



TRANS 15 (2011)

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

Cant i quotidianitat: visibilitat i gènere durant el primer franquisme

Isabel Ferrer Senabre (Universitat Autònoma de Barcelona)

Resumen

El present article explora la construcció de gènere durant el primer franquisme a través de l'activitat del cant en àmbit local, analitzant la correspondència entre els models normatius de gènere imposats per la dictadura i la pràctica musical cantada d'homes i dones en la quotidianitat. El text descriu i argumenta els canvis observats en els arquetips femení i masculí durant els anys quaranta i cinquanta, posant l'èmfasi en la visibilitat associada a aquest procés.

Palabras clave

Franquisme, construcció de gènere, cant.

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.

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>



Cant i quotidianitat: visibilitat i gènere durant el primer franquisme¹

Isabel Ferrer Senabre (Universitat Autònoma de Barcelona)

1. Més enllà de l'homogeneïtat: complexitats d'una època

Els anys quaranta i cinquanta romanen en el record com uns anys foscos, de misèria, de pocs recursos, de gent sumida en el desencís. La Guerra Civil Espanyola (1936-1939) havia deixat al seu pas pèrdues humanes i escassetesa econòmica. Per a molts, especialment aquells que havien militat en les files republicanes, el totalitarisme pseudofascista i l'autarquia econòmica imposats a colps pel general Franco significaren el final de tota llibertat. Por, resignació i apatia ocupaven l'espai físic i mental dels vençuts; per als victoriosos, l'“ordre” retornava, i no foren pocs els qui amb el transcurs dels anys s'acomodaren a la nova situació, adherint-se a l'ideari dictatorial. El franquisme, amb el permís massa beneplàcit de la comunitat internacional, va ocupar quasi mig segle XX de la vida dels espanyols, un temps excessivament llarg per a ser estudiat com una unitat. Generalment, hom anomena primer franquisme a les dues primeres dècades (1939-1959) i *desarrollismo* als anys consegüents fins a la mort del dictador en 1975 (Sánchez Recio 1995:18). Per a definir els elements característics de la ideologia política del règim durant el primer franquisme –període al qual ens referirem en aquest text–, a grans trets, la historiografia coincideix “en la idea d'una interacció profunda i un recolzament mutu (almenys fins als anys seixanta) entre Església i Estat. Aquest fenomen s'ha definit amb el terme de nacionalcatolicisme” (Di Febo i Moro 2005:240). El nacionalcatolicisme fou, doncs, una aliança entre la institució eclesiàstica i el partit únic per a imposar un determinat tradicionalisme a través d'una legislació repressiva i d'un ingent aparell censor.

Sota el nostre punt de vista, per als estudiosos de la cultura, aquest tradicionalisme i la proximitat cronològica han comportat que siga una època, si més no, incòmoda de tractar. És quantiosa la investigació, justificada sens dubte, que examina l'impacte quantitatiu i el calat

¹ Aquest treball ha estat realitzat amb l'ajuda de la beca de Formació de Personal Investigador del Ministerio de Ciencia e Innovación (BES-2009-012353). Tampoc haguera estat possible sense la generositat i la confiança de tots els comunicants, als quals els hi estic infinitament agraïda. També vull mostrar el meu agraïment a Josep Antich per la seua col·laboració com interlocutor i informant privilegiat, a Anna Costal pels seus comentaris al primer esbós de l'article, a Jordi Reig pels suggeriments *èmic*, i, molt especialment, a Jaume Ayats per les seues inestimables aportacions i consells a l'hora de concebir i revisar aquest text.

Pel que fa als criteris de traducció de cites bibliogràfiques i transcripcions de fonts orals, hem optat per mantenir-les en tots els casos en el seu idioma original. Hom pot trobar una versió íntegrament en castellà en aquest mateix número de la revista.

simbòlic en la població de la política repressiva i propagandística del règim. Per contra, són menys abundants els treballs al voltant de la vida quotidiana, on, en ocasions, apareixen les activitats musicals analitzades amb condescendència o amb rebuig, per considerar-les part de la propaganda franquista. Alguns gèneres musicals que el franquisme s'aproprià, com la sarsuela, el flamenc, la copla o el pasdoble, han hagut d'esperar a l'arribada de la transició i al sorgiment de propostes reinterpretadores per a alliberar-se de la seua assimilació quasi automàtica amb el món musical de la dictadura (Casares 2002:1158; Labajo 2003:70; Fouce 2008:4; Ferrer Senabre 2011b).

Pel que fa a música, gènere i franquisme, els estudis més nombrosos, i així mateix fonamentals, són aquells que fan referència a la Sección Femenina. L'àrea dedicada a la música i la dansa folklòrica, els anomenats *Coros y Danzas*, fou un dels estendards culturals del règim. En aquestes investigacions s'aflora la falsa innocència que revestia a l'organització falangista, així com les seues intencionalitats ideològiques de submissió de la dona i de salvaguarda d'una determinada idea de societat rural a través de la reinterpretació dels balls que consideraren tradicionals (Gallego 1983; Casero 2000; Berlanga 2001; Martínez del Fresno 2001:45; Pérez Zalduondo 2001:93; Fouce 2009:5).

Per al règim, aquest enaltiment de la tradició es concebia com “una campanya contra la modernitat [que] estarà present amb força a l'Església espanyola fins a finals dels anys cinquanta, i exercirà un fort pes sobre els costums i les relacions home-dona, sovint sintetitzats en la fórmula ‘moral pública’” (Di Febo i Moro 2005:261). La regeneracionista “moral pública” estava construïda sobre un discurs inhibitor basat en un conglomerat de dicotomies maniquees, creant, consegüentment, uns models de comportament que només permetien l'adhesió de la conducta a pols oposats: o la virtut o el pecat. Una fe sense possibilitats de racionalitat i una moral inamovible i infrangible eren els dogmes per a sustentar diferències de gènere fortament jerarquitzades. La mínima modificació o el lleuger canvi eren contemplats com una transgressió al sistema, per la qual cosa mitjançant el temor i la por s'exercí una intensa repressió. En síntesi, allò que implantà la dictadura fou una realitat hipernomativitzada de forma binària, imposada de forma punitiva i violenta, tant física com simbòlicament (Roca 2003:52; Di Febo 2003:22).

El “nou home” promulgat pel feixisme i els models de gènere catòlics revestits de tradicionalisme tenien un enemic comú: el liberalisme que havia “pervertit” la moral des de mitjans del segle XIX, al qual culpaven de totes les guerres i desgràcies socials succeïdes en l'Europa de la primera meitat del segle passat. De forma incongruent, el franquisme basà el seu sistema de control social en un model d'institució familiar d'arrel liberal, concebuda sota el binomi *producció*

masculina i *reproducció* femenina. Simultàniament, aquest ordre patriarcal es transmetia a altres esferes socials amb caràcter disciplinari i adoctrinador. L'arquetip de dona connectava, doncs, amb “el modelo burgués-catòlico decimonónico que negaba la autonomía femenina recluyéndola en el ámbito doméstico” (Sarasúa i Molinero 2009:319). Pel que fa al subjecte homogeni masculí, el rol a seguir havia de ser el de “guerrer” i el de “nou cavaller” (Folguera 1995:180; Di Febo 2003:37; Vincent 2006). Aquest home uniformat –amb tota la càrrega semàntica de la paraula– esdevingué en aquell que Cayuela Sánchez (2009) ha denominat *homo patiens*. Partint de les teories foucaltianes de biopolítica, l'autor suggereix que la ideologia franquista aconseguí una disciplina dels cossos –i per tant, de la societat–, que coercí les possibilitats de subjectivitat i d'autonomia. En conseqüència, per als homes, la virilitat de la “raça” havia d'allunyar-se del sentimentalisme, que restava reservat per a les fèmnes.

