



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

IBÁN MARTÍNEZ CÁRCELES

**NO HABRÁ PAZ PARA LAS ALLEGADAS:
EL CANTO COLECTIVO DE LAS MUJERES OBRERAS EN LAS
FÁBRICAS DE CONSERVA VEGETAL DE MURCIA DURANTE EL
PRIMER FRANQUISMO.**

Tesis Doctoral

Programa de Doctorado en Historia del Arte y Musicología

Departamento de Arte y Musicología

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Autónoma de Barcelona

2019

Director: Francesc Cortés i Mir

A Àlex y Marçal

CONTENIDO

Agradecimientos.....	9
Abreviaciones.....	11
Resumen.....	13
Preludio a la memoria de las allegadas.....	17

PRIMERA PARTE: RELATOS DE LA MEMORIA EJERCIDA

1. Herramientas para una cartografía sonora del pasado: la memoria y el olvido disputados	45
1.1 La triple atribución de la memoria: las allegadas como una construcción intersubjetiva.....	49
1.2 El uso del sonido como vehículo para el análisis de los lugares y los acontecimientos del pasado: una acustemología de género y clase.....	53
1.3 Desenmascarando la hermenéutica del recuerdo: la memoria manipulada.....	55
2. Ser mujer obrera durante el primer franquismo en Murcia.....	59
2.1 Una propuesta para entender el género y los arquetipos de género durante la posguerra.....	62
2.2 Las allegadas como mujeres obreras durante el primer franquismo.....	68
3. Las dinámicas de género en las situaciones sonoras de las allegadas más allá de las fábricas.	79
3.1 La socialización femenina más allá de los almacenes y las fábricas de conserva: la calle, los mercados y la mirada a las tabernas.....	83

3.2 Coreografías urbanas para los enlaces de parentesco en el primer franquismo: del paseo al rapto.....	100
3.3 Cuando las allegadas no bailan, son bailadas: serenatas, bailes y pujas.....	107
3.4 De los espectáculos del antiguo régimen a los espectáculos del nuevo régimen: de las cuadras y las plazas de toros al cine.....	115
4. Las fábricas de conserva vegetal que habitaron las allegadas.....	121
4.1 De la creación de una industria a cómo se desarrollan los modelos de producción en las conservas vegetales estudiadas.....	124
4.2 Las fábricas habitadas: de puertas para dentro.....	131
4.3 Las fábricas exhibidas: los amos en las tramas de interioridad y exterioridad.....	145
5. La práctica de cantar colectivamente en almacenes y fábricas por las allegadas en el primer franquismo.....	155
5.1 El modelo de organización sonora de las allegadas: de cómo el sonido era colectivamente organizado por las mujeres obreras.....	160
5.2 El canto colectivo como herramienta discursiva y corporal de las mujeres obreras: de cómo se podía incidir en el orden del discurso por parte de las allegadas.....	167
Cantando la clase: incidiendo en el tiempo y la pena.....	169
Cantando los cuerpos: prosumidoras de género.....	180
5.3 La creatividad de lo cotidiano: de cómo se desarrollan las <i>maneras de hacer</i> sonar las narrativas de las allegadas.....	206
5.4 Los límites del mapa sonoro del canto colectivo femenino: de cómo la heterogeneidad y las alteridades determinan la acustemología de las allegadas.....	212
5.5 Hacia la ley del silencio: de cómo la modernidad diluyó el canto colectivo femenino..	218

SEGUNDA PARTE: RELATOS DE OLVIDO

6. La patrimonialización como protocolo para un recuerdo previsible.....	227
7. Una arqueología de las tradiciones cantadas patrimonializadas en Murcia.....	239
7.1 La patrimonialización del canto auroro como punto nodal para el abuso de la memoria y el olvido.....	243
7.2 De cómo se depuran los «otros» cantos de transmisión oral en la construcción del patrimonio cantado en Murcia.....	249
7.3 El uso y abuso de la memoria y el olvido a través de las ideas, los lugares, los productos y las acciones de las tradiciones cantadas en Murcia.....	258
7.4 La patrimonialización más allá de la ciudad de Murcia a través de los géneros musicales de las habaneras y las mexicanas en Totana.....	269
7.5 La manipulación de la memoria y el olvido más allá de la ciudad de Murcia.....	276
Coda al olvido de las allegadas.....	291

