



TRANS 15 (2011)

DOSSIER: MÚSICA Y ESTUDIOS SOBRE LAS MUJERES / SPECIAL ISSUE: MUSIC AND WOMEN'S STUDIES

Canto y cotidianidad: visibilidad y género durante el primer franquismo

Isabel Ferrer Senabre (Universitat Autònoma de Barcelona)

Resumen

El presente artículo explora la construcción de género durante el primer franquismo a través de la actividad del canto en ámbito local, analizando la correspondencia entre los modelos normativos de género impuestos por la dictadura y la práctica musical cantada de hombres y mujeres en la cotidianidad. El texto describe y argumenta los cambios observados en los arquetipos femenino y masculino durante los años cuarenta y cincuenta, haciendo especial hincapié en la visibilidad asociada a ello.

Abstract

This paper explores the gender construction during Franco's dictatorship through the singing activity in local area. We analyze the correspondence between singing and gender normative models, imposed by the regime, in inhabitants' daily life. We describe the changes in the male and female archetypes on forties and fifties, with particular emphasis on the visibility associated.

Palabras clave

Franquismo, construcción de género, canto

Key words

Franco regime, gender construction, singing.

Fecha de recepción: octubre 2010

Fecha de aceptación: mayo 2011

Fecha de publicación: septiembre 2011

Received: October 2010

Acceptance Date: May 2011

Release Date: September 2011

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



Canto y cotidianidad: visibilidad y género durante el primer franquismo¹

Isabel Ferrer Senabre (Universitat Autònoma de Barcelona)

1. Más allá de la homogeneidad: complejidades de una época

Los años cuarenta y cincuenta permanecen en el recuerdo como unos años oscuros, de miseria, de pocos recursos, de gentes sumidas en el desencanto. La Guerra Civil Española (1936-1939) había dejado a su paso pérdidas humanas y escasez económica. Para muchos, especialmente aquellos que habían militado en las filas republicanas, el totalitarismo pseudofascista y la autarquía económica impuestos a golpes por el general Franco significaron el final de toda libertad. Miedo, resignación y apatía ocupaban el espacio físico y mental de los *vencidos*; para los *victoriosos*, el “orden” retornaba, y no fueron pocos aquellos que con el transcurso de los años se acomodaron a la nueva situación adhiriéndose al ideario dictatorial. El franquismo, con el permiso demasiado beneplácito de la comunidad internacional, ocupó cuasi medio siglo XX de la vida de los españoles, un tiempo excesivamente largo para ser estudiado como una unidad. Generalmente, se conoce como *primer franquismo* a las dos primeras décadas (1939-1959) y como *desarrollismo* a los años consiguientes hasta la muerte del dictador en 1975 (Sánchez Recio 1995:18). Para definir los elementos característicos de la ideología política del régimen durante el primer franquismo – período al cual nos referiremos en este texto–, a grandes rasgos, la historiografía coincide “en la idea de una interacción profunda y un apoyo mutuo (al menos hasta los años sesenta) entre Iglesia y Estado. Este fenómeno ha sido definido con el término de nacionalcatolicismo” (Di Febo y Moro 2005:240). El nacionalcatolicismo fue, pues, una alianza entre la institución eclesiástica y el partido único para imponer un determinado tradicionalismo a través de una legislación represiva y de un ingente aparato censor.

Bajo nuestro punto de vista, para los estudiosos de la cultura, este tradicionalismo y la proximidad cronológica han comportado que sea una época, cuanto menos, incómoda de tratar. Es

¹ Este trabajo ha sido realizado con la ayuda de la beca de Formación de Personal Investigador del Ministerio de Ciencia e Innovación (BES-2009-012353). Tampoco hubiera sido posible sin la generosidad y la confianza de todos los comunicantes, a los cuales estoy infinitamente agradecida. También quiero mostrar mi agradecimiento a Josep Antich por su colaboración como interlocutor e informante privilegiado, a Anna Costal por sus comentarios al primer boceto del artículo, a Jordi Reig por las sugerencias *émic*, y, muy especialmente, a Jaume Ayats por sus inestimables aportaciones y consejos a la hora de concebir y revisar este texto.

Las traducciones al castellano tanto de las citas bibliográficas como de las fuentes orales son de mi autoría. Si se desea, pueden consultarse en el idioma original en la versión del texto en catalán que aparece en este mismo número de la revista.

cuantiosa la investigación, justificada sin duda alguna, que examina el impacto cuantitativo y el calado simbólico en la población de la política represiva y propagandística del régimen. Por el contrario, son menos abundantes los trabajos alrededor de la vida cotidiana, donde, en ocasiones, aparecen las actividades musicales analizadas con condescendencia o con rechazo, por considerarlas parte de la propaganda franquista. Algunos géneros musicales que el franquismo se apropió, como la zarzuela, el flamenco, la copla o el pasodoble, han tenido que esperar a la llegada de la transición y al surgimiento de propuestas reinterpretables para liberarse de su asimilación cuasi automática con el mundo musical de la dictadura (Casares 2002:1158; Labajo 2003:70; Fouce 2008:4; Ferrer Senabre 2011b).

En lo que respecta a música, género y franquismo, los estudios más numerosos, y asimismo fundamentales, son aquellos referidos a la Sección Femenina. El área dedicada a la música y la danza folklórica, los llamados *Coros y Danzas*, fue uno de los estandartes culturales del régimen. En estas investigaciones se saca a la luz la falsa inocencia que revestía a la organización falangista, así como sus intencionalidades ideológicas de sumisión de la mujer y de salvaguarda de una determinada idea de sociedad rural, a través de la reinterpretación de los bailes que consideraron tradicionales (Gallego 1983; Casero 2000; Berlanga 2001; Martínez del Fresno 2001:45; Pérez Zalduondo 2001:93; Fouce 2009:5).

Para el régimen, este ensalzamiento de la tradición se concebía como una “‘campaña contra la modernidad’ [que] estará presente con fuerza en la Iglesia española hasta finales de los años cincuenta, y ejercerá un fuerte peso sobre las costumbres y las relaciones hombre-mujer, a menudo sintetizados en la fórmula ‘moral pública’” (Di Febo y Moro 2005:261). La regeracionista “moral pública” estaba construida sobre un discurso inhibitorio basado en un conglomerado de dicotomías maniqueas, creando, consecuentemente, unos modelos de comportamiento que sólo permitían la adhesión de la conducta a polos opuestos: o la virtud o el pecado. Una fe sin posibilidades de racionalidad y una moral inamovible e inquebrantable eran los dogmas para sustentar diferencias de género fuertemente jerarquizadas. La mínima modificación o el ligero cambio eran contemplados como una transgresión al sistema, por lo que mediante el temor y el miedo se ejerció un recio papel represor. En síntesis, aquello que implantó la dictadura fue una realidad hipernormativizada de forma binaria, impuesta de forma punitiva y violenta, tanto física como simbólicamente (Roca 2003:52; Di Febo 2003:22).

El “nuevo hombre” promulgado por el fascismo y los modelos de género católicos revestidos de tradicionalismo tenían un enemigo común: el liberalismo que había “pervertido” la

moral desde mediados del siglo XIX, al cual culpaban de todas las guerras y desgracias sociales acontecidas en la Europa de la primera mitad del siglo pasado. De forma incongruente, el franquismo basó su sistema de control social en un modelo de institución familiar de raíz liberal, concebida bajo el binomio *producción* masculina y *reproducción* femenina. Simultáneamente, este orden patriarcal se transmitía a otras esferas sociales con carácter disciplinario y adoctrinador. El arquetipo de mujer conectaba, pues, con “el modelo burgués-católico decimonónico que negaba la autonomía femenina recluyéndola en el ámbito doméstico” (Sarasúa y Molinero 2009:319). En lo que respecta al sujeto homogéneo masculino, el rol a seguir debía ser el de “guerrero” y el de “nuevo caballero” (Folguera 1995:180; Di Febo 2003:37; Vincent 2006). Este hombre uniformado – con toda la carga semántica de la palabra– devino en aquel que Cayuela Sánchez (2009) ha denominado *homo patiens*. Partiendo de las teorías foucaultianas de biopolítica, el autor sugiere que la ideología franquista consiguió una disciplina de los cuerpos –y por ende, de la sociedad–, que coerció las posibilidades de subjetividad y de autonomía. En consecuencia, para los hombres, la virilidad de la “raza” debía alejarse del sentimentalismo, que quedaba reservado para las féminas.

Por otra parte, no queremos dejar de mencionar que en esta época, a pesar de los avances promulgados por la legislación republicana anterior, la construcción social patriarcal –entendida como Green ([1997] 2000:23)– seguía fuertemente interiorizada en la población. Así, el patriarcado y el legado documental del régimen han reforzado el silencio respecto a las actividades de las mujeres, propiciando posteriormente análisis de las dinámicas sociales femeninas reduccionistas (Sciama 1981:88; Magrini 2003:14). La realidad de muchas mujeres durante el primer franquismo fue mucho más compleja que el modelo de “reina del hogar” narrado por la oficialidad, por lo que resulta imprescindible examinar detalladamente su vivencia y compararla con la de los hombres. Para acercarnos a esta cotidianeidad, tomaremos el modelo analítico tripartito expuesto por Roca (1996:16). El autor propone un primer nivel de análisis donde se acota el “marco normativo de referencia”, entendido como el conjunto de discursos dictados desde los estamentos de poder; en un segundo nivel, se analizan los medios de comunicación y las formas de transmisión del “marco normativo” postulado a la población; y finalmente, se explica la apropiación individual y las tensiones interpersonales, en ámbito local, de lo examinado en los dos anteriores niveles. Según Roca, la lógica del sistema de ocio de tipo regular fue una donde los límites franquistas tendieron a deshomogeneizarse, tanto que se atreve a afirmar que existió una forma de “negociar la diversión: un modelo de ocio plural” (1996:110-112). El punto de vista cotidiano del tercer nivel, pues, nos

servirá para releer las implicaciones de acción/coacción más allá del legado de la narrativa institucional, que en términos de relaciones de género fueron claves para conformar los cambios en los arquetipos masculino y femenino.

