de las canciones como en la modificación de su letra, pero sí es cierto que existieron otros temas donde compositores y músicos comprometidos con la causa republicana contribuyeron a engrosar el repertorio de la guerra, como Hanss Eisler musicalizando el poema de José Herrera Petere *La marcha del 5º Regimiento* o Carlos Palacio haciendo lo mismo con el poema *Peleamos*[25]. Pero lo que tienen en común todas estas canciones es que suponen la expresión más directa de un pueblo que no podía escapar de la durísima realidad a la que estaba sometido; más allá del carácter ideológico o propagandístico que puedan desprender, son el grito de terror y de socorro de quienes lucharon y resistieron al fascismo. Una vez finalizada la guerra, el repertorio musical republicano tuvo la misma suerte que sus partidarios y todo lo que estaba vinculado con ellos: su prohibición y posterior condena al olvido[26].

Pero lo que no sabían es que la canción popular de resistencia no podía morir si todavía existían voces dispuestas a cantarla. Por muchos intentos que el franquismo hiciera por el borrado de la memoria de sus enemigos, estas canciones todavía sonaban bajito, sorteando la censura y pasando, de nuevo, de boca en boca. La persecución política de todo lo que rezumase olor "republicano" obligaba a que aquellas producciones culturales alejadas de los postulados del régimen tuviesen que esquivar los circuitos comerciales establecidos y distribuirse clandestinamente. Pero seguía existiendo un archivo de lucha y resistencia en la memoria de la población comprometida, un conocimiento que se escondía y trataba de pasar desapercibido, pero solo a oídos de quienes no estaban dispuestos a escuchar. Quienes sí prestaron atención fueron los miembros del grupo italiano *Cantacronache*[27] (1957-1962), nombre de la revista y de la agrupación musical de Turín que durante 1961 se encargó de recorrer España recopilando las canciones populares de resistencia de la Guerra Civil

[23] Díaz Viana, Luis, *Literatura oral, popular y tradicional. Una revisión de términos, conceptos y métodos de recopilación.* Valladolid: Castilla Ediciones, 1997, pp. 67-78.

[24] Cortès y Esteve, *Músicas en tiempos de guerra*, pp. 275-276.

[25] Cortés y Fernández, "Canciones del bando republicano", p. 341.

[26] Goñi Indurain, Maite, "Carmela y Maravillas, testigos y portadoras de la memoria de la Guerra Civil en la música popular española", en *La tradición cultural hispánica en una sociedad global,* editado por Kietrys, K. A., Sotomayor, C. T., Montero, M. L. y Winkel, A. L. Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2020, p. 132.

[27] A propósito, recientemente se estrenó un documental dirigido por Pablo Gil Rituerto titulado *La marsellesa de los borrachos* (2024) que recupera todo el legado de *Cantacronache*. Puede verse en abierto en "La marsellesa de los borrachos", RTVE Play, https://www.rtve.es/play/videos/somos-documentales/marsellesa-borrachos/16942842/, (consultado el 29 de abril de 2026).

y de la nueva oposición a la dictadura[28]. Este grupo llevaba años con la tarea de recoger testimonios musicales tradicionales de la resistencia libertaria y socialista europea, y su análisis se basaba en los aspectos compositivos de las canciones y también en los mensajes políticos contenidos en ellas. Así, publicaron un disco y una edición en papel de los *Canti della nuova resistenza spagnola. 1939-1961* con canciones, coplas, partituras y textos poéticos que se dividieron en varios bloques temáticos: canciones populares de la Guerra Civil y sus parodias (entre las que se encontraban los temas versionados de Lorca), tonadas sobre arias populares, canciones originales y coplas. La publicación tuvo un gran éxito y pronto fue un escándalo para los medios de comunicación españoles. Sufrió un intento de deslegitimación por parte del gobierno de Franco y del Vaticano, que vetaron entrada al país a sus editores[29].