ÍNDICE DE FUENTES

Relación de entrevistas referenciadas.....	309
Relación de audios referenciados.....	313
Relación de audios no referenciados.....	323
Lista de figuras referenciadas.....	327
Otras fuentes de información.....	331
Bibliografía.....	333

Agradecimientos

Este texto no podría haber sido posible sin el tiempo y la pena de nuestras informantes, quienes han compartido recuerdos, experiencias, sentimientos, vivencias y sabidurías. En especial a mi abuela, María Orenes Rodríguez. Ella realizó junto a mí parte de las entrevistas, la selección de algunas de las informantes y compensó con pequeños detalles los recuerdos prestados. De tal manera que yo no me considero autor-propietario del texto que a continuación afrontaremos, al contrario: mi principal trabajo ha sido distribuir una pluralidad de voces, tanto de informantes como de académicos. También quiero agradecer a Roser Ramos Salvadó por el hogar que hemos creado y sobre el cual reposa el fin último de todos mis esfuerzos y anhelos volcados en este relato. A mis padres, quienes sin su esfuerzo no podría haber emprendido esta aventura. Por otro lado, desde el ámbito académico, quiero agradecer la confianza que Francesc Cortés i Mir me ha mostrado desde el primer momento, así como por los consejos y los amplios conocimientos transmitidos. A Víctor Moreno, por sus consejos en la constitución del texto. A Juan Carlos Asensio, quien en cierto modo, sentí que apostaba por mí en determinados momentos. Así como a Jaume Ayats, quien me intentó enseñar parte del oficio y me desveló el poder de trabajar desde una honestidad intelectual.

Abreviaciones

AC	Acción Católica
AGRM	Archivo General Regional de Murcia
BNE	Biblioteca Nacional de España
CNT	Confederación Nacional de Trabajo
CyD	Coros y danzas
EC	Entidad colectiva de población
ES	Entidad singular de población
INE	Instituto Nacional de Estadística
v.	Véase
Fig.	Figura
Ⓢ	Archivo sonoro anexo para ser reproducido

Resumen

Este trabajo narra el canto colectivo de las mujeres obreras en las fábricas de conserva vegetal en la Región de Murcia durante el primer franquismo, principalmente a finales de los años cuarenta y durante los años cincuenta. Para ello nos centraremos en dos grandes fábricas de un núcleo industrial como Alcantarilla y en dos de menor tamaño: una situada entre dos pequeñas pedanías de la huerta de Murcia y otra en la comarca del Bajo Guadalentín, en la localidad de Totana.

La narración de esta práctica cultural se enhebra por unos recuerdos que emergen en un contexto donde los usos y abusos de la memoria y el olvido por parte de la patrimonialización de la cultura cantada en la Región de Murcia polarizan su recorrido, desvelando los paradigmas ideológicos que desde las instituciones del poder se han vertido durante las últimas décadas.

Las fábricas de conserva vegetal durante el primer franquismo son el principal espacio de socialización femenina, así la práctica sonora ejercida por las mujeres obreras no solo evidencia unas tensiones sociales sobre determinados aspectos que están encaminados a regular los géneros y proyectar un imaginario de clase, sino que también sirve a las mujeres obreras como herramienta discursiva para replicar el discurso de aquellos que ejercen el poder. Partiendo del canto colectivo femenino construido a partir de un modelo de organización sonora en heterofonía observaremos cómo se crean diferentes narrativas. Esta práctica cantada se desarrolla

tanto por cantos glosados a partir de unas melodías prefijadas como por melodías transmitidas en el cine o extendidas por el *pick-up*. Todo ello en un marco temporal donde se producen cambios fundamentales en la comprensión del trabajo y el sonido.

Sin las mujeres cantando esta no será nuestra revolución.

Lo que ahora vais a sentir,
lo que ahora vais a sentir,
se sintió en Alcantarilla,
se sintió en Totana
y se sintió en La Boquera.

Lo que ahora vais a escuchar,
lo que ahora vais a escuchar,
se lo dijo la tabernera al tabernero,
se lo dijo la criada a sus hijos,
y se lo dijo la obrera al folclorista.

Pero nadie las sintió,
pero nadie las escuchó,
y lo que se tenía que olvidar,
ya no se está olvidando,
porque se está recordando ahora.

Texto propio inspirado en «Vinu, cantares y amor» de Nacho Vegas.