Es paradójico observar cómo si, por un lado, el poder de la Iglesia se amplió después de la caída de los regímenes fascistas, convirtiéndose en la carta de presentación internacional del estado franquista contra el comunismo (Sarasúa y Molinero 2008:315), por otro, el baile – considerado por la institución religiosa como encarnación de la fatalidad moral– aumentó su presencia en la vida social inconmensurablemente. Hemos llamado *disentimientos de la dictadura* a todos estos elementos que mostraban incoherencias ideológicas internas entre los poderes fácticos del régimen (Ferrer Senabre 2011). Una revisión de la bibliografía que ha tratado música y género en el contexto franquista nos enseña toda una serie de estos disentimientos referidos a la mujer: la independencia de las tonadilleras (Ramos 2000:113); el papel activo desarrollado por las componentes de la Sección Femenina (Gallego 1983:177; Eli, Fornaro y Díaz 2005:206); un alumnado mayoritariamente femenino en algunos conservatorios (Martínez del Fresno 2001:46); la inclusión de la mujer en los sindicatos de trabajadores del espectáculo (Martínez del Fresno 2001:66); o el cambio de posicionamiento ideológico respecto al jazz a mediados de los cuarenta (Iglesias 2009)².

A pesar de las referencias citadas, la vida musical femenina de esta época apenas ha contado con estudios monográficos. Los artículos disponibles han priorizado las investigaciones relacionadas con instituciones oficiales. Teniendo en cuenta que la potencia aculturadora de estas organizaciones, como la Sección Femenina, no tuvieron la misma influencia en todas las zonas de la península ni en todos los sectores de la población³, debemos fijar nuestra atención en un conjunto más amplio de manifestaciones musicales de una comunidad para dilucidar cuál fue la repercusión de los postulados franquistas en materia musical y de construcción de género. Aun esto, la intención del presente texto no es la de explicar la totalidad de eventos musicales. Nos centraremos en aquellos donde el canto era el protagonista ya que, como arguye Green ([1997] 2000:39), la voz es el instrumento que afirma con más inmediatez el cuerpo. Concretamente,

² Con relación a este último caso, pensamos que los calificativos peyorativos que sufrió el jazz, siempre con tintes de moralidad, no pueden desligarse de la relación entre música y género.

³ Roca menciona que la Sección Femenina tuvo poco seguimiento en las tierras de Tarragona (1996:129-133). Por nuestra parte, prácticamente ninguna de las informantes ha hecho referencia a la organización falangista, o bien han remarcado su poca popularidad y escasa capacidad de aglutinamiento social. Sin embargo, en términos cronológicos, es plausible aventurar que los responsables de estas organizaciones perteneciesen a una generación anterior a la de los entrevistados, hecho que explicaría la ausencia de referencias orales más directas.

nuestro análisis ahondará en aquellas prácticas musicales cantadas que –todavía– no gozaban de carácter simbólico, las cuales, por lo tanto, servirían como reflejo recíproco de los procesos de “naturalización” de los arquetipos de género.

Nuestro estudio se basa en el trabajo realizado en dos localidades, Picassent y Silla, de la comarca de l’Horta Sud (València)⁴. Ambos pueblos en los años cuarenta y cincuenta comprendían una población entre los seis mil y los siete mil habitantes⁵, dedicados mayoritariamente a la agricultura, proporción que sólo empezó a modificarse bien entrados los años sesenta con la irrupción de la gran industria y el aumento del sector terciario. Sin embargo, la proximidad con la capital facilitaba el contacto con las innovaciones culturales de carácter urbano. Además, las localidades contaban con la mayoría de servicios, tanto básicos como de ocio, que les alejaban de un modelo de comunidad eminentemente rural. Por lo tanto, pretendemos aprovechar la ambigüedad categórica que ofrece este entorno y esta época, difícilmente amparables en etiquetas dicotómicas como rural/urbano o tradicional/moderno. Asimismo, el género no puede ser estudiado disociadamente de otros atributos. En nuestro caso, el factor generacional jugará un papel esencial, unido a otros ejes analíticos como el espacio y la visibilidad⁶. Así:

No quisiéramos ofrecer la imagen, completamente inexacta, de una sociedad rural con sus “géneros” propios y una estabilidad imaginaria. Los cantos que tratamos de describir son la expresión de una sociedad en curso de cambio, donde los medios de comunicación de masas, las grabaciones, los bailes, la radio, la televisión y el cine se mezclan con los cantos orales (Ayats 2008b:10).

⁴ Las entrevistas sobre las cuales he basado el texto han sido realizadas entre 2007 y 2010. Aunque sería mi deseo, es imposible resumir en estas páginas a todas aquellas personas que amablemente me han transmitido sus experiencias. Detallo a continuación únicamente aquellas entrevistas que aparecerán citadas: Amparo Aguado Chanzà, *la Pallorfa* [Picassent, 1924. Entrevista: Picassent, 12 de mayo de 2007]; Cristóbal Aguado Tronchoni, *del Forn* [Picassent, 1927. En.: Picassent, 10 de octubre de 2009]; Luís Campos Sanbartolomé, *de Sidro* [Picassent, 1928. En: Picassent, 13 de junio de 2009]; Mercedes Climent Alemany, *de Quintín* [Alcàsser, 1930. En: Picassent, 9 de mayo de 2010]; Isabel Dalmau Aguado, *del Mandao* [Picassent, 1941. En: Picassent, 9 de abril de 2009]; Carmen Galarza Tarazona, *del Roig de l’aigua* [València, 1930. En: Picassent, 23 de junio de 2010]; María Marí Romaguera, *la Torera* [Picassent, 1920. En: Picassent, 24 de junio de 2009]; Rosa Morant, *de Vaoro* [Silla, 1930. En: Silla, 21 de junio de 2010]; Paco Morató Cordellat, *el Ximarro* [Picassent, 1940. En: Picassent, 1 de noviembre de 2009]; Alfonso Muñoz Serra, *de Fausto* [Picassent, 1927. En: Picassent, 27 de febrero de 2010]; Vicent Muñoz Garcia, *l’Escolà* [Picassent, 1930. En: Picassent, 21 de febrero de 2010]; Vicenta Navarro Plasent, *la Nena* [Silla, 1932. En: Silla, 7 de junio de 2010]; Pura Pradas Soler, *de Pradas* [Picassent, 1927. En: Picassent, 4 de mayo de 2008]; Leocàdia Romaguera Aguado, *del Bombo* [Picassent, 1925. En: Picassent, 8 de febrero de 2008]; María Rocafull Domingo [Silla, 1926. En: Massanassa, 28 de febrero de 2010]; Palmira Valero [Silla, 1934. En: Silla, 7 de junio de 2010]; Juan Antonio Zaragoza Giner, *el Buco* [Silla, 1940. En: Silla, 26 de febrero de 2010]. En las transcripciones que aparecen en el texto se indicará el nombre y la fecha de nacimiento del comunicante para una contextualización más ágil.

⁵ Información extraída de los censos históricos del Instituto Nacional de Estadística [www.ine.es].

⁶ No hemos incluido deliberadamente en nuestro estudio las archiconocidas nociones de “honor” y “vergüenza”. La utilización del binomio analítico surgió a raíz de las investigaciones en el área mediterránea realizadas por la antropología anglosajona entre los años cincuenta y setenta, revisadas muy críticamente en las últimas décadas (Magrini 2003:11-18; Carbonell 2010).

Estas dos décadas significaron un cambio drástico en la práctica musical cantada en relación con el género sexual, a juzgar por el resultado de nuestra investigación y la bibliografía referente al área mediterránea, encontrando procesos similares en regiones aparentemente separadas como el centro de Catalunya (Ayats 2008:203), la zona pirenaica (Ayats, Costal y Gayete 2010:17), el sur de Italia (Magrini 2003:3) o Córcega (Bithell 2003:46), por lo que creemos necesario aprehender la naturaleza de estas modificaciones. Con esta finalidad, primeramente, analizaremos las prácticas cantadas de participación masculina, haciendo hincapié en los valores estéticos asociados. En segundo lugar, nos adentraremos en el universo musical de las mujeres. Finalmente, explicaremos las dinámicas de cambio observadas en los años cuarenta y cincuenta y, de forma simultánea, intentaremos dilucidar en qué medida el franquismo pudo incidir en este proceso.

2. “Cuando había que lucirse, los que cantaban eran los hombres”: la visibilidad y el arquetipo masculino

En las comarcas valencianas, del mismo modo que en muchas otras regiones mediterráneas, era común encontrar todo un mosaico de manifestaciones donde el canto masculino era el protagonista. Aunque muchas de ellas formaban parte del conglomerado de fiestas simbólicas o del conjunto de músicas urbanas de carácter profesional, aún era habitual en los años cuarenta e inicios de los cincuenta que el canto estuviese integrado en la cotidianidad de los hombres. La práctica de cantar era una de las habilidades corporales que dotaba a los hombres de prestigio y reconocimiento social. Es decir, entraba en correspondencia con la correcta imagen masculina para las gentes del lugar.