Durante todo el recorrido que hizo *Cantacronache* por la península, siempre en secreto y con el miedo a ser descubiertos por la policía, iban contactando con diferentes informantes de las canciones, que les aportaban su recuerdo, su testimonio oral y, a veces, su propia voz. Es el caso de José Antonio (*Chicho*) Sánchez Ferlosio, hijo del falangista Rafael Sánchez Mazas, quien siempre figuraba como autor anónimo en los distintos vinilos sobre la resistencia española de los 60[30]. En estos mismos años grabó, por encargo de la revista sueca Clarté, una serie de canciones populares de resistencia que en algunos casos eran de su autoría y en otros una interpretación de las canciones recogidas por *Cantacronache*, pero que en muchas ocasiones pasaron por melodías de la guerra debido a su fuerte espíritu popular, hasta el punto de no saber cuáles eran suyas y cuáles no[31]. El ejemplo de *Gallo Rojo, Gallo Negro* es el más paradigmático en ese sentido, grabado en el baño de su casa y convertido en himno de la resistencia antifranquista: "Si cantara el gallo rojo / otro gallo cantaría / Ay, si es que yo miento / Que el cantar que yo canto / lo borre el viento"[32]. Desde entonces, *Canciones de la resistencia española* (1963) se difundió enormemente[33], también en América, donde se recibió con tal éxito que multitud de grupos y cantautores versionaron los temas de Chicho. Pero este es solo uno de los ejemplos del auge que la canción protesta comenzaba a experimentar entre las jóvenes generaciones que se oponían a seguir viviendo bajo la dictadura, guardando similitudes en la labor de sacudir conciencias con el cancionero de la Guerra Civil.

> Resurge desde esta perspectiva una obra escrita de distinta calidad, sin duda, junto a otra característica clásica de la poesía: la oralidad, desde una manera análoga a como se desencadenaban los romances medievales y como hará la canción en ese momento en que la gravedad de la situación precisa una voz que hable por todos y exprese los sentimientos más recónditos, que unifique y cohesione. Los poetas en la Guerra Civil, como ahora los músicos, no sólo cumplen esa misión de compañeros no combatientes

[28] Carrillo-Linares, Alberto, "Antifranquismo de guitarra y linotipia. Canciones de la nueva resistencia española (1936-1961)", *Ayer*, 2012, vol. 87 (3), p. 197.

[29] Ibid., pp. 201-221.

[30] Ibid., p. 199.

[31] Sierra Fernández, Gustavo, "Estética de la resistencia: Canción del Pueblo y los sucesos del 68" en *Devenires de un acontecimiento: Mayo del 68 cincuenta años después*, editado por Gutiérrez, R. y Mosquera, A. C. Chile: Cenaltes Ediciones, 2020, pp. 223-224.

[32] Sánchez Ferlosio, Chicho, "Canciones de la resistencia española", Notas del libreto de vinilo, Madmua Records, 2018.

[33] En España se distribuyó con una portada falsa que los integrantes de Clarté mandaron para evitar cualquier problema con la censura.

> en el frente (algunos sí), sino que tampoco son retaguardia cuando recitan poemas en las trincheras, versos que alientan y mantienen la moral de las tropas[34].

La canción popular de resistencia volvía a sonar, cada vez más fuerte y con más voces que la hacían mutar hacia algo nuevo, que seguía recordando la historia reciente pero se establecía como faro hacia un futuro mejor dentro de un presente cambiante y conflictivo. Una vuelta a la lucha de un pueblo, de una clase trabajadora, que comenzaba a alzarse contra la dictadura recuperando su vieja voz "a través de esa resistencia que acompaña a la Resistencia, a través de la música, que será ya imparable"[35].