PRELUDIO A LA MEMORIA DE LAS ALLEGADAS

Preludio a la memoria de las allegadas

El presente texto que brota ante nosotros nace como respuesta a los olvidos selectivos que hemos percibido sobre aquello que las instituciones elaboran bajo la idea de memoria colectiva. Uno de esos olvidos es el que se ha ejercido sobre las prácticas musicales de las mujeres obreras en los contextos industriales de la Región de Murcia durante el primer franquismo. Esto se nos hizo evidente en una investigación previa a la que ahora afrontamos. En el marco del trabajo final del máster de investigación en musicología de la UAB en 2012 elaboramos un estudio de carácter inductivo que se centraba en las manifestaciones de los géneros a través del sonido durante la posguerra en Totana. En aquel relato pudimos corroborar la presencia en los años de posguerra de una práctica cantada a varias voces en un centro preindustrializado como era el almacén de vegetales de Miguel Martínez, en el cual se trataban y empaquetaban diferentes tipos de frutas. Esta práctica sonora no había sido narrada hasta el momento por parte de la bibliografía, la cual nos revelaba el uso de melodías de transmisión oral, de melodías modernas, así como la creación de coplas glosadas en un modelo de organización sonora en heterofonía. Modelo muy parecido a lo que podríamos considerar el ingrediente estrella del folklore murciano, el canto auroro. Aunque la práctica que presentamos se establecía con unas finalidades y unas protagonistas muy diferentes al canto auroro, el cual se ha cosificado a través de las cuadrillas de animeros formada por hombres, asociado a un calendario determinado y a una función paralitúrgica.

También pudimos comprobar en 2012 cómo la apropiación de la memoria por parte de las instituciones creaba unos olvidos arbitrarios respecto a los usos de las prácticas sonoras. Olvidos arbitrarios que se producen para defender la línea ideológica de quien ejerce el poder (Ricoeur 2003). Actualmente las instituciones en Totana han reducido el canto femenino a las habaneras, aunque su recepción ha sido canalizada por hombres y en pos de una cierta conmemoración del éxito de una coral de Acción Católica en el certamen de habaneras de Torreveja. Un encuentro de corales auspiciado por el régimen franquista y replicado en Totana, el cual intenta crear un relato que busca totalizar el significado de las habaneras a través de un topo temático amoroso y exótico. Es así como el juego de ocultación esconde el uso que se le daban a las habaneras, entre otros géneros, durante el primer franquismo en el entorno industrial. Nos encontramos dentro de una narrativa propuesta por las instituciones que evidencia una memoria selectiva y arbitraria, la cual crea una celosía sobre las tensiones de género y clase.

Tras estas revelaciones abordamos una investigación de mayor dimensión en busca de otros enclaves que nos ayudaran a contrastar el uso social, la estética y la recepción de esta práctica. Partiendo de la premisa de que el canto colectivo femenino se podría tratar de un fenómeno translocal y que podría ser la principal herramienta para la construcción del sentido femenino, tal y como sucedía en las fábricas de textiles en la comarca del Ter en Cataluña a principios del siglo XX¹, decidimos que ese sería el hilo por el cual guiar los primeros pasos de nuestro relato.

Llegando a este punto, ¿dónde contrastar los indicios que hemos comentado y que fueron resultado de nuestra primera investigación? En busca de los espacios de trabajo otorgados a las mujeres durante el primer franquismo nos encontramos con el

1 Podemos observarlo en Ayats i Abeyà, Jaume (2008). *Cantar a la fàbrica, cantar al coro: Els cors obrers a la conca mitjana del Ter*. Vic: Eumo.

trabajo en las fábricas de conserva vegetal. Algunas informantes de Totana nos indicaron que en determinadas temporadas venían grandes camiones para transportar trabajadoras de Totana a Alcantarilla. Una vez iniciada la investigación en Alcantarilla nos sorprendió encontrarnos con melodías que hablaban de Totana o coplas que interpelaban directamente a las trabajadoras de Totana presentes en las fábricas de Alcantarilla. Más adelante pudimos constatar que las trabajadoras que procedían de un lugar más lejano en las grandes fábricas de Alcantarilla eran de Totana, creando una nueva alteridad favorecida por las nuevas formas de transporte. Por otra parte, el propio trabajo de campo nos llevará a un tercer foco en el interior de la huerta de Murcia, a un pequeño enclave de la Puebla de Soto, La Boquera.