Éste era el caso del *rapsoda*, un hombre de mediana o avanzada edad que había desarrollado una gran habilidad para componer versos rimados de contenido crítico, satírico, irónico, cómico o de loanza. En estas *cançons dictades*, si seguimos la terminología propuesta por Ayats (2008:24), se narraban las vicisitudes sociales de la población, por lo que el rapsoda ejercía de cronista local. El mecanismo de fácil difusión a la población era adaptar los nuevos versos a una melodía tradicional o de moda, sin importar demasiado la fidelidad musical con el original. Las composiciones eran apreciadas por el resto de la gente, que no dudaba en aprenderse la canción y cantarla en situaciones informales a modo de noticiario del momento. Se trataba, fundamentalmente, de un repertorio de transmisión oral que quedaba en el recuerdo –o en el

olvido— en el instante la problemática narrada hubiese “pasado de moda”⁷. El rapsoda en ocasiones también aceptaba peticiones especiales, y era usual que una *penya* —grupo de amigos— le pidiese que les compusiera unos versos o una canción describiéndolos para luego ellos cantarla.

La aparición de los medios de comunicación de alcance masivo, que a medida que avanzaban las décadas de los cuarenta y cincuenta se hacían más presentes en la vida pública y privada, tuvieron gran parte de “culpa” en la desaparición de la figura del rapsoda. Los noticiarios y seriales radiofónicos sustituyeron a las canciones como espejo de las preocupaciones sociales. Pero no fueron los únicos motivos: el franquismo silenció las antiguas ironías mordaces contra el poder, muy habituales en este tipo de repertorio. De la existencia de *murgues* y de canciones que criticaban las políticas gubernamentales se pasó a meras narraciones contemplativas, aunque en alguna ocasión a través de los versos del rapsoda, la población se defendió de las imposiciones del régimen de forma elegante (Antich 2008:62). En todo caso, los rapsodas eran *hòmens majors*, hombres de edad avanzada que no encontraron herederos de su afición.

Dominar las estrategias del canto era deseable dentro del arquetipo masculino, tanto de forma individual como grupal, hecho apreciable también cuando hablamos de las rondas o serenatas⁸. En Picassent eran muy conocidos los chicos que destacaban cantando tangos y salían, acompañados por el grupo de amigos, a “hacer serenata” a las chicas: “Había muchos chicos que sabían cantar y bailar tangos. ¿Tú sabes Ricardo de casa la Viuda? Él era de los tangos e iba cantando, igual como el Sifonero, ese sabía de tangos...: ¡cantaba a todas las chicas del pueblo!” (Amparo, 1924)⁹. Al contrario que el rapsoda, al cual le era atribuida una sabiduría por experiencia vivida, los hombres que salían a rondar eran habitualmente adolescentes o jóvenes. La población los buscaba para que realizaran serenatas o incluso les acompañaran en algún acto social. Las finalidades de la serenata no habían de ser necesariamente amorosas. Los grupos de chicos acostumbraban a reunirse los sábados por la noche y si la ocasión se prestaba, una vez terminada la cena, iban por las calles hasta las casas de las mujeres. En ningún caso cobraban por ello sino que “como entonces las cosas no eran como hoy —que con cualquier cosa hay diversión: fútbol aquí, carreras allá—, tenías que buscar un sitio donde divertirse, pasarlo bien, y no ofender a nadie”

⁷ Muchas de las canciones han traspasado la frontera de la actualidad hasta la fosilización y conforman el cancionero “tradicional” de gran cantidad de poblaciones, especialmente a merced de la publicación a partir de los años setenta de sendas recopilaciones folkloristas de ámbito local o regional.

⁸ Las serenatas o rondas son un evento musical de larga tradición en las tierras valencianas. Para un análisis más detallado, véase Reig 2006.

⁹ Aunque no disponemos de espacio para narrar más detalles, el tango era el género musical mejor valorado por la gente, y gozaba de un rango “señorial” que otras formas musicales no tenían.

(Sidro, 1928).

La costumbre de rondar era especialmente profusa durante el “mes de María” —es decir, en mayo— en Picassent. Estas serenatas eran conocidas como los *mayos*, unas rondas que se realizaban los sábados por la noche de este mes¹⁰. Se trataba de loanzas a la Virgen, donde, alternando un solista y el grupo, se describía la anatomía femenina. En los años cuarenta caminaban entre lo profano y lo religioso y servían como “declaración de intenciones” hacia una chica. Las letras recogidas, en Picassent, hablan de partes del cuerpo que bien podían ser condenadas por la Iglesia por eróticas, donde el misticismo dejaba paso a referencias sexuales más o menos explícitas. En los *mayos* se hacen patentes con gran claridad los roles de género. Al contrario de lo que ha construido el imaginario occidental, las mujeres que eran rondadas no podían salir al exterior a recibir a los cantantes:

No sé yo que haya salido nunca ninguna. Escucharlo desde dentro de casa sí, y en casa desde una rendija de la ventana ver quién era, ¡también! [*Risas*] Pero salir y abrir la puerta, ¡ni pensarlo! A mi padre le gustaba y abría. Pero yo no, no, ¡yo no bajaba! Yo estaba arriba acostada (Pura, 1927).

¡Aquí los padres no nos hubieran dejado salir en camisón! ¡Ni pensarlo! El chico que la quería, que tenía intención de ponerse con ella [le dejaba] una cajita de bombones o pétalos de flores —que a lo mejor habían entrado en un chalé y dejaban los rosales a secas, porque no había dónde comprarlos. Él estaba toda la noche allí vigilando. Y la mañana siguiente la madre de ella salía a barrer y ya recogía la cajita de bombones. La chica ya se daba por entendida. Era una forma de decirle algo (Carmen, 1932).

Entonces, ¿cómo la mujer podía responder a la petición del apuesto joven que la rondaba? Algunas de las informantes más mayores coinciden en que la concesión del baile el día siguiente por parte de la mujer al hombre significaba una respuesta afirmativa a la petición de pareja¹¹. Aunque la costumbre de la contesta en el baile del domingo parece que en los años consiguientes fue perdiéndose paulatinamente, la mujer siguió sin poder salir a recibir a los rondadores, sino que, en el caso de que la familia decidiera abrir las puertas a los *mayos*, era el padre —o padre y madre— quien lo hacía mientras que la chica permanecía recluida en el dormitorio¹².

El proceso que envolvía a la serenata no terminaba con el canto de los *mayos*. Algunas

¹⁰ Originariamente, los *mayos* se realizaban únicamente el primer sábado del mes de mayo. No obstante, diversos comunicantes han atestiguado que en los años cuarenta y cincuenta podían tener lugar cualquier sábado de este mes.

¹¹ Pardo y Jesús-María (2001:363-366) han explicado también algunas características del ritual de los *mayos* en las comarcas valencianas.

¹² Si la mujer previamente había negado la demanda del joven, los bombones y los pétalos de flores se transformaban en *piterons* —planta que crece en zonas agrestes—, tachas y otros objetos “poco atractivos”. Un fenómeno similar es narrado por Magrini (2003:17) en regiones del sur de Italia.

peñas masculinas se reunían durante todo el año para componer letras rimadas que luego adaptaban a canciones, ampliando el repertorio de las rondas. Como el rapsoda, utilizaban las canciones tradicionales o de moda modificando la letra –y la melodía– a su antojo: “Vino una canción que se cantaba entonces por los pueblos y las ferias, que se llamaba *Se llama Rosa por nombre*. Y nosotros pensamos: –¿Eso no parece que sea muy de mujer? Ay, pues podríamos hacer como que una [mujer] ha abandonado a un [hombre]. Y le cambiamos el nombre” (Sidro, 1928). Sidro también remarca que él y sus amigos no eran los únicos que se dedicaban a la re-creación de canciones, así como destaca la importancia que para los hombres cobraba el hecho de salir al exterior a cantar: “Había dos grupos de amigos, pero los otros no salían, porque no tenían música. Y les daba vergüenza. Ellos sólo cantaban en casa”.

Si en Picassent son famosas las serenatas, en Silla la afición al canto en ámbito público o semipúblico por parte del colectivo masculino se canalizaba a través de los *amics cantaors*, un grupo de aficionados al cante flamenco (Antich 2008:157). Entre los hombres eran frecuentes los concursos caseros para ver quién cantaba mejor. Cuando la peña flamenca dejó de reunirse por cuestiones de edad, la afición del colectivo masculino por cantar este género musical murió. No obstante, el acceso a las reuniones sociales donde tenían lugar los cantos –que bien podía ser después de una cena informal– a las mujeres les estaba permitido pero en general, ellas no podían cantar en condiciones igualitarias. Solamente una mujer solía competir con estos hombres, por lo cual era muy conocida en la localidad y requerida para cantar (Antich 2008:158). Otras, por el contrario, esposas de los cantantes, aprendieron la técnica y aunque cantaban en casa, debían esperar el permiso masculino para tener voz en los encuentros. Una de las mujeres de los cantantes afirma: “Nosotras [las mujeres] hemos estado muchos años sin cantar. Cantaban los hombres y basta. Pero yo me enseñaba alguna tonada y si me la escuchaba mi marido [en casa], cuando ellos acababan de cantar, decía: –Ay, ¿no cantáis ninguno? Ale, pues que cante mi mujer” (Rosa, 1930).

El flamenco, de forma similar a otros géneros musicales, también fue contemplado por el franquismo con ciertas reticencias morales, concretamente a causa de algunas de las imágenes masculinas que exponía y que era necesario amoldar para que resultasen adecuadas al ideario de la dictadura (Labajo 2003:82):

Las autoridades españolas mostraron una doble moral política hacia el flamenco que estaba estrechamente relacionada con dos estrategias opuestas. Una considerada de cara a la exportación de una imagen comercial, en concordancia con las referencias románticas extranjeras, llenas de machismo, misterio, dolor,

sacrificio, y ‘costumbres primitivas’ de una tradición ‘estática’. La otra dirigida a criticar fuertemente la imagen del flamenco como amenaza para la economía doméstica española, relacionada con un nuevo modelo de obrero que no debe gastar el dinero en tabernas y espectáculos.