D'altra banda, no volem deixar d'esmentar que en aquesta època, malgrat els avanços promulgats per la legislació republicana anterior, la construcció social patriarcal –entesa com Green ([1997] 2000:23)– seguia fortament interioritzada en la població. Així, el patriarcat i el llegat documental del règim han reforçat el silenci respecte a les activitats de les dones, propiciant posteriorment anàlisis de les dinàmiques socials femenines reduccionistes (Sciama 1981:88; Magrini 2003:14). La realitat de moltes dones durant el primer franquisme fou molt més complexa que el model de “reina del hogar” narrat per l'oficialitat, per la qual cosa resulta imprescindible examinar detalladament la seua vivència i comparar-la amb la dels homes. Per a acostar-nos a aquesta quotidianitat, prendrem el model analític tripartit exposat per Roca (1996:16). L'autor proposa un primer nivell d'anàlisi on es delimita el “marc normatiu de referència”, entès com el conjunt de discursos dictats des dels estaments de poder; en un segon nivell, s'analitzen els mitjans de comunicació i les formes de transmissió del “marc normatiu” postulat a la població; i finalment, s'explica l'apropiació individual i les tensions interpersonals, en àmbit local, d'allò examinat en els dos anteriors nivells. Segons Roca, la lògica del sistema de lleure de tipus regular fou una on els límits franquistes tendiren a deshomogeneitzar-se, tant que s'atreveix a afirmar que existí una forma de “negociar la diversión: un modelo de ocio plural” (1996:110-112). El punt de vista quotidià del tercer nivell, doncs, ens servirà per a rellegir les implicacions d'acció/coacció més enllà del llegat de la narrativa institucional, que en termes de relacions de gènere foren claus per a conformar els canvis en els arquetips masculí i femení.

És paradoxal observar com si, d'una banda, el poder de l'Església es va ampliar després de la caiguda dels règims feixistes, convertint-se en la carta de presentació internacional de l'estat

franquista contra el comunisme (Sarasúa i Molinero 2008:315), d'altra, el ball –considerat per la institució religiosa com encarnació de la fatalitat moral– va augmentar la seua presència en la vida social incommensurablement. Hem anomenat *dissentiments de la dictadura* a tots aquests elements que mostraven incoherències ideològiques internes entre els poders fàctics del règim (Ferrer Senabre 2011). Una revisió de la bibliografia que ha tractat música i gènere en el context franquista ens ensenya tot un seguit d'aquests dissentiments referits a la dona: la independència de les tonadilleres (Ramos 2000:113); el paper actiu desenvolupat per les components de la Sección Femenina (Gallego 1983:177; Eli, Fornaro i Díaz 2005:206); un alumnat majoritàriament femení en alguns conservatoris (Martínez del Fresno 2001:46); la inclusió de la dona en els sindicats de treballadors de l'espectacle (Martínez del Fresno 2001:66); o el canvi de posicionament ideològic respecte al jazz a mitjan dels quaranta (Iglesias 2009)².

Malgrat les referències citades, la vida musical femenina d'aquesta època no compta amb estudis monogràfics. Els articles disponibles han prioritzat les investigacions relacionades amb institucions oficials. Tenint en compte que la potència aculturadora d'aquestes organitzacions, com la Sección Femenina, no van tenir la mateixa influència en totes les zones de la península ni en tots els sectors de la població³, hem de fixar la nostra atenció en un conjunt més ampli de manifestacions musicals d'una comunitat per a dilucidar quina fou la repercussió dels postulats franquistes en matèria musical i de construcció de gènere. La intenció del present text, però, no és la d'explicar la totalitat d'esdeveniments musicals. Ens centrarem en aquells on el cant era el protagonista ja que, com argüeix Green ([1997] 2000:39), la veu és l'instrument que afirma amb més immediatesa el cos. Concretament, la nostra anàlisi aprofundirà en aquelles pràctiques musicals cantades que –encara– no gaudien de caràcter simbòlic, les quals, per tant, servirien com a reflex recíproc dels processos de “naturalització” dels arquetips de gènere.

El nostre estudi es basa en el treball realitzat en dues localitats, Picassent i Silla, de la comarca de l'Horta Sud (València)⁴. Ambdós pobles en els anys quaranta i cinquanta comprenien

² En relació a este últim cas, pensem que els qualificatius pejoratius que sofrí el jazz, sempre amb al·lusions a la moralitat, no poden deslligar-se de la relació entre música i gènere.

³ Roca menciona que la Sección Femenina tingué escàs seguiment en les terres de Tarragona (1996:129-133). Per la nostra part, pràcticament cap de les informants ha fet referència a l'organització falangista, o bé han remarcat la seua minsa popularitat i poca capacitat d'aglutinació social. No obstant, en termes cronològics, és plausible aventurar que els responsables d'aquestes organitzacions pertanyeren a una generació anterior a la dels entrevistats, fet que explicaria l'absència de referències orals més directes.

⁴ Les entrevistes sobre les que he basat el text han estat realitzades entre 2007 i 2010. Encara que seria el meu desig, és impossible resumir en aquestes pàgines a totes les persones que amablement m'han transmès les seues experiències. Detalle a continuació únicament aquelles entrevistes que apareixeran citades: Amparo Aguado Chanzà, *la Pallorfa* [Picassent, 1924. Entrevista: Picassent, 12 de maig de 2007]; Cristóbal Aguado Tronchoni, *del Forn* [Picassent,

una població entre els sis mil i els set mil habitants⁵, dedicats majoritàriament a l'agricultura, proporció que només començà a modificar-se ben entrats els anys seixanta amb la irrupció de la gran indústria i l'augment del sector terciari. No obstant això, la proximitat amb la capital facilitava el contacte amb les innovacions culturals de caràcter urbà. A més, les localitats comptaven amb la majoria de serveis, tant bàsics com de lleure, fet que les allunyava d'un model de comunitat eminentment rural. Per tant, pretenem aprofitar l'ambigüitat categòrica que ofereix aquest entorn i aquesta època, difícilment emparables en etiquetes dicotòmiques com rural/urbà o tradicional/modern. Així mateix, el gènere no pot ser estudiat dissociadament d'altres atributs. En el nostre cas, el factor generacional jugarà un paper essencial, unit a altres eixos analítics com l'espai i la visibilitat⁶. Al capdavant,

Nous ne voudrions pas offrir l'image, tout à fait inexact, d'une société rurale avec des "genres" propres et une stabilité imaginaire. Les chants que nous essayons de décrire sont l'expression d'une société en cours de changement, où les moyens de communications de masse, les enregistrements, les bals, la radio, la télévision et le cinéma se mélangent avec les chants oraux (Ayats 2008b:10).