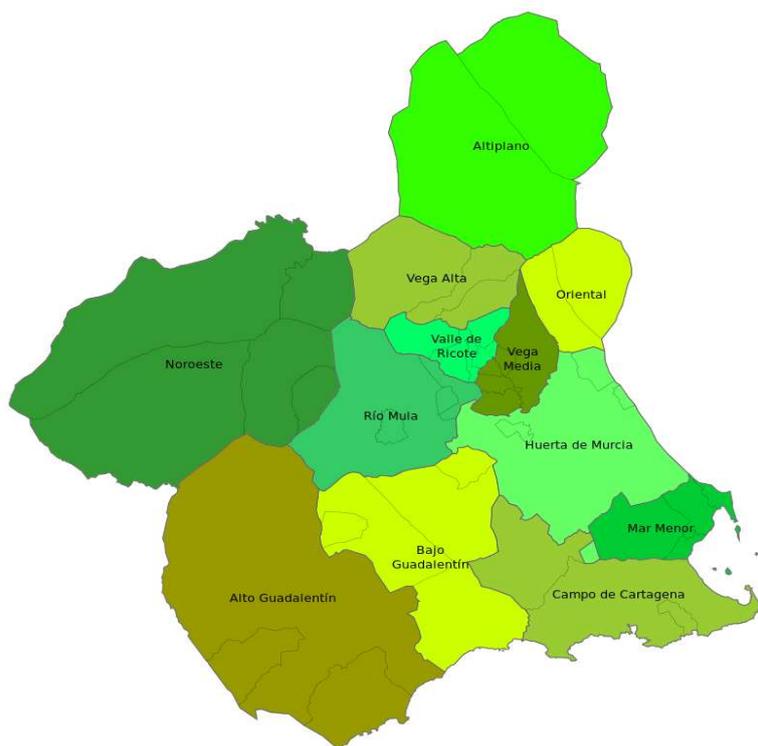


Fig. 1. Mapa de las comarcas de la Región de Murcia propuesta en 1980 por el Consejo Regional de Murcia. Fuente: Joan M. Borràs (CC BY-SA 2.5)

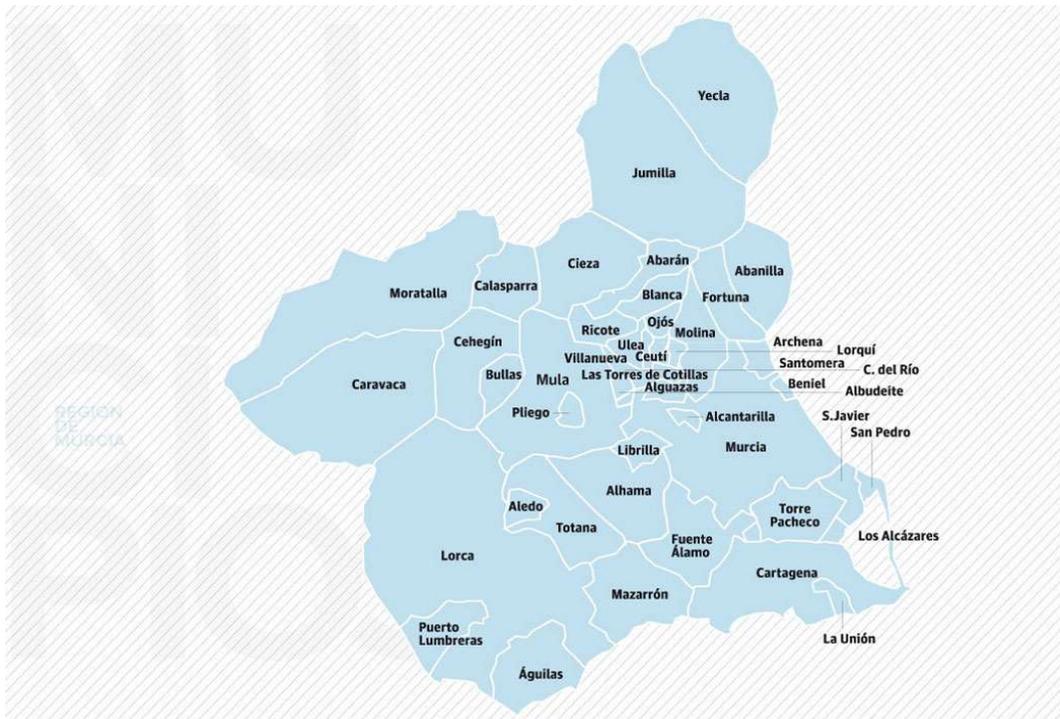


Fig. 2. Principales poblaciones de Murcia. Fuente: La Verdad digital.