Parece que los jóvenes de los cuarenta y de los cincuenta no se vieron representados en este modelo pseudoandaluz, que quedó como una especie de exotismo que no congeniaba con la austeridad y rectitud que debían tener los “nuevos hombres”, alentados por el fascismo y la moralidad católica. Por si en esta cuestión quedaba algún equívoco, la “literatura edificante” se encargó de hacer las aclaraciones pertinentes. Una cosa era el flamenco como muestra de “carácter español” y otra lo gitano, como restos de “primitivismo”:

Porque me parece a tiempo en el reconstruir de autenticidades españolas [...] Encararse el misterio interior, guardando la línea de fuera, esto es lo popularmente español: señeramente serio en la gravedad castellana, [...] sonriente y cambiante en la gracia meridional [...] donde florece lo flamenco [...] Conviene por esto decir enseguida que ‘lo flamenco’, como zona espiritual sin deslinde, no debe confundirse con lo gitano. Lo gitano –aunque de análoga raíz– es otra cosa [...] Desconocer todo esto es propio solamente de terribles semicultos, a quienes falla siempre por atrofia, el decisivo sésamo de cultura, que es la comprensión. Y tratar de raer lo flamenco [...] es un error indisculpable. De momento, centrar nuestro pueblo en ese clima de purezas estéticas elementales será siempre mejor que derivarlo hacia el tango, hacia el cuplé canalla, hacia el trascoro de la revistilla o hacia el danzón chilango [...] que son la verdadera lepra urbana (Espinosa 1940:43).

Aunque a priori pueda parecer una expresión de canto totalmente antagónica, algo similar a los cantores de flamenco de Silla ocurrió con el *coro* masculino que había en Picassent. Según cuentan las narraciones orales, en los inicios de los años veinte un grupo de hombres jóvenes decidió crear un coro para actuar en los eventos litúrgicos de relevancia. En ocasiones, les acompañaba una *orquesta*, denominación que usaban para referirse a un grupo más o menos estable de dos violines y diversos instrumentos de viento –músicos de la banda civil de la localidad–. La aparición del coro –probablemente, reaparición, aunque no se tenga constancia oral ni escrita¹³– podría estar relacionada con las rectificaciones musicales expuestas en el motu proprio *Tra le sollicitudini* del papa Pío X (1903)¹⁴.

¹³ Las publicaciones de tipo local previas a la Guerra Civil española (1936-1939) son, como en tantas otras poblaciones, prácticamente imposibles de encontrar, si las hubo. La corriente anticlerical de algunos sectores republicanos –no olvidemos que la franja mediterránea de la Península, junto a Madrid, fueron los núcleos principales de resistencia a la sublevación franquista hasta el final de la guerra– quemó el interior de muchas iglesias, destruyendo así toda la documentación allí depositada. En Picassent y Silla, además, corrió la misma suerte el archivo civil municipal.

¹⁴ En opinión de Pérès y Cheyronnaud (2001), dos fueron las grandes reformas llevadas a cabo por la Iglesia en la “larga” primera mitad del siglo XX. Sus finalidades eran las de remarcar el ideario de la Iglesia con relación a la música litúrgica, adaptándolo también a las nuevas circunstancias sociales. La primera reforma fue el motu proprio del papa Pío X en 1903, donde se intentaba imponer el gregoriano de Solemnes como la manera de cantar oficial en la liturgia.

Estas reformas sustituían los cantos antiguos y locales por una liturgia unitaria donde los coros parroquiales y la participación del pueblo pasaban a tener mucha más presencia. Las voces de las antiguas liturgias cantadas sólo por los hombres, donde era esencial la búsqueda de armónicos, la ornamentación y el gusto por compartir la colectividad, no se acomodaban con el nuevo modelo de modernidad, prefiriéndose un cuerpo adoctrinado coralmente, de voces “angelicales”, para redimir a la música eclesiástica de la “nociva” influencia de géneros profanos como la ópera (Pérès y Cheyronnaud 2001:151-154). El modelo propuesto significaba un giro radical en relación a las modas musicales y su instauración en Europa empezó a llevarse a cabo terminada la I Guerra Mundial, tardando decenios en generalizarse (2001:101). A pesar del esfuerzo de la Iglesia por readaptarse a los nuevos tiempos, la sociedad a partir de los años veinte contaba cada vez más con espacios de socialización laicos, un inconveniente difícil de contrarrestar para las intencionalidades aculturadoras de la institución religiosa. El ejemplo es que los cantores no reducían su actividad sólo a los actos litúrgicos, sino que aprovechaban también para salir a rondar a las “ricas” del pueblo, si así lo pedían. El coro de hombres llegó a tener cierto prestigio y hasta a semiprofesionalizarse. Sin embargo, como es una tónica de la época, cantar era una afición y pocas veces se conseguía que fuese un oficio remunerado regularmente:

Mi padre tocaba el saxo pero lo que más le iba era la voz: cantar. Tenía una voz de aquella manera: potente y bonita. Cantaban en la iglesia. Formaron un coro de varios hombres. Cuando venían las fiestas mayores cantaban. Todos le decían: “-Che Fausto, usted con la voz que tiene, ¿no come de la voz?” Cantaba un aria italiana y ¡tenía unos aplausos...! (Alfonso, 1927)

La aplicación del *Motu proprio* tuvo sus consecuencias también en la construcción de género y fue preciso aclarar el papel que las mujeres debían adoptar. En 1935, aún en tiempos republicanos, en el *Boletín Oficial del Arzobispado de Valencia* (BOAV) se advertía de los peligros del canto de las féminas en la iglesia y se daba respuesta a los párrocos sobre cómo y cuando debía realizarse. Por el tipo de redacción del documento episcopal, se deduce que a los curas locales les seguía viniendo encima un alud de dudas alrededor de la permisividad de que las mujeres debían gozar en el canto durante la liturgia. Consecuentemente, la publicación también constataba un considerable aumento del canto de las mujeres en el templo ya a finales de los años veinte.

Se modificó el papel de los chantres y se propició el nacimiento de *Scholae Cantorum* a partir de los años veinte como un espacio para el canto de los fieles. Aunque, como veremos más adelante, el modelo propuesto tuvo su obvia repercusión en el desarrollo de la música eclesiástica, su puesta en práctica no fue inmediata sino progresiva, con diferente implantación dependiendo de la zona geográfica. Con el transcurso de los años, el modelo de coro fue criticado por su anquilosamiento. Terminada la II Guerra Mundial, las críticas fueron en aumento y propiciaron la segunda reforma de la música litúrgica en el Concilio Vaticano II (1963).

Similares “aclaraciones” fueron recordadas recurrentemente durante cada año de la década de los cuarenta:

¿Es conveniente que los coros de mujeres se oculten a las miradas del público por medio de celosía?

Afirmativamente, pues si el *Motu proprio* recomienda que “se pongan celosías al coro de cantores, si éste se halla a la vista del público”, con más razón se deben poner en el coro que ocupen las mujeres, que en general excitan más curiosidad. Y a estos coros *de ninguna manera* pueden asistir un *organista* o *Director*, según el decreto *Neo-Evorascensis*.

¿Pueden las mujeres intervenir formando un coro mixto con hombres?

Negativamente, en absoluto, por el *Motu proprio* y por el decreto *Neo-Evorascensis*, que prescribe separación *absoluta* de hombres y mujeres, separación incompatible con la unidad que debe haber en un coro mixto.

En resumen: las mujeres pueden cantar *como pueblo siempre* y en todas las iglesias sin excepción. Como *coro mixto, nunca* y como *coro especial*, formado de sólo mujeres o niñas, *siempre que no haya* (en la iglesia en que hayan de actuar o en la localidad) *hombres o niños que puedan cantar*, y siendo en iglesias sin oficiatura coral, excepto este último caso si existe causa grave y permiso del Ordinario, a condición de que no haya ningún hombre con ellas, ni como organista ni como director (BOAV, 1-II-1935:45-50)¹⁵.

A pesar de las instrucciones dadas desde rangos eclesiásticos superiores, en el caso de las localidades estudiadas, las intenciones morales del régimen favorecieron la creación de un sistema “alternativo” de ocio con el que se quería reconstruir la “malograda” moral de los jóvenes. La supresión del asociacionismo laico favoreció la formación de unidades estables de canto y/o teatro ligadas a la Iglesia, que intentaba así mantener los espacios de ocio bajo su tutela, y que tenían como destinatarios tanto hombres como mujeres¹⁶. En esta reconstrucción, tenía un papel preponderante el párroco local, que en ocasiones substituía al cura titular de la parroquia anterior a la Guerra. El triunfo de los “nacionales” reavivó un catolicismo nada proclive a concesiones morales, por lo que el control de de la vida social no debía dejar resquicios.

En Picassent, parece ser que fue el mismo prelado el que impulsó el nacimiento de un nuevo coro femenino pocos años después de finalizarse la contienda bélica. Así, durante unos años convivieron ambos coros, masculino y femenino. El coro de mujeres sólo actuaba en las misas

¹⁵ Según Oriola (2009:99) el texto que hemos transcrito remite a lo estipulado por el *motu proprio* de 1903 y los posteriores decretos aclaratorios de 1908. Para obtener más detalles sobre la normativa eclesiástica referente a música y mujer durante la primera mitad del siglo XX, véase el citado artículo de Oriola.