Aquestes dues dècades significaren un canvi dràstic en la pràctica musical cantada en relació amb el gènere sexual, si hem de jutjar pel resultat de la nostra investigació i la bibliografia referent a l'àrea mediterrània, trobant processos similars en regions aparentment separades com el centre de Catalunya (Ayats 2008:203), la zona pirinenca (Ayats, Costal i Gayete 2010:17), el sud d'Itàlia (Magrini 2003:3) o Còrsega (Bithell 2003:46), pel que creiem necessari aprehendre la naturalesa d'aquestes modificacions. Amb aquesta finalitat, primerament, analitzarem les pràctiques cantades de participació masculina, posant l'èmfasi en els valors estètics associats. En segon lloc, ens endinsarem en l'univers musical de les dones. Finalment, explicarem les dinàmiques

1927. En.: Picassent, 10 d'octubre de 2009]; Luís Campos Sanbartolomé, *Sidro* [Picassent, 1928. En: Picassent, 13 de juny de 2009]; Mercedes Climent Alemany, *de Quintín* [Alcàsser, 1930. En: Picassent, 9 de maig de 2010]; Isabel Dalmau Aguado, *del Mandao* [Picassent, 1941. En: Picassent, 9 d'abril de 2009]; Carmen Galarza Tarazona, *del Roig de l'aigua* [València, 1930. En: Picassent, 23 de juny de 2010]; Maria Marí Romaguera, *la Torera* [Picassent, 1920. En: Picassent, 24 de juny de 2009]; Rosa Morant, *de Vaoro* [Silla, 1930. En: Silla, 21 de juny de 2010]; Paco Morató Cordellat, *el Ximarro* [Picassent, 1940. En: Picassent, 1 de novembre de 2009]; Alfonso Muñoz Serra, *de Fausto* [Picassent, 1927. En: Picassent, 27 de febrer de 2010]; Vicent Muñoz Garcia, *l'Escolà* [Picassent, 1930. En: Picassent, 21 de febrer de 2010]; Vicenta Navarro Plasent, *la Nena* [Silla, 1932. En: Silla, 7 de juny de 2010]; Pura Pradas Soler, *de Pradas* [Picassent, 1927. En: Picassent, 4 de maig de 2008]; Leocàdia Romaguera Aguado, *del Bombo* [Picassent, 1925. En: Picassent, 8 de febrer de 2008]; Maria Rocafull Domingo [Silla, 1926. En: Massanassa, 28 de febrer de 2010]; Palmira Valero [Silla, 1934. En: Silla, 7 de juny de 2010]; Juan Antonio Zaragoza Giner, *el Buco* [Silla, 1940. En: Silla, 26 de febrer de 2010]. En les transcripcions que apareixen en el text s'indicarà el nom i la data de naixement del comunicant per a una contextualització més àgil.

⁵ Informació extreta dels censos històrics de l'Institut Nacional de Estadística [www.ine.es].

⁶ No hem inclòs deliberadament en el nostre estudi les arxiconegudes nocions d'"honor" i "vergonya". La utilització del binomi analític sorgí arran de les investigacions a l'àrea mediterrània realitzades per l'antropologia anglosaxona entre els anys cinquanta i seixanta, revisades molt críticament en les últimes dècades (Magrini 2003:11-18; Carbonell 2010).

de canvi observades en els anys quaranta i cinquanta i, de forma simultània, intentarem dilucidar en quina mesura el franquisme va poder incidir en aquest procés.

2. “Quan hi havia que lluir-se, qui cantaven eren els hòmens”: la visibilitat i l’arquetip masculí

En las comarques valencianes, de la mateixa manera que en moltes altres regions mediterrànies, era freqüent trobar tot un mosaic de manifestacions on el cant masculí era el protagonista. Encara que moltes d'elles formaven part del conglomerat de festes simbòliques o del conjunt de músiques urbanes de caràcter professional, encara era habitual en els anys quaranta i inicis dels cinquanta que cantar estiguera integrat en la quotidianitat dels homes. La pràctica del cant era una de les habilitats corporals que dotava als homes de prestigi i reconeixement social. És a dir, estava en correspondència amb la correcta imatge masculina.

Aquest era el cas del *rapsode*, un home de mitjana o avançada edat que havia desenvolupat una gran habilitat per a compondre versos rimats de contingut crític, satíric, irònic, còmic o de lloança. En aquestes *cançons dictades*, si seguim la terminologia proposada per Ayats (2008:24), es narraven les vicissituds socials de la població; així, el rapsode exercia com una espècie de cronista local. El mecanisme de fàcil difusió a la població era adaptar els nous versos a una melodia tradicional o de moda, sense importar massa la fidelitat musical amb l'original. Les composicions eren apreciades per la resta de la gent, que no dubtava en aprendre's la cançó i cantar-la en situacions informals a mode de noticiari del moment. Es tractava, fonamentalment, d'un repertori de transmissió oral que quedava en el record –o a l'oblit– en l'instant la problemàtica narrada haguera “passat de moda”⁷. El rapsode en ocasions també acceptava peticions especials, i era usual que una *penya* –grup d'amics– li demanara que els componguera uns versos o una cançó descrivint-los per a ells després cantar-la.

L'aparició dels mitjans de comunicació d'abast massiu, que a mesura que avançaven les dècades dels quaranta i cinquanta es feien més presents en la vida pública i privada, tingueren gran part de “culpa” en la desaparició de la figura del rapsode. Els noticiaris i serials radiofònics substituïren a les cançons com l'espill de les preocupacions socials. No foren, però, els únics

⁷ Moltes de les cançons han transpassat la frontera de l'actualitat fins a la fossilització i conformen el cançoner “tradicional” d'una estesa de poblacions, especialment gràcies a la publicació a partir dels anys setanta de sengles reculls folklorístics d'àmbit local o regional.

motius: el franquisme va silenciar les antigues ironies mordaces contra el poder, molt habituals en aquest tipus de repertori. De l'existència de *murgues* i de cançons que criticaven les polítiques governamentals es passà a meres narracions contemplatives, encara que en alguna ocasió a través dels versos del rapsode, la població es va defensar de les imposicions del règim de forma elegant (Antich 2008:62). En tot cas, els rapsodes eren *hòmens majors*, homes d'edat avançada que no trobaren hereus de la seua afició.

Dominar les estratègies del cant era desitjable dintre de l'arquetip masculí, tant de forma individual como grupal, fet apreciable també quan parlem de las rondes o serenates⁸. En Picassent eren molt coneguts els xics que destacaven cantant tangos i eixien, acompanyats pel grup d'amics, a "fer serenata" a las xiques: "Hi havia molts xics que sabien cantar i ballar tangos. ¿Tu saps Ricardo de ca la Viuda? Ell era dels tangos i anava cantant, igual com el Sifonero, eixe sabia de tangos...: cantava a totes les xiques del poble!" (Amparo, 1924)⁹. Al contrari que el rapsode, al qual li era atribuïda una saviesa per experiència viscuda, els homes que eixien a rondar eren habitualment adolescents o joves. La població els cercava per a que realitzaren serenates o fins i tot els acompanyaren en algun acte social. Les finalitats de la serenata no havien de ser necessàriament amoroses. Els grups de xics acostumaven a reunir-se els dissabtes per la nit i si l'ocasió es prestava, una cop acabat el sopar, anaven pels carrers fins a les cases de les dones. En cap cas cobraven por això sinó que "com entonces les coses no eren com hui –que en qualsevol cosa hi ha divertició: futbol ací, carreres allà–, havies de buscar un puesto on divertir-te, passar-ho bé, i no ofendre a ningú" (Sidro, 1928).

El costum de rondar era especialment profús durant el "mes de Maria" –és a dir, en maig– en Picassent. Aquestes serenates eren conegudes com els *mayos*, unes rondes que es realitzaven els dissabtes per la nit d'aquest mes¹⁰. Es tractava de lloances a la Mare de Déu, on, alternant un solista i el grup, es descrivia l'anatomia femenina. Als anys quaranta caminaven entre la profanitat i la religiositat, servint com a "declaració d'intencions" cap a una xica. Les lletres recollides, en Picassent, parlen de parts del cos que bé podien ser condemnades per l'Església per eròtiques, on el misticisme deixava pas a referències sexuals més o menys explícites. En els *mayos* són palesos amb gran claredat els rols de gènere. Al contrari del que ha construït l'imaginari occidental, les

⁸ Les serenates o rondes són un esdeveniment musical de llarga tradició en les terres valencianes. Per a una anàlisi més detallada, vegeu Reig 2006.

⁹ Malgrat que no disposem d'espai per a narrar més detalls, el tango era el gènere musical millor valorat per la gent, i gaudia d'un rang "senyorial" que altres formes musicals no tenien.