5. LA CANCIÓN DE RESISTENCIA NO ESTÁ MUERTA

La canción popular de resistencia es mucho más que un conjunto de melodías heredadas del pasado. Funciona como un archivo vivo, un dispositivo de memoria colectiva y una herramienta de lucha que ha acompañado a las clases populares españolas a lo largo de sus momentos históricos más decisivos. Desde las canciones recopiladas por García Lorca y *La Argentinita* en los años 30, pasando por los himnos republicanos de la Guerra Civil, la clandestinidad franquista y el auge de la canción protesta en los 60, este repertorio ha demostrado una capacidad de supervivencia y transformación que ningún intento de censura o borrado ha logrado detener. Su persistencia no es casual. La canción popular nace desde abajo, desde el sujeto subalterno, y su fuerza reside en esa condición de origen: no es un producto sometido a las lógicas del mercado, sino algo radicalmente ligado a la vida en todas sus manifestaciones, desde los gestos más cotidianos hasta los grandes acontecimientos que marcan el devenir colectivo. Esta característica la diferencia estructuralmente de las formas culturales hegemónicas y la convierte en un espacio genuino de producción de sentido desde las clases populares.

En tanto que producciones tránsfugas, estas canciones no abandonan el lugar del que emergen, pero circulan, mutan y se actualizan con cada generación que las entona. Su oralidad es el motor de esa transformación: no se transmiten intactas, sino mediadas por los contextos históricos, políticos y sociales que atraviesan. Así, las mismas melodías que sirvieron para acompañar la lucha en las trincheras fueron retomadas décadas después por jóvenes que se oponían a la dictadura, quienes las sentían como propias. La capacidad de apropiación y resignificación es precisamente lo que garantiza la continuidad de la memoria y su fuerza política. Sin embargo, el análisis de este repertorio no puede limitarse a lo puramente estético o musical. Las canciones populares de resistencia son, ante todo, un terreno de disputa por la hegemonía cultural. Lo que se recuerda y lo que se condena al olvido nunca es neutral: es el resultado de una batalla simbólica en la que participan tanto la clase dominante, a través de sus mecanismos de comunicación y control, como las clases populares, que oponen a esa imposición sus propias formas de recuerdo y resistencia. Por eso no basta con identificar una canción como popular por el mero hecho de ser antigua o por su carácter de oralidad, pues dentro de una misma clase social pueden existir contradicciones internas condicionadas por el grado de conciencia colectiva o, al contrario, por los procesos de alienación que imponen las formas culturales dominantes.

[34] Morales, Rafael. "Poesía, insurgencia y canción en España (1960-1980)", *Artifara*, 2009, vol. 9, p. 75.
[35] Ibid., p. 78.

La canción popular de resistencia, en definitiva, no ha muerto. Vive en las nuevas generaciones que recuperan este legado y lo reinterpretan desde los conflictos del presente. Muestra de ello son los numerosos coros que están naciendo por todo el Estado, como el Coro Popular La Trinchera de Granada, el Cor La Magrana de Barcelona o el Coro Voces de Ida y Vuelta de Madrid, entre otros muchos; los cánticos y canciones entonadas en las diferentes manifestaciones por la sanidad y la educación públicas, siempre abanderadas por los militantes más longevos; la actualización de las canciones de resistencia por parte de grupos de punk, rock y ska como Skalariak, Reincidentes, La Raíz o Talco que llevaron muchos temas de la guerra a los nuevos géneros musicales más reivindicativos; y todos los artistas y agrupaciones que siguen naciendo al calor de la reinterpretación de la canción popular de siempre desde una reciente recuperación del folklore: grupos como El Nido, De la Meseta o Guille Jové en Castilla, Tanxugueiras o Baiuca en Galicia, Rodrigo Cuevas en Asturias o Rezelo y Califato ¾ en Andalucía son algunos pocos ejemplos del sonido tradicional sampleado con nuevos ritmos y melodías que mantiene viva la memoria popular. Y por supuesto, *la Gata*, Gata Cattana, con su rap comprometido y político que jamás olvidó de dónde venía y para quién cantaba: para los pobres. Los pobres aman con las manos y "por eso han aprendido a cultivar las flores / y a cantar bien sus penas / y han inventado las mejores obras / y los mejores instrumentos. / Por eso entienden de arte y saben / encontrarlo donde lo haya, / aunque no lo haya, / (que siempre lo hay)"[36].

Por tanto, cantar sigue siendo un acto profundamente político: una forma de posicionarse, de activar la memoria, de interpelar a quienes escuchan y de mantener abierta la posibilidad de imaginar mundos distintos al establecido. Mientras existan voces dispuestas a entonarlo, este repertorio de resistencia permanecerá vivo.