¹⁶ La imposición del nacionalcatolicismo tuvo importantes consecuencias en la estructura del ocio, eliminándose muchos de los casinos, ligados a una determinada ideología política, que junto a las tabernas y los cafés ejercían como espacios de sociabilidad masculina. Únicamente se permitió la existencia del Casino Musical, renombrado como *Educación y Descanso*, que siguió desempeñando este papel. Como es sabido, la presencia de las mujeres en estos locales, aunque no explícitamente, estaba vetada y sólo con la excusa de comunicarse con algún familiar era accesible su entrada.

dominicales, mientras que la parroquia siguió “contratando” al coro de hombres para cantar fuera de las paredes de la iglesia en días de fiesta mayor. Como explica uno de los descendientes de los cantores masculinos, que vivió de cerca el proceso: “Cuando había que lucirse, los que cantaban eran los hombres” (Vicent, 1930). Cantar *para lucir* significaría también aseverar que el canto en los hombres, sin mediación de la tecnología, seguía considerándose muestra de prestigio social. A pesar de ello, el coro de mujeres iba haciéndose poco a poco más presente en la iglesia mientras que, de forma inversamente proporcional, el grupo de los cantores fue abandonando la vida pública cantada. Según las narraciones: “Todo aquello, entre la vejez y los cambios se terminó poco a poco, murió de muerte natural” (Paco, 1940). ¿Tan “natural” fue la desaparición del coro masculino?

Un nuevo cambio de párroco, llegado al pueblo el año 1950, sentenció definitivamente al coro masculino y a la orquesta de la parroquia. Según algunos de los descendientes de los cantores, el cura mostró poco interés por el coro masculino y adujo que había sido publicado un nuevo decreto que prohibía el uso de instrumentos de banda en la iglesia. Efectivamente, el decreto –el mismo motu proprio, ¡de hacía casi cincuenta años! – así lo ordenaba, pero no fue hasta esta época que se hizo efectivo. Quizás, el modelo de coro masculino no cuadraba con la nueva imagen del canto en la iglesia, ni tampoco congeniaba con el proceso franquista de resacralización del calendario festivo, despojado de cualquier elemento profano. La retirada definitiva del coro de hombres no supuso su substitución por el coro femenino para los actos exteriores, sino que ellas permanecieron cantando generalmente dentro de la iglesia. La formación del coro de mujeres, no obstante, proporcionó un espacio de relaciones para ellas y, sobre todo, una posibilidad de cantar ocasionalmente alejadas de la iglesia. Además de su función en la liturgia, una vez el coro femenino cogió cierta envergadura, llegaron a cantar en otros actos, como en *les cartes* –una especie de “despedida de soltera”– de *algunas* mujeres.

La cursiva en “algunas” no es gratuita. En *les cartes* era frecuente algún que otro exceso – dentro de los límites impuestos– y el baile con acordeón. De forma contraria a esta costumbre, el mensaje de Acción Católica era claro: “nos decían que bailar era pecado” (Cristóbal, 1927), por lo que, especialmente en las mujeres, terminaron gestándose dos modelos diferenciados: las que iban a la pista de baile, y las que seguían el ocio propuesto por la Iglesia. Aunque, como mencionábamos en párrafos anteriores, los modelos de género promulgados en pocas ocasiones cumplían homogéneamente la normatividad. Así, a menudo, la asistencia a la Iglesia se vivía más

como un espacio de relaciones sociales que bajo una fervorosa religiosidad¹⁷.

3. “Y me subía a la azotea y arreaba unas canciones... antiguas, modernas...”: ¿la invisibilidad y el arquetipo femenino?

El caso del coro eclesiástico es un buen ejemplo de que “existen gradaciones de interioridad y/o exterioridad que se aplican como marcadores de poder y prestigio a la hora de sopesar actividades realizadas bien por las mujeres y/o por los hombres. Tales valoraciones van delineando la posición social de ambos” (Del Valle 1997:33). No encontraremos en la cotidianidad de la postguerra, pues, mujeres que se atrevieran a deslegitimar el poder masculino, al menos de forma pública. Con ello, ciertas prácticas consideradas como femeninas y aceptadas dentro del modelo burgués siguieron realizándose, especialmente por las mujeres de las clases pudientes en ámbitos asociados a la “música culta” –pianistas, maestras de música– o dentro de los *Coros y danzas*. En otras esferas sociales la realidad era distinta, y la práctica musical –cuasi siempre cantada–, ha quedado al margen de la oficialidad.

El régimen franquista aplicó una *política de feminización* en el mundo laboral que vetaba el acceso al trabajo extradoméstico a las mujeres una vez casadas, cortando así cualquier ánimo de independencia económica que pudiese dotarlas de libertad (Ruiz 2003:121). Empero, en muchos casos, esta legislación no hacía más que silenciar y precarizar su necesaria participación en el trabajo. En Picassent y Silla, resulta todavía más complicado esclarecer cuál fue la proporción exacta de mujeres trabajando ya que muchas de ellas lo hacían en el mundo de la agricultura, irregularmente, siguiendo el ciclo de las cosechas; o bien, cosiendo o regentando establecimientos¹⁸. Como en tiempos anteriores, los almacenes de frutas o los talleres de costura siguieron ejerciendo su papel como centros de socialización femenina. En estos locales era

¹⁷ Del mismo modo que ocurrió con los coros, en Silla, la construcción de un nuevo entramado de entretenimiento para la población, conducido por la Iglesia, transformó los antiguos grupos de teatro de aficionados en la católica *Compañía de Prácticas Teatrales de Silla* (Antich 2008:61). A pesar de que varió sustancialmente el repertorio interpretado, el funcionamiento de la compañía de teatro no difirió en demasía del prebélico. También se cantaba antes de empezar la función y, a diferencia de otras localidades donde se prohibió la concurrencia mixta, aquí fue permitida. Si en Silla hubo *Teatret del rector*, en Picassent empezó a funcionar el *Cine del rector*. Según es explicado, el párroco local tramó un recorrido de ocio con horarios simultáneos para evitar todo contacto con los “peligros” del paseo y del baile “moderno”.

¹⁸ El caso más curioso, comparando su axiología y la del régimen, es el de la pista de baile de Picassent, construida en 1947 por un segador de hierba para que sus hijas trabajaran allí y así “no escucháramos las cosas que decían las mujeres en el campo” (Isabel, 1941), ya que las consideraba obscenas. En la pista de baile trabajaban cuatro mujeres de tres generaciones diferentes, regentando el bar y controlando el acceso “de menores” en la taquilla.

frecuente encontrar la figura de una mujer que, de forma individual, cantaba para animar el trabajo de las otras mujeres. También era habitual el canto colectivo: “He ido a coser toda la vida. Al lado había un almacén donde trabajaban las chicas y los hombres, con naranjas, cebollas y de todo. Había una ventana grandísima, y allí emprendían las chicas a cantar. Cantaban todas a coro: *Banderita, tu eres roja* y todo eso. Todas a una, si eran veinte o treinta” (Pura, 1927).

Uno de los repertorios más habituales eran aquellas canciones que explicaban las preocupaciones del género femenino. “Ellas cantaban lo de ellas”, afirma un comunicante masculino. Los fragmentos de zarzuela y las coplas alternaban con las *cançons dictades*, donde se narraban, a través de historias más o menos atemporales, cuál había de ser el comportamiento de la mujer. Las canciones no huían del funcionamiento patriarcal de la sociedad ya que por ejemplo, como explica Reig (2006:204), la mayoría de canciones clasificadas como *cançons de magatzem* eran una crítica social a las mujeres, es decir, las mismas mujeres peyorativizaban los comportamientos femeninos que podían escapar de la lógica del sistema de dominación masculino:

Quando los dominados aplican a lo que les domina unos esquemas que son producto de la dominación, o en otras palabras, cuando sus pensamientos y sus percepciones están estructuradas de acuerdo con las propias estructuras de la relación de dominación que se les ha impuesto, sus actos de *conocimiento* son, inevitablemente, unos actos de *reconocimiento*, de sumisión [...] La indeterminación parcial de algunos objetos permite unas interpretaciones opuestas que ofrecen a los dominados una posibilidad de resistencia contra la imposición simbólica (Bourdieu [2002] 2004:26-27).

Seguir cantando canciones que dictaban la sumisión femenina puede tener otra lectura: la transgresión podía existir y era preciso recordar continuamente los preceptos que debían guiar la conducta de la mujer. En este aspecto, el franquismo fue el mejor aliado del patriarcado. Las “posibilidades de resistencia” de las mujeres no eran muchas y su comportamiento en la mayoría de ocasiones perpetuaba los roles de género, narrando a través de las canciones los peligros de la transgresión si una se atrevía a cuestionarlos.

El canto por excelencia de las mujeres se realizaba en el interior de la domesticidad, asociado a faenas que sólo realizaban ellas, normalmente de limpieza de la casa y mantenimiento del hogar. Cuando preguntamos a las mujeres por qué se cantaba mientras se trabajaba en lo doméstico notamos cierta incomodidad e inseguridad en la respuesta. Las contestaciones son del todo heterogéneas: desde una vaga afirmación por el entretenimiento que suponía el canto al estar ausente la tecnología –de la que no hemos de olvidar que todavía no se tenía constancia del masivo alcance que iba a tener– hasta cierta ofensa porque la “astuta entrevistadora” no sabe que

existía un estrecho, casi insoluble, vínculo entre canto y trabajo: “Antes cantábamos en todas las casas cuando estábamos barriendo, fregando los platos, haciendo la limpieza. Supiéramos o no supiéramos, cantáramos mejor o peor. ¡Venga la canción y venga a quitar el polvo! [¿*Pero era para entretenerse?*] ¡No, no, no! ¡Qué va! Es que entonces teníamos esa costumbre” (Palmira, 1934). Este lazo parece ser el mismo que relaciona las sinergias del cuerpo con los cantos masculinos mientras se realizaban faenas pesadas en el campo.