¹⁰ Originariament, els *mayos* es realitzaven únicament el primer dissabte del mes de maig. No obstant, diversos comunicants han testimoniat que als anys quaranta i cinquanta podien esdevenir qualsevol dissabte d'aquest mes.

dones que eren rondades no podien eixir a l'exterior a rebre als cantants:

No sé jo que hasca eixit ninguna mai. Sentir-ho de dins de casa sí, i en casa des d'un clavillet de la finestra vore qui era, també! [*Riures*] Però eixir i obrir la porta, ni pensar-ho! A mon pare li agradava i obria. Però jo no, no, jo no baixava! Jo estava dalt gitada (Pura, 1927).

Ací els pares no ens hagueren deixat eixir en camisó! Ni pensar-ho! El xic que la volia, que tenia intenció de posar-se en ella [li deixava] una caixeta de bombons o pètals de flors –que a lo millor havien entrat en un xalet i deixaven els rosers a seques, perquè no hi havia on comprar-los. Ell estava tota la nit allí vigilant. I a l'endemà sa mare d'ella eixia a agranar i ja plegava la caixeta de bombons. La xica ja es donava per entesa. Era una forma de dir-li algo (Carmen, 1932).

I doncs, ¿com la dona podia respondre a la petició del jove templat que la rondava? Algunes de les informants més majors coincideixen en que la concessió del ball el dia següent per part de la dona a l'home significava una resposta afirmativa a la petició de parella¹¹. Encara que el costum de la contesta en el ball del diumenge pareix que en els anys consegüents fou perdent-se paulatinament, la dona seguí sense poder eixir a rebre als rondadors, sinó que, en el cas que la família decidira obrir les portes als *mayos*, era el pare –o pare i mare– qui ho feia mentre que la xica romania reclosa en el dormitori¹².

El procés que embolcava a la serenata no acabava amb el cant dels *mayos*. Algunes penyes masculines es reunien durant tot l'any per a compondre lletres rimades que després adaptaven a cançons, ampliant el repertori de les rondes. Como el rapsode, utilitzaven les cançons tradicionals o de moda modificant la lletra –i la melodia– a rampells: “Vingué una cançó que se cantava per entoncs pels pobles i les fires, que se deia *Se llama Rosa por nombre*. I mosatros pensàrem: –Això no pareix que siga de molt de dona? Ai, pos podíem fer com a que una [dona] ha abandonat a un [home]. I li canviàrem el nom” (Sidro, 1928). Sidro també remarca que ell i els seus amics no eren els únics que es dedicaven a la re-creació de cançons, així com destaca la importància que per als homes cobrava el fet d'eixir a l'exterior a cantar: “Hi havia dos grups d'amics, però els altres no eixien, perquè no tenien música. I els feia vergonya. Aquells només cantaven en casa”.

Si en Picassent són famoses les serenates, en Silla l'afició al cant en àmbit públic o semipúblic per part del col·lectiu masculí es canalitzava a través dels *amics cantaors*, un grup d'aficionats al cant flamenc (Antich 2008:157). Entre els homes eren freqüents els concursos casolans per a esbrinar qui cantava millor. Quan la penya flamenca deixà de reunir-se per qüestions

¹¹ Pardo i Jesús-María (2001:363-366) han explicat també algunes de les característiques del ritual dels *mayos* en les comarques valencianes.

¹² Si la dona prèviament havia negat la demanda del jove, els bombons i els pètals de flors es transformaven en *piters* –planta que creix en zones agrestes–, tatxes i altres objectes “poc atractius”. Un fenomen similar es narra per Magrini (2003:17) en regions del sud d'Itàlia.

d'edat, l'afició del col·lectiu masculí per cantar aquests gènere musical morí. No obstant, l'accés a les reunions socials on tenien lloc els cants –per exemple, després d'un sopar informal– a las dones els hi estava permès però en general, elles no podien cantar en condicions igualitàries. Tan sols una dona solia competir amb aquests homes, per la qual cosa era molt coneguda en la localitat i requerida per a cantar (Antich 2008:158). D'altres, per contra, mullers dels cantants, aprenueren la tècnica i malgrat que cantaven a casa, devien esperar el permís masculí per a tenir veu en les trobades. Una de les mullers dels cantants afirma: “Nosaltres [les dones] hem estat molts anys sense cantar. Cantaven els hòmens i prou. Però jo m'ensenyava alguna tonada i si me la sentia el meu home [en casa], quant ells acabaven de cantar deia: –Ai, ¿què no canteu ningú? Ale, pos que cante la meua dona” (Rosa, 1930).

El flamenc, de forma similar a altres gèneres musicals, també fou contemplat pel franquisme amb certes reticències morals, concretament a causa d'algunes de les imatges masculines que exposava i que era necessari adaptar per a que resultaren adequades a l'ideari de la dictadura (Labajo 2003:82):

The Spanish authorities displayed a dual political morality toward flamenco that was closely related two opposing strategies. One considered of exporting a commercial image, in accordance with romantic foreign references, full of machismo, mystery, pain, sacrifice, and the 'primitive customs' of a 'static' tradition. The other directed sharp criticism against flamenco images as a threat for the Spanish domestic economy vis-à-vis the new model of an industrial hard worker who should not spend a money on taverns and shows.

Sembla que els joves dels quaranta i dels cinquanta no es veren representats en aquest model pseudoandalús, que quedà com una espècie d'exotisme que no congeniava amb l'austeritat i rectitud que havien de tenir els “nous homes”, encoratjats pel feixisme i la moralitat catòlica. Per si en aquesta qüestió quedava algun equívoc, la “literatura edificante” s'encarregà de fer els aclariments pertinents. Una cosa era el flamenc com a mostra de “caràcter espanyol” i una altra, allò gitano, com a restes de “primitivisme”:

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 indisciplinable. 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).

Encara que a priori puga parèixer una expressió de cant totalment antagònica, una cosa similar als cantadors de flamenc de Silla ocorregué amb el *coro* d'homes que hi havia a Picassent. Segons conten les narracions orals, a principis dels anys vint un grup d'homes joves decidí crear un cor per a actuar en els esdeveniments litúrgics de rellevància. En algunes ocasions, els acompanyava una *orquestra*, denominació que feien servir per a referir-se a un grup més o menys estable de dos violins i diversos instruments de vent –músics de la banda civil de la localitat–. L'aparició del *coro* –probablement, reaparició, malgrat que no tenim constància oral ni escrita¹³– podria estar relacionada amb les rectificacions musicals exposades en el motu proprio *Tra le sollecitudini* del papa Pius X (1903)¹⁴.

Aquestes reformes substituïen els cants antics i locals per una litúrgia unitària on els cors parroquials i la participació del poble passaven a tenir molta més presència. Les veus de les antigues litúrgies cantades només pels homes, on era essencial la cerca d'harmònics, l'ornamentació i el gust per compartir la col·lectivitat, no s'acomodaven amb el nou model de modernitat, preferint-se un cos adoctrinat coralment, de veus "angelicals", per a redimir a la música eclesiàstica de la "nociva" influència de gèneres profans com l'òpera (Pérès i Cheyronnaud 2001:151-154). El model proposat suposava un gir radical en relació a les modes musicals i la seua instauració en Europa començà a portar-se a terme un cop finalitzada la I Guerra Mundial, trigant decennis a generalitzar-se (2001:101). Malgrat l'esforç de l'Església per readaptar-se als nous temps, la societat a partir dels anys vint comptava cada cop més amb espais de socialització laics, un inconvenient difícil de contrarrestar per a les intencionalitats aculturadores de la institució religiosa. L'exemple és que els cantors no reduïen la seua activitat només als actes litúrgics, sinó que aprofitaven també per a eixir a rondar a les "riques" del poble, si així ho demanaven. El cor

¹³ Les publicacions de tipus local prèvies a la Guerra Civil espanyola (1936-1939) són, com en tantes altres poblacions, pràcticament impossibles de trobar, si existiren. El corrent anticlerical d'alguns sectors republicans –no oblidem que la franja mediterrània de la Península, junt a Madrid, foren els nuclis principals de resistència a la sublevació franquista fins el final de la guerra– cremà l'interior de moltes esglésies, destruint així tota la documentació allí dipositada. En Picassent i Silla, a més a més, tingué la mateixa sort l'arxiu civil municipal.