BIBLIOGRAFÍA

Almazán, Francisco, *Pueblo que canta*, Madrid: Zero-Zyx, Asociación para la música popular, 1984.

Bennedetti, Mario, *Por qué cantamos*, Proyecto PoeMAS de la UNED, https://poemas.uned.es/poema/por-que-cantamos-mario-benedetti/ (consultado el 13 de abril del 2026).

Benedetti, Mario, *Canciones del que no canta*, Madrid: Visor Libros, S.L., 2007.

Carrillo-Linares, Alberto, "Antifranquismo de guitarra y linotipia. Canciones de la nueva resistencia española (1936-1961)", *Ayer*, 2012, vol. 87 (3), pp. 195-224. https://www.revistasmarcialpons.es/revistaayer/article/view/carrillo-linares-antifranquismo-de-guitarra-y-linotipia/2040.

Cattana, Gata, "Como aman los pobres", YouTube, https://youtu.be/sHDtQIzS500?is=r1372BLhJc-voVjj, (consultado el 3 de mayo de 2026).

Cortés Escribano, María Isabel y Fernández Cordero, Carolina, "Canciones del bando republicano", en *La república y la cultura: paz guerra y exilio*, coordinado por Rodríguez Puértolas, Julio, Madrid: Ediciones Akal, 2009. https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc697q2

[36] Cattana, Gata, "Como aman los pobres", *YouTube*, https://youtu.be/sHDtQIzS500?is=r1372BLhJc-voVjj, (consultado el 3 de mayo de 2026).

Cortés, Francesc y Esteve, Josep-Joaquim, *Músicas en tiempos de guerra: Cancionero (1503-1939)*, Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autónoma de Barcelona, 2012.

De la Ossa Martínez, Marco Antonio, "La música en la Guerra Civil española", Tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

De la Ossa Martínez, Marco Antonio, *Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la música*, Madrid: Servicio de Publicaciones de la UCLM y Editorial Alpuerto, 2014.

Díaz Viana, Luis, "La cultura popular como contracultura", *Revista de Folklore*, 1989, vol. 98, pp. 39-42. https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmd0s0.

Díaz Viana, Luis, *Literatura oral, popular y tradicional. Una revisión de términos, conceptos y métodos de recopilación*, Valladolid: Castilla Ediciones, 1997.

García Lorca, Federico, *Obras completas. III*, Barcelona: RBA, 2006.

Goñi Indurain, Maite, "Carmela y Maravillas, testigos y portadoras de la memoria de la Guerra Civil en la música popular española", en *La tradición cultural hispánica en una sociedad global,* editado por Kyra A. Kietrys, Carmen T. Sotomayor, María Luisa Montero Curiel y Adam L. Winkel, Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2020.

Goldmann, Lucien, *La creación cultural en la Sociedad Moderna*, Barcelona: Editorial Sylone en coedición con viento sur, 2024.

Grossberg, Lawrence, *Estudios culturales en tiempo futuro. Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy,* Madrid: Siglo XXI editores, 2012.

Morales, Rafael. "Poesía, insurgencia y canción en España (1960-1980)", *Artifara*, 2009, vol. 9, pp. 73-83. http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara.

Sánchez Ferlosio, Chicho, "Canciones de la resistencia española", Notas del libreto de vinilo, Madmua Records, 2018.

Sierra Fernández, Gustavo, "La formación de una cultura de la resistencia a través de la canción social", Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016. https://hdl.handle.net/20.500.14352/26977.

Sierra Fernández, Gustavo, "Estética de la resistencia: Canción del Pueblo y los sucesos del 68" en *Devenires de un acontecimiento: Mayo del 68 cincuenta años después*, editado por Rodolfo Gutiérrez Simón y Andrea Carolina Mosquera Varas, Chile: Cenaltes Ediciones, 2020. https://dialnet.unirioja.es/descarga/libro/778299.pdf.

Valls Gorina, Manuel, *La música española después de Manuel de Falla*, Madrid: Revista de Occidente, 1962.