En lo que respecta al repertorio cantado por las mujeres en el hogar, la respuesta más habitual es “de todo”. Las clasificaciones de tipologías de canciones atribuidas a la mujer, especialmente las de cuna, indican que efectivamente, éstas no se reducían a una tipología musical concreta sino que estaban conformadas por un conglomerado de diferentes géneros (Reig 2006:166; Pitarch 1986-87:219)¹⁹. Del mismo modo que limpiando las mujeres cantaban “de todo”, es plausible aventurar que en el modelo “tradicional” de mujer, y en las tareas domésticas asignadas a su rol de género, ellas cantasen aquello que su condición sexual no les permitía fuera del habitáculo. Es decir, a pesar de la aparente segregación por tipología musical según el sexo de las personas, si tomamos en cuenta estos aspectos, en las manifestaciones de canto individual relacionadas con el trabajo, hombres y mujeres compartían el uso del canto como elemento unido a las tareas laborales con repertorios similares.

Aunque el papel social asignado a la mujer la recluyese en el interior, esto no significaba que ellas se aislaran o permanecieran exentas de visibilidad. Las mujeres, al trabajar en la domesticidad, solían abrir puertas y ventanas. A través del canto, la voz de la mujer *salía* de las paredes y se proyectaba hacia a la calle. Así, el resto de la comunidad sabía que ellas estaban faenando: “Las mujeres claro que cantábamos. Abrías la puerta de la calle y del corral, y a limpiar dormitorios y a limpiar la casa. Unas cantinelas... Había mujeres que cantaban muy bien y daba gusto escucharlas [...] Ibas por la calle y pensabas: –Ay, ya está fulanita limpiando” (Pura, 1927). Este hecho es constatado cuando observamos que son diversas las informantes que han atestiguado que el lugar preferido para cantar de las mujeres en ámbito doméstico no era la cocina ni el dormitorio sino las zonas superiores de la casa: la *andana* y el *terrat*²⁰. Según las

¹⁹ Asimismo, existe un paralelismo formal y melódico entre las *cançons de batre* y las *cançons de bressol* (Reig 2006:179; Pitarch 1986-87:219). Las primeras se asocian al exterior y a la masculinidad, y al interior y a la feminidad las segundas.

²⁰ A partir del siglo XIX, en el País Valencià, el tipo de habitáculo popular más común en núcleos de casas agrupadas fue la casa de dos plantas (Bohigas 1983:273). En relación a su uso funcional originario, para referirse a la planta superior de la casa se utilizan, a menudo indistintamente, los conceptos de *andana*, *terrat* o *cambra*: “Allí es donde se guardan las cosechas, donde se crían los gusanos de seda; y donde duermen, a menudo sobre de jergones de perfolas, los

comunicantes, eran lugares privilegiados para cantar porque podían proyectar la voz hacia el exterior: “Yo subía a limpiar arriba, ya casada, y levantaba la azotea cantando, para limpiar... Cantaba muchas canciones a mi manera” (Amparo, 1924), confesándonos otras dos comunicantes que: “Sólo tenía ganas de subir a la azotea: para que me escucharan las vecinas” (Mercedes, 1930) o “Cantaba en la azotea y los criberos que estaban trabajando fuera me gritaban cosas” (Maria, 1924). Se trataría, pues, de una *visibilidad auditiva* que rompería la arquitectura cerrada e la invisibilidad física a través del sonido. La recurrencia narrativa a elementos arquitectónicos tales como puertas, ventanas y azoteas muestra actividad y deseos de presencialidad de muchas mujeres.

Las mujeres sabían que tenían en las otras mujeres, ya fuesen de la vecindad o de las que circulaban por la calle, a sus mejores oyentes. Con ello se vislumbra una especie de realidad paralela, en la cual cantar bien también las dotaba de prestigio social, construyendo pertenencia y complicidad de grupo. Como en las *cançons de magatzem*, a priori parece ser que se trataba de cantos de mujeres *para* mujeres, donde muchos de los significados escapaban a las preocupaciones del colectivo masculino. Así, si los hombres en los almacenes comentan que “ellas cantaban lo de ellas” –como hemos mencionado antes–, en las casas se las acusaba de “cantar sandeces” (Amparo, 1924), en referencia a la letra sentimental de algunas de las melodías. Cantar también era un hecho deseable e importante para la colectividad femenina, donde la originalidad no pasaba desapercibida para las oyentes, como en la anécdota que explica Vicenta (1932): “Me acuerdo de la Tía Miqueleta, que le decía a su hija: –¿Por qué siempre te tienes que copiar de lo que canta otra? No está cantándolo ella?–. Yo como vivía corral con corral, pues se escuchaba todo”.

No obstante, aun cuando la actividad cantada femenina tuviera una mayor repercusión en las mismas mujeres, su canto se insería en la dinámica establecida de uso de la voz en la comunidad. De hecho, la ausencia del canto femenino actuaba como síntoma de ello. Las mujeres no solían cantar, ni siquiera cuando limpiaban, en el caso que hubiera acontecido una muerte próxima trasegadora para su familia. Su silencio formaba parte del ritual de duelo²¹. De este modo, se remarcaría la realidad de la visibilidad sonora como forma de comunicación al exterior, cargada de semántica social, donde canto y silencio complementaban significados a través de la utilización

mozos” (Cucó 1983:295). También es habitual su uso para tender la ropa. Para evitar confusiones en estos conceptos, los traduciremos siempre como “azotea”.

²¹ Coincidimos en este uso de la voz, aunque en este caso por omisión, con la tradición expuesta por Bithell (2003:35), que asocia el canto de las mujeres con los rituales de paso del ciclo vital de las personas.

de la voz²².

4. Substituciones y cambios en los arquetipos de género

Como hemos ido dibujando a lo largo del texto, los cambios en el arquetipo masculino no fueron totalmente uniformes ni acontecieron súbitamente. Más bien, las modificaciones fueron un proceso que tuvo diferentes niveles de velocidad y alcance, donde se conjugó un conglomerado de factores de diferente naturaleza. En primer lugar, parte de los cambios en la correcta imagen masculina parecen ser conferibles al *homo patiens* generado por el franquismo, pero simultáneamente fueron consecuencia de un proceso de alcance internacional al finalizarse la I Guerra Mundial. La imagen hipervirilizada –musculada y agresiva– construida por los totalitarismos europeos colaboró de forma significativa en desahuciar toda posibilidad de sentimentalismo asociado a la masculinidad, por considerarlo herencia de un final de siglo XIX enfermizo (Moose [1996] 2000:189). En esta sustitución del canto, como afición y habilidad corporal deseable para el hombre, el deporte se erigió como el nuevo espacio para la construcción de la colectividad masculina a partir de los años veinte, destacándose el fútbol como el más idóneo para ese fin (Uría 2008). Tal hecho no pasó desapercibido para el franquismo que lo utilizó como forma de evasión de posibles “preocupaciones” políticas de los hombres.

Con el dominio del baile ocurrió algo similar: un hombre que bailaba bien hasta mediados de los años cincuenta gozaba de buena imagen social y los hombres de la zona estudiada no dudaban en acudir a academias de baile, o incluso quedar con amigos más expertos, para enseñarse a bailar. Según la mayoría de comunicantes masculinos, bailar bien era una cualidad inherente a la mujer, por lo que era “natural” que ellas dominaran los brazos y los pies rítmicamente sin que les implicara un sobreesfuerzo. Esto, evidentemente, no está tan claro cuando las entrevistadas son mujeres, que aseveran que no todas sabían bailar. Así, como constructor de cuerpos, el deporte fue sustituyendo paulatinamente al canto y al baile en el caso del colectivo masculino. Se enraizaba así la desvinculación del cuerpo del hombre con la música como afición en correspondencia con su género, especialmente en ámbitos no profesionalizados.

En segundo lugar, después de la II Guerra Mundial, la crudeza del discurso belicista perdió

²² Hacemos mención en este punto a otros silencios. El mutismo impuesto por la dictadura no sólo moduló las letras de canciones sino calló el repertorio crítico que acercaba a muchas personas a la realidad política: “No era como antes, que cantábamos: ‘Arriba los de la cuchara y abajo los del tenedor’” (Leocàdia, 1925).

fuerza al mismo tiempo que se expendían los medios de comunicación de alcance masivo. Se abría así un nuevo período caracterizado por un acceso generalizado a la nueva tecnología y una creciente industrialización que cambiaba las maneras de faenar. Junto a ello, se gestó una “nueva juventud”, que tenía como referencia el consumo musical de tierras anglosajonas (Moose [1996] 2000:214-215; Straw [2001] 2006:101). En el caso español, la ligera apertura del régimen en la década de los cincuenta aumentó la influencia de elementos foráneos²³, que cristalizaron con la llegada de la cultura *beat* a principios de los años sesenta (Alonso 2005). La tecnología, siempre ligada a la intelectualidad masculina, actuó como vehiculadora del manejo de la voz: el hombre para cantar en público, cuando la potencia ya no tenía sentido, pasó a necesitar una mediación –cuasi protección– tecnológica. Inicialmente, en el caso de los cantantes melódicos, fue motivo de duda de su masculinidad (Frith [1986] 1988:178-179). A pesar de la continuidad de algunas prácticas cantadas prebélicas en los hombres –el coro, los cantadores de flamenco, las serenatas–, ya fuesen ancianos o jóvenes, éstas fueron desapareciendo paulatinamente en la medida en que empezaban a ser adolescentes los nacidos después de la Guerra Civil.