¹⁴ En opinió de Pérès i Cheyronnaud (2001), foren dues les grans reformes portades a terme per l'Església en la "llarga" primera meitat del segle XX. Les seues finalitats eren les de remarcar l'ideari de l'Església en relació a la música litúrgica, adaptant-lo també a les noves circumstàncies socials. La primera reforma fou el motu proprio del papa Pius X en 1903, on s'intentava imposar el gregorià de Solemnes com a la manera de cantar oficial en la litúrgia. Es modificà el paper dels xantres i es propicià el naixement d'*Scholae Cantorum* a partir dels anys vint com un espai per al cant dels fidels. Tanmateix, com podem veure més endavant, el model proposat tingué la seua òbvia repercussió en el desenvolupament de la música eclesiàstica, la seua posada en pràctica no fou immediata sinó progressiva, amb diferent implantació depenent de la zona geogràfica. Amb el transcurs dels anys, el model de cor fou criticat pel seu anquilosament. Finalitzada la II Guerra Mundial, les crítiques foren en augment i propiciaren la segona reforma de la música litúrgica en el Concili Vaticà II (1963).

d'homes arribà a tenir cert prestigi i fins i tot, a semiprofessionalitzar-se. Tot i això, com és una tònica de la època, cantar era una afició i poques vegades s'aconseguia que fóra un ofici remunerat regularment:

Mon pare tocava el saxo però lo que més li anava era la veu: cantar. Tenia una veu d'aquella manera: potent i bonica. Cantaven en la iglesia. Formaren un cor de varios hòmens. Quan venien les festes majors cantaven. Tots li deien: “-Xe Fausto, vosté en la veu que té no menja de la veu?” Cantava una ària italiana y tenia uns aplausos...! (Alfonso, 1927)

L'aplicació del motu proprio va tenir les seves conseqüències també en la construcció de gènere i calgué aclarir el paper que les dones havien d'adoptar. En 1935, encara en temps republicans, en el *Boletín Oficial del Arzobispado de Valencia* (BOAV) s'advertia dels perills del cant de les fèmines en l'església i es donava resposta als mossens sobre com i quan havia de realitzar-se. Pel tipus de redacció del document episcopal, es dedueix que als rectors locals els va venir a sobre una allau de dubtes al voltant de la permissivitat de la qual les dones havien de gaudir en el cant durant la litúrgia. Conseqüentment, la publicació també constataria un considerable augment del cant de les dones en el temple ja a la fi dels anys vint. Similars “aclariments” foren recordats recurrentment durant cada any de la dècada dels quaranta:

¿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 director (BOAV, 1-II-1935:45-50)¹⁵.

Malgrat les instruccions provinents de rangs eclesiàstics superiors, en el cas de les localitats estudiades, les intencions morals del règim afavoriren la creació d'un sistema “alternatiu” de lleure

¹⁵ Segons Oriola (2009:99) el text que hem transcrit remet a allò estipulat pel motu proprio de 1903 i els posteriors decrets aclaratoris de 1908. Per obtenir més detalls sobre la normativa eclesiàstica referent a música i dones durant la primera meitat del segle XX, vegeu el citat article d'Oriola.

amb el qual es volia reconstruir la “malmesa” moral dels joves. La supressió de l'associacionisme laic afavorí la formació d'unitats estables de cant i/o teatre lligades a l'Església, que intentava així mantenir els espais de lleure sota la seva tutela, i que tenien com destinataris tant homes com dones¹⁶. En aquesta reconstrucció, tenia un paper preponderant el rector local, que en ocasions substituïa al capellà titular de la parròquia anterior a la Guerra. El triomf dels “nacionals” va reavivar un catolicisme gens procliu a concessions morals, on el control de la vida social no podia tenir esclatxes.

En Picassent, sembla ser que fou el mateix prelat qui impulsà el naixement d'un nou cor femení pocs anys després de finalitzar-se la contesa bèl·lica. Així, durant uns anys van conuiu ambdós cors, masculí i femení. El cor de dones només actuava en les misses dominicals, mentre que la parròquia seguí “contractant” al cor d'homes per a cantar fora de les parets de l'església en dies de festa major. Com explica un dels descendents dels cantors masculins, que va viure de prop el procés: “Quan hi havia que lluir-se, qui cantaven eren els homes” (Vicent, 1930). Cantar *per a lluir-se* significaria també asseverar que el cant en els homes, sense mediació de la tecnologia, seguia considerant-se mostra de prestigi social. No obstant això, el cor de dones anava fent-se a poc a poc més present en l'església mentre que, de forma inversament proporcional, el grup dels cantors anà abandonant la vida pública cantada. Segons les narracions: “Tot allò, entre la vellesa i els canvis s'acabà poc a poc, morí de mort natural” (Paco, 1940). ¿Tan “natural” fou la desaparició del cor masculí?

Un nou canvi de capellà, arribat al poble l'any 1950, va sentenciar definitivament al cor masculí i a l'orquestra de la parròquia. Segons alguns dels descendents dels cantors, el mossèn mostrà poc interès pel cor masculí i va adduir que havia estat publicat un nou decret que prohibia l'ús d'instruments de banda en l'església. Efectivament, el decret –el mateix motu proprio, de feia gairebé cinquanta anys!– així ho ordenava, però no fou fins a aquesta època que es féu efectiu. Potser, el model de cor masculí no quadrava amb la nova imatge del cant en l'església, ni tampoc congeniava amb el procés franquista de resacralització del calendari festiu, despullat de qualsevol element profà. La retirada definitiva del cor d'homes no suposà la seua substitució pel cor femení per als actes exteriors, sinó que elles van romandre cantant generalment dins de l'església. La

¹⁶ La imposició del nacionalcatolicisme va tenir conseqüències importants en l'estructura del lleure, eliminant-se molts dels casinos, lligats a una determinada ideologia política, que juntament a les tavernes i els cafés exercien com a espais de sociabilitat masculina. Únicament es va permetre l'existència del Casino Musical, anomenat ara *Educación y Descanso*, que seguí acomplint aquest paper. Como hom sap, la presència de les dones en aquests locals, malgrat que no explícitament, estava vetada i només amb l'excusa de comunicar-se amb algun familiar era accessible la seua entrada.

formació del cor de dones, no obstant, va proporcionar un espai de relacions per a elles i, sobretot, una possibilitat de cantar ocasionalment allunyades de l'església. A més de la seva funció en la litúrgia, una vegada el cor femení va agafar certa envergadura, arribaren a cantar en altres actes, com en els *cartes* –una espècie de comiat de fadrina– d'*algunes* dones.

La cursiva en "*algunes*" no és debades. En *les cartes* eren freqüente alguns excessos –dins dels límits establerts– i el ball amb acordió. De forma contrària a aquest costum, el missatge d'Acción Católica era clar: "ens deien que era pecat ballar" (Cristóbal, 1927), per la qual cosa, especialment en les dones, acabaren gestant-se dos models diferenciats: les que anaven a la pista de ball, i les que seguien el lleure proposat per l'Església. Malgrat això, com esmentàvem en paràgrafs anteriors, els models de gènere promulgats en poques ocasions complien homogèniament la normativitat. Sovint, l'assistència a missa era viscuda més com un espai de relacions socials que sota una fervorosa religiositat¹⁷.

3. "I jo me n'apujava a l'andana i me n'arreava de cançons... antigues, modernes...": ¿la invisibilitat i l'arquetip femení?

El cas del cor eclesiàstic és un bon exemple que mostra com "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 trobarem en la quotidianitat de la postguerra, doncs, dones que s'atreveren a deslegitimar el poder masculí, almenys de forma pública. Així, certes pràctiques considerades com a femenines i acceptades dintre del model burgès seguien realitzant-se, especialment per les dones de les classes benestants en àmbits associats a la "música culta" –pianistes, mestres de música– o dintre dels *Coros y danzas*. En altres esferes socials la realitat era distinta, i la pràctica musical –quasi sempre cantada–, ha quedat al marge de l'oficialitat.

¹⁷ De la mateixa manera que va ocórrer amb els cors, en Silla, la construcció d'un nuevo entramat d'entreteniment per a la població, conduït per l'Església, transformà els antics grups de teatre d'aficionats en la catòlica *Compañía de Prácticas Teatrales de Silla* (Antich 2008:61). Encara que va variar substancialment el repertori interpretat, el funcionament de la companyia de teatre no difirí en excés del prebèl·lic. També es cantava abans de començar la funció i, a diferència d'altres localitats on es prohibí la concurrència mixta, ací fou permesa. Si en Silla hi hagué *Teatret del rector*, en Picassent s'engegà el *Cine del rector*. Segons es explicat, el capellà local tramà un recorregut de lleure amb horaris simultànis per evitar qualsevol contacte amb els "perills" del passeig i del ball "modern".

El règim franquista aplicà una política de feminització en el món laboral que vetava l'accés al treball extradomèstic a les dones una vegada casades, tallant així qualsevol desig d'independència econòmica que pogués dotar-les de llibertat (Ruiz 2003:121). En molts casos, però, aquesta legislació no feia més que silenciar i augmentar la precarietat de la seua necessària participació en el treball. En Picassent i Silla, resulta encara més complicat esclarir quina fou la proporció exacta de dones laborant ja que moltes d'elles ho feien en el món de l'agricultura, irregularment, seguint el cicle de les collites; o bé, cosint o regentant establiments¹⁸. Com en temps anteriors, els magatzems de fruites o els tallers de costura seguiren exercint el seu paper com a centres de socialització femenina. En aquests locals era freqüent trobar la figura d'una dona que, de forma individual, cantava per a animar el treball de les altres dones. També era habitual el cant col·lectiu: "He anat a cosir tota la vida. Al costat hi havia un magatzem on treballaven les xiques i els hòmens, en taronges, cebes i de tot. Hi havia una finestra grandíssima, i allí m'emprenien les xiques a cantar. Cantaven totes a cor: *Banderita, tu eres roja* i tot això. Totes a una, si eren vint o trenta" (Pura, 1927).

Un dels repertoris més habituals eren aquelles cançons que explicaven les preocupacions del gènere femení. "Elles cantaven lo d'elles", afirma un comunicant masculí. Els fragments de sarsuela i les coples alternaven amb les *cançons dictades*, on es narraven, a través d'històries més o menys atemporals, quin havia de ser el comportament de la dona. Les cançons no fugien del funcionament patriarcal de la societat ja que per exemple, com explica Reig (2006:204), la majoria de cançons classificades com *cançons de magatzem* eren una crítica social a les dones, és a dir, les mateixes dones peyoraven els comportaments femenins que podien escapar de la lògica del sistema de dominació masculí:

Cuando 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).

¹⁸ El cas més curiós, comparant la seua axiologia i la del règim, és el de la pista de ball de Picassent, construïda en 1947 per un segador d'herba per a que les seues filles treballaren allí i així "no sentírem les coses que deien les dones al camp" (Isabel, 1941), ja que les considerava obscenes. En la pista de ball treballaven quatre dones de tres generacions diferents, regentant el bar i controlant l'accès "de menors" en la taquilla.

Seguir cantant cançons que dictaven la submissió femenina pot tenir altra lectura: la transgressió podia existir i calia recordar contínuament els preceptes que havien de guiar la conducta de la dona. En aquest aspecte, el franquisme fou el millor aliat del patriarcat. Les “possibilitats de resistència” de les dones no eren moltes i el seu comportament en la majoria d'ocasions perpetuava els rols de gènere, narrant a través de les cançons els perills de la transgressió si una s'atrevia a qüestionar-los.

El cant per excel·lència de les dones es realitzava en l'interior de la domesticitat, associat a feines que només realitzaven elles, normalment de neteja de la casa i manteniment de la llar. Quan preguntem a les dones per què es cantava mentre es treballava en l'àmbit domèstic notem certa incomoditat i inseguretat en la resposta. Les contestacions són del tot heterogènies: des d'una vaga afirmació per l'entreteniment que suposava el cant a l'estar absent la tecnologia –de la qual no hem d'oblidar que encara no es tenia constància de l'abast massiu que arribaria a tenir– fins a certa ofensa perquè l'“astuta entrevistadora” no sap que existia un estret, gairebé indissoluble, vincle entre cant i treball: “Antes cantàvem en totes les cases quan estàvem agranant, escurant, fent la limpiesa. Sabérem o no sabérem, cantàrem millor o pitjor. Vinga la cançó i vinga a llevar pols! [*¿Però era per entretenir-se?*] No, no, no! Què va! És que era eixe costum entonces” (Palmira, 1934). Aquest llaç sembla ser el mateix que relaciona les sinergies del cos amb els cants masculins mentre es realitzaven faenes pesades en el camp.

Pel que fa al repertori cantat per les dones en la llar, la resposta més habitual és “de tot”. Les classificacions de tipologies de cançons atribuïdes a la dona, especialment les de bressol, indiquen que efectivament, aquestes no es reduïen a una tipologia musical concreta sinó que estaven conformades per un conglomerat de diferents gèneres (Reig 2006:166; Pitarch 1986-87:219)¹⁹. De la mateixa manera que netejant les dones cantaven “de tot”, és plausible aventurar que en el model “tradicional” de dona, i en les tasques domèstiques assignades al seu rol de gènere, elles cantaren allò que la seua condició sexual no els permetia fora de l'habitable. És a dir, malgrat l'aparent segregació per tipologia musical segons el sexe de les persones, si tenim en compte aquests aspectes, en les manifestacions de cant individual relacionades amb el treball, homes i dones compartien l'ús del cant com element unit a les tasques laborals amb repertoris similars.

¹⁹ Així mateix, existeix un paral·lelisme formal i melòdic entre les *cançons de batre* i les *cançons de bressol* (Reig 2006:179; Pitarch 1986-87:219). Les primeres s'associen a l'exterior i a la masculinitat, i a l'interior i a la feminitat les segones.

Encara que el paper social assignat a la dona la recloguera a l'interior, açò no significava que elles s'aïllaren o romangueren exemptes de visibilitat. Les dones, al treballar en la domesticitat, solien obrir portes i finestres. A través del cant, la veu de la dona eixia de les parets i es projectava cap al carrer. Així, la resta de la comunitat sabia que elles estaven treballant: “Les dones clar que cantàvem. Obries les portes del carrer i del corral i a netejar *cuartos* i a netejar la casa. Unes cantineles... Hi havia dones que cantaven molt bé i donava gust sentir-les [...] Anaves pel carrer i pensaves: –Oi, ja està *fulanita* netejant” (Pura, 1927). Aquest fet es constata quan observem que són diverses les informants que han testimoniats que el lloc preferit per a cantar de les dones en àmbit domèstic no era la cuina ni el dormitori sinó les zones superiors de la casa: l'andana i el terrat²⁰. Segons les comunicants, eren llocs privilegiats per a cantar perquè podien projectar la veu cap a l'exterior: “Jo me'n pujava a netejar dalt, ja casada, i alçava l'andana cantant, per a haver de netejar... cantava moltes cançons a la meua manera” (Amparo, 1924), confessant-nos altres dues comunicants que: “Tenia només ganes d'apujar al terrat: per a que me sentiren les veïnes” (Mercedes, 1930) o “Cantava en el terrat i els garbellers que estaven treballant fora me cridaven coses” (Maria, 1924). Es tractaria, doncs, d'una *visibilitat auditiva* que trencaria l'arquitectura tancada i la invisibilitat física a través del so. La recurrència narrativa a elements arquitectònics com portes, finestres, andanes i terrats mostra activitat i desitjos de presencialitat de moltes dones.