En lo que respecta a la mujer, ya hemos visto que el modelo normativo tenía diferentes niveles de apropiación, y cada día son más los estudios que narran una cotidianidad femenina *activa*, silenciada por el franquismo oficial y la historiografía posterior (Babiano 2007:17; Sarasúa y Molinero 2009:328). Con esta afirmación no pretendemos negar la existencia de una legislación infame y de una tradición de carácter patriarcal opresora, sino resituar el concepto de sumisión incontestada que nos ha legado en muchas ocasiones la Historia.

Nos parece meritorio recordar la influencia de las tonadilleras, que fueron modelo femenino a seguir, ofreciendo una fuerza y decisión a través de su actitud y de la voz que a las mujeres les era negada (Ramos 2000:113): “Daban películas españolas y de vaqueros. Eran distraídas. En las de vaqueros no cantaban, pero en las otras sí: Conchita Piquer, La Argentina, Juanita Reina” (Maria, 1920). Tanto para hombres como para mujeres, el cine ejerció un enorme papel como referente constructivo de arquetipos de género en relación con el canto: “Muchas canciones de estas... en el cine –que yo iba al cine con el novio–, en las películas también las cantaban o ponían el altavoz en el descanso. Las canciones [yo] las cogía enseguida, ¡volando!” (Amparo, 1924). Así, las mujeres de la zona no tienen complejos en admitir que les gustaba la copla, y la mayoría de cantantes amateurs entrevistadas se dedicaban a este género musical, por

²³ A partir de la pérdida de la II Guerra Mundial por parte de las Potencias del Eje se fomentó una “desfalangización” del régimen, y se generaron ligeros cambios legislativos para obtener mayor apertura internacional.

ejemplo en los concursos en las radios locales para aficionados. Para la mujer, el sentimentalismo y la expresión a través de la voz siguieron siendo muestra de feminidad.

Los cambios en el modelo masculino posibilitaron un pequeño espacio para la visibilidad de las habilidades de canto femeninas. Si bien en los años cuarenta “no hubo nunca ninguna chica, ni siquiera cantante” (Maria, 1920) o “era muy difícil encontrar una mujer vocalista, igual de cien orquestas había dos” (Juan Antonio, 1940), en la década de los cincuenta reencontramos a cantantes en las orquestas y el baile se convirtió ocasionalmente en “varietets”²⁴²⁵. En compañía de los versos de los rapsodas, en los libros de fiestas de las localidades estudiadas empezaron a aparecer textos escritos por mujeres –aunque en su mayoría provenientes de clases acomodadas–, y como hemos visto, fue a partir de los años cincuenta cuando las féminas fueron cada vez más protagonistas en los coros eclesiásticos. En muchas de las manifestaciones musicales cantadas, las intérpretes constatan el miedo de algunos hombres a la competencia femenina. Una pequeña digresión en la temática tratada nos explica, según las mujeres, los motivos del rechazo masculino a dejar a las mujeres actuar en ámbito público:

Si no hubiera venido Franco quizás hubiera seguido de torera. Además, los toreros tampoco querían torear cuando toreaba una mujer: se negaban. Porque si los toros salen buenos y embisten bien, te puedes lucir, pero a veces no. Si torea un hombre y una mujer, y por casualidad sale un toro bueno cuando torea la mujer, y malo cuando el hombre, eso deja por tierra al hombre. Entonces los hombres se negaban (Maria, 1920).

El acceso de las mujeres a los escenarios de forma más o menos normalizada tenía un precedente: el modelo de “mujer moderna” de las primeras décadas del siglo XX (Aresti 2010:136-137). Conceptos como *appearing woman* (Conor 2003: *op. cit.* en Anastasio 2009) explican la dicotomía objeto/sujeto en contradicción consciente para las mujeres, que a pesar de que sabían que una mayor exhibición las convertía en objetos, también significaba la creación de nuevas identidades (Anastasio 2009). Encararse a analizar los ánimos que las movían hacia la visibilidad siempre supone un reto, incluso para la literatura feminista que, en opinión de Scott ([2001] 2006), en ocasiones ha conducido a atribuir significados a situaciones del pasado basados en nuestras actuales axiologías de género. Por ello, somos cautos a la hora de desvincular nuestro análisis de la vivencia propia de las mujeres.

²⁴ Catalanización popular de la palabra francesa *variétés*, é s decir, variedades.

²⁵ También en determinados géneros de canto en diversas zonas de la Península, como el *cant d'estil* o el *bertsolaritza*, parece que fue en los años cincuenta cuando comenzó el proceso de normalización de las mujeres como cantantes (Reig 2006:660; Larrañaga 1996:62).

Aun todo, a nivel cotidiano, pensamos que la *visibilidad sonora* supone un tercer nivel de exhibición, intermedio entre los conceptos expuestos por Green ([1997] 2000:32) de *exhibición informal* –la que acontece durante los intercambios interpersonales cotidianos– y la posibilidad de una de *exhibición formal* –aquella que forma parte de una representación, con una separación simbólica entre quien exhibe y el público–, aunque ello sirviese como afirmación negativa de la femineidad. La visibilidad sonora que proponemos puede interpretarse como la cuasi necesidad de romper con las paredes que constreñían el acceso de la mujer al canto en público en condiciones igualitarias a las de los hombres, por un lado; asimismo, muestra las similitudes de relación entre canto y trabajo para mujeres y hombres. Por otro lado, sirve como toma de consciencia de la invisibilidad a la cual se ha relegado al género femenino durante la Historia.

El lector puede haberse sorprendido por el espacio que hemos dedicado en párrafos anteriores al flamenco, en comparación con otros géneros musicales. A nuestro parecer, en los años cincuenta la doble moral del régimen actuó de forma semejante con las mujeres que decidían formalizar su exhibición como cantantes. Las que decidían dedicarse al escenario podían ser consideradas como algo exótico, raro –de la “raza española”, si así convenía–, pero que no ponía en peligro la verdadera estructura social impuesta. La actuación debía realizarse con el beneplácito de la autoridad paterna –y del Estado, legitimado por Dios. De todas las mujeres entrevistadas en las dos localidades que se dedicaron de forma semiprofesionalizada al canto encima del escenario o en la radio, sólo una siguió con la carrera de cantante. Para ello tuvo que marcharse del país. El resto, abandonaron el canto fuera de habitáculo doméstico al casarse. La dictadura consentía cierta laxitud en los comportamientos mientras no significaran una amenaza a sus principios, como ocurrió con algunas publicaciones en lengua no castellana (Ballester 1992:26). Si además, igual que con el flamenco, podía utilizarse de forma propagandística, la actividad como “exotismo” permitía por un momento olvidarse de alguna que otra premisa ideológica. Era necesario, en última instancia, acomodarse al modelo de “madre y esposa”. El énfasis en la mujer como principal cofín de la tradición se hacía mucho más patente y en ellas se potenciaba el papel reproductor de las costumbres que el régimen aceptaba.

Muy lejos para las mujeres quedaba aún el acceso a los instrumentos, considerado patrimonio de la masculinidad. Aun todo, las féminas de Picassent y Silla no eran ajenas a dicha imposibilidad, y verbalizan el deseo de ser músicas:

Mi padre músico, mi hermano músico, mis primos músicos, tres sobrinos músicos, mi marido músico, mi hijo músico. Y yo no fui música porque era una mujer. Si hubiera sido un hombre también hubiera sido músico. Y hubiera tocado los timbales, porque es lo que más me gusta de la banda (Mercedes, 1930).

En lo que respecta al ámbito doméstico, del mismo modo que ocurrió con los cantos masculinos en el trabajo, la actividad cantada va perdiéndose paulatinamente a finales de los años cincuenta²⁶. En opinión de Sarasúa y Molinero (2009:333), el *desarrollismo* significó un avance sustancial de las mujeres en el mercado laboral dado el aumento del sector terciario que transformó los entornos donde la agricultura había sido el motor económico principal, hecho que, con un ligero retraso cronológico en relación con las grandes capitales, también tendría lugar en Picassent y Silla. La segregación entre el espacio de trabajo y el hogar, y los nuevos muebles tecnológicos, que sustituían a los cantos en colectividad como transmisores de las vicisitudes sociales, modificaron los antiguos hábitos de transmisión de modelos de género. Las mujeres que habían sido jóvenes en los años cuarenta y cincuenta quedaron así, en las localidades estudiadas, como cuasi la última generación que utilizó regularmente el canto ligado al trabajo y a las tareas de la domesticidad.

²⁶ Magrini menciona el comienzo de la decadencia de las baladas en el sur de Italia también a partir de la década de los cincuenta (Magrini 2003:3).

BIBLIOGRAFÍA

Alonso González, Celsa. 2005. "El *beat* español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión". *Cuadernos de música iberoamericana* 10: 225-254.

Anastasio, Pepa. 2009. "Pisa con garbó: El cuplé como performance". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 13 <http://www.sibetrans.com/trans/trans13/art10.htm> [Consulta: 31 de agosto de 2010]

Anónimo. 1 de febrero de 1935. "Del canto de las mujeres en la iglesia". *Boletín del Arzobispado de Valencia*, II, 2212: 49-50.

Antich i Brocal, Josep. 2008. *Silla. Bressol d'Artistes*. Silla: Ajuntament de Silla.

Aresti Esteban, Nerea. 2010. *Masculinidades en tela de juicio. Hombres y género en el primer tercio del siglo XX*. Madrid: Cátedra.

Ayats i Abeyà, Jaume. 2008. *Cantar a la fàbrica, cantar al coro*. Vic: Eumo.

----- . 2008b. *Les chants traditionnelles des Pays Catalans*. Toulouse: Isatis

Ayats i Abeyà, Jaume; Costal i Fornells, Anna; Gayete i Acero, Iris. 2010. *Cantadors del Pallars*. Barcelona: Dalmau Editors.