Les dones sabien que tenien en les altres dones, ja foren del veïnat o de les que circulaven pel carrer, a les seues millors oients. Amb això s'albira una espècie de realitat paral·lela, en la qual cantar bé també les dotava de prestigi social, construint pertinença i complicitat de grup. Com en les *cançons de magatzem*, a priori sembla ser que es tractava de cants de dones *per a* dones, on molts dels significats escapaven a les preocupacions del col·lectiu masculí. Així, si els homes en els magatzems comenten que “elles cantaven lo d'elles” –com hem esmentat abans–, en les cases se les acusava de “cantar superfolades” (Amparo, 1924), en referència a la lletra sentimental d'algunes de les melodies. Cantar també era un fet desitjable i important per a la col·lectivitat femenina, on l'originalitat no passava desapercibuda per a les oients, com en l'anècdota que explica Vicenta (1932): “Me'n recorde de la Tia Miqueleta, que li deia a la filla: –Per què sempre

²⁰ A partir del segle XIX, en el País Valencià, el tipus d'habitable popular més comú en nuclis de cases agrupades fou la casa de dues plantes (Bohigas 1983:273). En relació al seu ús funcional originari, per a referir-se a la planta superior de la casa s'utilitzen, molts cops indistintament, els termes *andana*, *terrat* o *cambrà*: “Allí és on hom guarda les collites, on es crien els cucs des seda; i on dormen, sovint damunt de màrfegues de pallorfes, els homes fadrins” (Cucó 1983:295). També és habitual el seu ús per a estendre la roba.

t'has de copiar de lo que canta una altra? No està cantant-ho ella?—. Jo com vivia corral per corral, pos se sentía tot”.

No obstant això, malgrat que l'activitat cantada femenina tinguera una major repercussió en les mateixes dones, el seu cant s'inseria en la dinàmica establida d'ús de la veu en la comunitat. De fet, l'absència del cant femení actuava com símptoma d'això. Les dones no solien cantar, ni tan sols quan netejaven, en el cas que haguera esdevingut una mort propera transbalsant per a la seua família. El seu silenci formava part del ritual de dol²¹. D'aquesta manera, es remarcaria la realitat de la visibilitat sonora com forma de comunicació a l'exterior, carregada de semàntica social, on cant i silenci complementaven significats a través de la utilització de la veu²².

4. Substitucions i canvis en els arquetips de gènere

Com hem anat dibuixant durant el text, els canvis en l'arquetip masculí no foren totalment uniformes ni van esdevenir sobtadament. Més aviat, les modificacions van ser un procés que tingué diferents nivells de velocitat i abast, on es va conjugar un conglomerat de factors de diferent naturalesa. En primer lloc, part dels canvis en la correcta imatge masculina semblen ser conferibles a l'*homo patiens* generat pel franquisme, però simultàniament foren conseqüència d'un procés de caire internacional al finalitzar-se la I Guerra Mundial. La imatge hipervirilizada –musculada i agressiva– construïda pels totalitarismes europeus va col·laborar de forma significativa a desnonar tota possibilitat de sentimentalisme associat a la masculinitat, per considerar-lo herència d'un final de segle XIX malaltís (Moose [1996] 2000:189). En aquesta substitució del cant, com a afició i habilitat corporal desitjable per a l'home, l'esport es va erigir com el nou espai per a la construcció de la col·lectivitat masculina a partir dels anys vint, destacant-se el futbol com el més idoni (Uría 2008). Eixe fet no passà desapercebut per al franquisme, que ho va utilitzar com a forma d'evasió de possibles “preocupacions” polítiques dels homes.

Amb el domini del ball va ocórrer un fenomen similar: un home que ballava bé fins a mitjans dels anys cinquanta gaudia de bona imatge social i els homes de la zona estudiada no dubtaven a acudir a acadèmies de ball, o fins i tot a quedar amb amics més experts, per a ensenyar-se a ballar. Segons la majoria de comunicants masculins, ballar bé era una qualitat

²¹ Coincidim en aquest ús de la veu, encara que en aquests cas per omisió, amb la tradició narrada per Bithell (2003:35), que associa el cant de les dones amb els rituals de pas del cicle vital de les persones.

²² Fem esment en aquest punt a altres silencis. El mutisme imposat per la dictadura no només modulà les lletres de cançons sinó que callà el repertori crític que apropava a moltes persones a la realitat política: “No era com antes, que cantaven: ‘Arriba los de la cuchara y abajo los del tenedor’” (Leocàdia, 1925).

inherent a la dona, pel que era “natural” que elles dominaren els braços i els peus rítmicament sense que els implicara un sobre esforç. Açò, evidentment, no està tan clar quan les entrevistades són dones, que asseveraren que no totes sabien ballar. Així, com constructor de cossos, l'esport va anat substituïnt a poc a poc al cant i al ball en el cas del col·lectiu masculí. S'arrelava així la desvinculació del cos de l'home amb la música com afició en correspondència amb el seu gènere, especialment en àmbits no professionalitzats.

En segon lloc, després de la II Guerra Mundial, la cruesa del discurs bel·licista va perdre força al mateix temps que s'expandien els mitjans de comunicació d'abast massiu. Començava així un nou període caracteritzat per un accés generalitzat a la nova tecnologia i una creixent industrialització que canviava les maneres de treballar. Al costat d'això, es va gestar una “nova joventut”, que tenia com referència el consum musical de terres anglosaxones (Moose [1996] 2000:214-215; Straw [2001] 2006:101). En el cas espanyol, la lleugera obertura del règim en la dècada dels cinquanta va augmentar la influència d'elements forans²³, que cristal·litzaren amb l'arribada de la cultura *beat* a principis dels anys seixanta (Alonso 2005). La tecnologia, sempre lligada a la intel·lectualitat masculina, va actuar com vehiculadora del maneig de la veu: l'home per a cantar en públic, quan la potència ja no tenia sentit, va passar a necessitar una mediació –quasi protecció– tecnològica. Inicialment, en el cas dels cantants melòdics, fou motiu de dubte de la seua masculinitat (Frith [1986] 1988:178-179). Malgrat la continuïtat d'algunes pràctiques cantades prebèl·liques en els homes –el cor, els cantadors de flamenc, les serenates–, ja foren ancians o joves, aquestes van anar desapareixent a poc a poc en la mesura que començaven a ser adolescents els nascuts després de la Guerra Civil.

Pel que fa a la dona, ja hem vist que el model normatiu tenia diferents nivells d'apropiació, i cada dia són més els estudis que narren una quotidianitat femenina activa, silenciada pel franquisme oficial i la historiografia posterior (Babiano 2007:17; Sarasúa i Molinero 2009:328). Amb aquesta afirmació no pretenem negar l'existència d'una legislació infame i d'una tradició de caràcter patriarcal opressora, sinó resituar el concepte de submissió incontestada que ens ha llegat en moltes ocasions la Història.

Ens sembla meritori recordar la influència de les tonadilleres, que foren model femení a seguir, oferint una força i decisió a través de la seua actitud i de la veu que a les dones els hi era negada (Ramos 2000:113): “Feien pel·lícules espanyoles i de *vaqueros*. Eren distragudes. En les de

²³ A partir de la pèrdua de la II Guerra Mundial per part de les Potències de l'Eix es fomentà una “desfalangització” del règim, i van generar lleugers canvis legislatius per obtenir una major obertura internacional.

vaqueros no cantaven, però en les altres sí: Conchita Piquer, La Argentina, Juanita Reina” (Maria, 1920). Tant per a homes com per a dones, el cinema va exercir un enorme paper com referent constructiu d'arquetips de gènere en relació amb el cant: “Moltes cançons d'estes... en el cine – que anava al cine jo en lo novio–, en les pel·lícules també ho cantaven o posaven l'altaveu al descans. Les cançons les agafava enseguida, volant!” (Amparo, 1924). Així, les dones de la zona no tenen complexos en admetre que els agradava la copla, i la majoria de cantants amateurs entrevistades es dedicaren a aquest gènere musical, per exemple en els concursos en les ràdios locals per a aficionats. Per a la dona, el sentimentalisme i l'expressió a través de la veu seguien sent mostra de feminitat.

Els canvis en el model masculí van possibilitar un xicotet espai per a la visibilitat de les habilitats de cant femenines. Si en els anys quaranta “no hi hagué mai cap xica, ni tan sols cantant” (Maria, 1920) o “era molt difícil trobar una dona vocalista, igual de cent orquestres hi havia dos” (Juan Antonio, 1940), en la dècada dels cinquanta retrobem a cantants femenines en las orquestres i el ball es convertí ocasionalment en “varietets”²⁴²⁵. En companyia dels versos dels rapsodes, en els llibres de festes de les localitats estudiades van començar a aparèixer textos escrits per dones – encara que en la seua majoria provinents de classes benestants–, i com hem vist, fou a partir dels anys cinquanta quan les fèmies foren cada vegada més protagonistes en els cors eclesiàstics. En moltes de les manifestacions musicals cantades, les intèrprets constaten la por d'alguns homes a la competència femenina. Una xicoteta digressió en la temàtica tractada ens explica, segons les dones, els motius del rebuig masculí a deixar a les dones actuar en àmbit públic:

Si no haguera vingut Franco pot ser que haguera seguit de torera. A més, els toreros tampoc volien torejar quan torejava una dona: se negaven. Perquè si els bous ixen bons i vesteixen bé, te pots lluir, però a vegades no. Si toreja un home i una dona, i per casualitat ix un bou bo quan toreja la dona, i roïn quan l'home, això tira a terra a l'home. Entonces els homes se negaven (Maria 1920).

L'accés de les dones als escenaris de forma més o menys normalitzada tenia un precedent: el model de “dona moderna” de les primeres dècades del segle XX (Aresti 2010:136-137). Conceptes com *appearing woman* (Conor 2003: *op. cit.* en Anastasio 2009) expliquen la dicotomia objete/subjecte en contradicció conscient per a les dones, que malgrat que sabien que una major exhibició les convertia en objectes, també significava la creació de noves identitats (Anastasio

²⁴ Catalanització popular del mot francès *variétés*.

²⁵ També en determinats gèneres de cante en diverses zones de la Península, com el cant d'estil o el *bertsolaritza*, sembla ser que fou en els anys cinquanta quan començà el procés de normalització de les dones com a cantants (Reig 2006:660; Larrañaga 1996:62).

2009). Encarar-se a analitzar els desitjos que les movien cap a la visibilitat sempre suposa un repte, fins i tot per a la literatura feminista que, en opinió d'Scott ([2001] 2006), en ocasions ha conduït a atribuir significats a situacions del passat basats en la nostra actual axiologia de gènere. Per aquest motiu, som cauts a l'hora de desvincular la nostra anàlisi de la vivència pròpia de les dones.

Tanmateix, a nivell quotidià, pensem que la visibilitat sonora suposa un tercer nivell d'exhibició, intermedi entre els conceptes exposats per Green ([1997] 2000:32) d'exhibició informal –la que esdevé durant els intercanvis interpersonals quotidians– i la possibilitat d'una d'exhibició formal –aquella que forma part d'una representació, amb una separació simbòlica entre qui exhibeix i el públic–, encara que això servira com afirmació negativa de la feminitat. La visibilitat sonora que proposem pot interpretar-se com la quasi necessitat de trencar amb les parets que constrenyien l'accés de la dona al cant en públic en condicions igualitàries a les dels homes, d'una banda; així mateix, mostra les similituds en relació entre cant i treball de dones i homes. D'altra banda, serveix com presa de consciència de la invisibilitat a la qual s'ha relegat al gènere femení durant la Història.

El lector pot haver-se sorprès per l'espai que hem dedicat en paràgrafs anteriors al flamenc, en comparació a altres gèneres musicals. Al nostre parer, en els anys cinquanta la doble moral del règim va actuar de forma semblant amb les dones que decidien formalitzar la seua exhibició com a cantants. Aquelles que decidien dedicar-se a l'escenari podien ser considerades com una cosa exòtica, rara –de la “raça espanyola”, si així convenia–, però que no posava en perill la veritable estructura social imposada. L'actuació havia de realitzar-se amb el beneplàcit de l'autoritat paterna –i de l'Estat, legitimat per Déu. De totes les dones entrevistades en les dues localitats que es van dedicar de forma semiprofessionalizada al cant sobre l'escenari o en la ràdio, només una va seguir amb la carrera de cantant. Per a això, va haver d'anar-se'n del país. La resta, abandonaren el cant fora d'habitable domèstic al casar-se. La dictadura consentia certa laxitud en els comportaments mentre no significaren una amenaça als seus principis, com va ocórrer amb algunes publicacions en llengua no castellana (Ballester 1992:26). Si a més, igual que amb el flamenc, podia utilitzar-se de forma propagandística, l'activitat com a “exotisme” permetia per un moment oblidar-se d'alguna que altra premissa ideològica. Era necessari, en última instància, acomodar-se al model de “madre y esposa”. L'èmfasi en la dona com a principal cofí de la tradició es feia molt més palés i en elles es potenciava el paper reproductor dels costums que el règim acceptava.

Molt lluny per a les dones quedava encara l'accés als instruments, considerat patrimoni de la masculinitat. Tanmateix, les dones de Picassent i Silla no eren alienes a aquesta impossibilitat, i

verbalitzen el seu desig de ser músiques:

Mon pare músic, el meu germà músic, els meus cosins músics, tres nebots músics, el meu home músic, el meu fill músic. I jo no fiu músic perquè era una dona. Si haguera sigut un home també haguera sigut músic. I haguera tocat els timbals, perquè és lo que més m'agrada de la banda (Mercedes, 1930).

Pel que fa a l'àmbit domèstic, de la mateixa manera que va ocórrer amb els cants masculins en el treball, l'activitat cantada va perdent-se a poc a poc a la fi dels anys cinquanta²⁶. En opinió de Sarasúa i Molinero (2009:333), el *desarrollismo* va significar un avanç substancial de les dones en el mercat laboral donat l'augment del sector terciari que va transformar els entorns on l'agricultura havia estat el motor econòmic principal, fet que, amb un lleuger retard cronològic en relació amb les grans capitals, també tindria lloc a Picassent i Silla. La segregació entre l'espai de treball i la llar, i els nous mobles tecnològics, que substituïen als cants en col·lectivitat com transmissors de les vicissituds socials, van modificar els antics hàbits de transmissió de models de gènere. Les dones que havien estat joves en els anys quaranta i cinquanta van quedar així, en les localitats estudiades, com quasi l'última generació que va utilitzar regularment el cant lligat al treball i a les tasques de la domesticitat.

²⁶ Magrini menciona l'inici de la decadència de les balades al sud d'Itàlia també a partir de la dècada dels cinquanta (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 Autonòmics 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/comunicacions/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 Drs. Jaume Ayats y Francesc Cortés.

Cita recomendada

Ferrer Senabre, Isabel. 2011. "Cant i quotidianitat: visibilitat i gènere durant el primer franquisme"
TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 15 [Fecha de consulta:
dd/mm/aa]