Babiano Mora, José. 2007. "Introducción". En *Del hogar a la huelga. Trabajo, género y movimiento obrero durante el franquismo*, ed. José Babiano, 17-24. Madrid: Los libros de la Catarata.

Ballester Roca, Josep. 1992. *Temps de quarentena. Cultura i societat a la postguerra*. València: Tres i Quatre.

Berlanga Fernández, Miguel Ángel. 2001. "El uso del folklore en la Sección Femenina de la Falange: el caso de Granada". En *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, vol. 2, ed.

Ignacio Luís Henares *et al.*, 115-134. Granada: Universidad de Granada.

Bithell, Caroline. 2003. "A Man's Game? Engendered Song and the Changing Dynamics of Musical Activity in Corsica". En *Music and Gender. Perspectives from the Mediterranean*, ed. Tullia Magrini, 33-66. London: The University of Chicago Press.

Bohigues, Carles. 1983. "Les cases agrupades i urbanes: tipus i evolució". En *Temes d'etnografia valenciana (I). Poblament, arquitectura, condicions de la vida domèstica*, dir. Joan Francesc Mira, 267-287. València: Institució Alfons el Magnànim.

Bourdieu, Pierre. [1998] 2008. *La dominación masculina*. Madrid: Anagrama.

Carbonell i Camós, Eliseu. 2010. "Exactly what I had been looking for: The Anthropology of the Mediterranean 1950-1970". *(Con)textos: revista d'antropologia i investigació social* 4: 5-22.

Casares Rodicio, Emilio. 2002. "Zarzuela". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. X, 1158-1159. Madrid: SGAE.

Casero, Estrella. 2000. *La España que bailó con Franco: coros y danzas de la Sección Femenina*. Madrid: Nuevas Estructuras.

Cayuela Sánchez, Salvador. 2009. "El nacimiento de la biopolítica franquista. La invención del «homo patiens»". *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política* 40: 273-288.

Cucó i Giner, Josepa. 1983. "L'interior de la casa: el mobiliari". En *Temes d'etnografia valenciana (I). Poblament, arquitectura, condicions de la vida domèstica*, dir. Joan Francesc Mira, 289-382. València: Institució Alfons el Magnànim.

Del Valle Murga, Teresa. 1997. *Andamios para una nueva ciudad: lecturas desde la antropología*. Madrid: Cátedra.

Di Febo, Giuliana; Moro, Renato. 2005. "Feixisme i franquisme: Església i Religió". En *Nou Estat, nova política, nou ordre social. Feixisme i franquisme en perspectiva comparada*, ed. Giuliana di

Febo y Carme Molinero, 239-277. Barcelona: Fundació Carles Pi i Sunyer d'Estudis Autònoms i Locals, CEFID-UAB.

Eli, Victoria, Fornaro, Marita; Díaz, Antonio. 2005. "Transmisión del patrimonio musical popular: oralidad, escritura y procesos de institucionalización en la música extremeña". *Nassarre: Revista aragonesa de musicología* 21(1): 197-212.

Espinosa, Celestino. 1940. "Lo flamenco". En *Vértice* 28: 43.

Ferrer Senabre, Isabel. 2011 (en prensa). "Dissentiments de la dictadura: balls, franquisme i Església". En *La Dictadura franquista: La institucionalització d'un règim. Actes de congrés*. Barcelona.

---- 2011b (en prensa). "Ruperto Chapí y la zarzuela: ambivalencias musicales en la Guerra Civil Española". En *Actes del I Congrés Internacional Ruperto Chapí*, ed. Vicent Galbis, Victor Sánchez y Javier Suárez. València.

Folguera Crespo, Pilar. 1995. "Construcción de lo cotidiano durante los primeros años del franquismo". *Ayer* 19: 165-188.

Fouce Rodríguez, Héctor. 2008. "Modernidad, tradición e identidad nacional. Músicas populares después de las dictaduras ibéricas". En *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social. Actas del X Congreso de la SIBE. Sociedad de Etnomusicología; V Congreso IASPM-España; II Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono*, ed. Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano. Salamanca: SIBE-Obra Social Caja Duero.

Frith, Simon. [1986] 1988. "El arte frente a la tecnología: el extraño caso de la música popular".

Papers: Revista de Sociologia 29: 178-196.

Gallego Méndez, Teresa. 1983. *Mujer, falange y franquismo*. Madrid: Taurus.

Green, Lucy. [1997] 2000. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata.

Iglesias Iglesias, Iván. 2009. "Improvisando aliados: el jazz y la propaganda entre España y Estados Unidos, de la segunda guerra mundial a la guerra fría". En *VII Encuentro de Investigadores sobre el franquismo* http://investigadoresfranquismo.com/pdf/comunicaciones/mesa6/iglesias_6.pdf [Consulta: 20 de enero de 2010]

Instituto Nacional de Estadística. www.ine.es [Consulta: 15 de julio de 2010]

Labajo Valdés, Joaquina. 2003. "Body and Voice: The Construction of Gender in Flamenco". En *Music and Gender. Perspectives from the Mediterranean*, ed. Tullia Magrini, 67-86. London: The University of Chicago Press.

Larrañaga Odriozola, Carmen. 1996. "Ubiquitous but Invisible: The Presence of Women Singers within a Basque Male Tradition". En *Gender and Memory*, ed. Selma Leydesdorff, Luisa Passerini y Paul Thompson, 59-72. New York: Oxford University Press.

Magrini, Tullia. 2003. "Introduction: studying Gender in Mediterranean Musical Cultures". En *Music and Gender. Perspectives from the Mediterranean*, ed. Tullia Magrini, 1-32. London: The University of Chicago Press.

Martínez del Fresno, Beatriz. 2001. "Realidades y máscaras en la música de la posguerra". En *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, vol. 2, ed. Ignacio Luís Henares et al., 31-82. Granada: Universidad de Granada.

Moose, George L. [1996] 2000. *La imagen del hombre. La creación de la moderna masculinidad*. Madrid: Talasa.

Oriola Velló, Frederic. 2009. "Los coros parroquiales y el motu proprio de Pío X: La diócesis de Valencia (1903-1936)", *Nassarre* 25: 89-108.

Pardo Pardo, Fermín; Jesús-María Romero, José Ángel. 2001. *La música popular en la tradición valenciana*. València: Institut Valencià de la Música.

Pérès, Marcel; Cheyronnaud, Jacques. 2001. *Les voix du plain-chant*. París: Desclée de Brouwer.

Pérez Zalduondo, Gemma. 2001. "La música en el contexto del pensamiento artístico durante el franquismo (1936-1951)". En *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, vol. 2, ed. Ignacio Luís Henares et al., 83-104. Granada: Universidad de Granada.

Pitarch Alfonso, Carles. 1986-87. "Aspectos del folklore musical valenciano: aproximación a la canción de cuna en Aldaya", *Torrens* 5: 217-231.

Ramos López, Pilar. 2000. *Feminismo y música*. Madrid: Nuevas Estructuras.

Reig Bravo, Jordi. 2006. *El llenguatge musical en la tradició oral valenciana. Una visió etnomusicològica*. Tesis doctoral. València: Universitat de València.

Roca i Girona, Jordi. 1996. *Madre y esposa. La construcción de género femenino en la postguerra española*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.

-----, 2003. "Esposa y madre a la vez. Construcción y negociación del modelo ideal de mujer bajo el (primer) franquismo". En *Mujeres y hombres en la España franquista. Sociedad, economía, política, cultura*, ed. Gloria Nielfa Cristóbal, 45-66. Madrid: Editorial Complutense.

Ruiz Franco, M^a del Rosario. 2003. "La situación legal. Discriminación y reforma". En *Mujeres y hombres en la España franquista. Sociedad, economía, política, cultura*, ed. Gloria Nielfa Cristóbal, 117-144. Madrid: Editorial Complutense.

Sánchez Recio, Gliceriano. 1999. "Líneas de investigación y debate historiográfico". *Ayer* 33: 17-40.

Sarasúa García, Carmen; Molinero Ruiz, Carme. 2009. "Trabajo y niveles de vida en el franquismo. Un estado de la cuestión desde una perspectiva de género". En *La historia de las mujeres: perspectivas actuales*, ed. Cristina Borderías, 309-354. Barcelona: Icaria,

Sciama, Lidia. 1981. "The problem of privacy in mediterranean anthropology". En *Women and space: ground rules and social maps*, ed. Shirley Ardener, 89-111. St. Martin Press, New York.

Scott, Joan W. [2001] 2006. "El eco de la fantasía: la historia y la construcción de la identidad". *Ayer* 62(2): 111-138.

Straw, Will. [2001] 2006. "El contexto. El consumo". En *La otra historia del rock*, ed. Simon Frith, Will Straw y John Street, 87-112. Madrid: Ma non troppo.

Uría González, Jorge. 2008. "Imágenes de la masculinidad. El fútbol español en los años veinte". *Ayer* 72: 121-175.

Vincent, Mary. 2006. "La reafirmación de la masculinidad en la cruzada franquista". *Cuadernos de Historia Contemporánea* 28: 135-151.

Isabel Ferrer Senabre

Becaria predoctoral en el Departament d'Art i Musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona y forma parte del grupo de investigación *Les músiques en les societats contemporànies* (MUSC). Sus estudios se centran en música y construcción de género durante la primera mitad del siglo XX. Actualmente prepara su tesis doctoral sobre el baile durante el franquismo, bajo la supervisión de los Dr. Jaume Ayats y Dr. Francesc Cortés.

Cita recomendada

Ferrer Senabre, Isabel. 2011. "Canto y cotidianidad: visibilidad y género durante el primer franquismo". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 15 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]