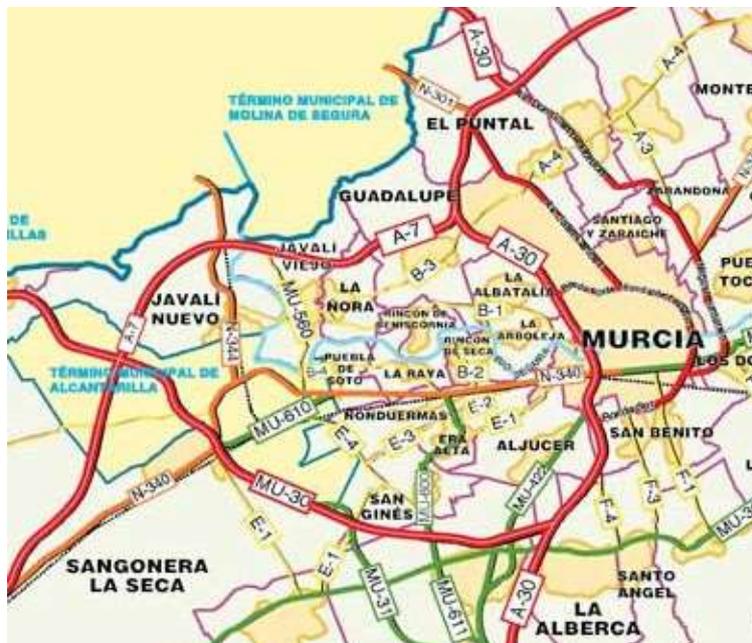


Fig. 3. Mapa principales EC y ES al oeste de la ciudad de Murcia. Fuente: Mapa elaborado por pergeo, web especializada en mapas históricos².

² Este mapa mezcal EC y ES al oeste de la ciudad de Murcia. Extraído de <http://www.pergeo.es/team/mapas-de->

El marco geográfico también fue sustentado por parte de nuestra investigación documental. Luisa Carnés en 1936 en la revista *Estampa* firma el fotorreportaje titulado «Cómo ganan para su ajuar las muchachas de la huerta...»³. La autora nos señala a Alcantarilla como un lugar donde era reconocido el gusto por cantar entre las jóvenes obreras de las fábricas de conserva vegetal, así como otros elementos que serán referenciados durante nuestro relato⁴:

CÓMO GANAN PARA SU AJUAR LAS MUCHACHAS DE LA HUERTA...

Por las carreteras que desde Alicante, Valencia y Madrid conducen a Murcia, por otras carreteras de inferior categoría, que desde Murcia llevan a otros pueblecitos limítrofes, caminan desde horas tempranas del día grupos de muchachas modestas. Visten como cualquiera de nuestras obreras madrileñas de Chamberí o de las Ventas, su batita limpia, sus blusas de percal, que dejan ver unos brazos rollizos y morenos; calzan como nuestras obreritas, alpargatas, y ríen como ellas, alegres y optimistas. A su paso, los huertanos que trabajan entre el verdor húmedo bajo el sol claro de junio, sonrían y comentan joviales:

—¿Queréis un trago?

Les ofrecen el botijo blanco de barro, el típico botijo de grandes asas, que hacen menos ardientes las pesadas horas del estío en los verdes paisajes murcianos.

Las chicas no contestan; siguen riendo. A veces, saludan al paso del tren.

—¡Adiós!

Son obreras de las diversas fábricas de conservas que existen en los alrededores de Murcia. Carretera adelante se pierden camino del trabajo. Con frecuencia cantan. Pero no vaya a creerse que sus canciones tienen algo que ver con el interesante folklore regional; las más de las veces se refieren a las desventuras de Rocío o de María Salomé.

pedanias/

3 Luisa Carnés es la escritora olvidada de la generación del 27 y relatora de las mujeres obreras de la primera mitad del siglo XX. Publicación de la revista *Estampa*, nº 441, año 9, pp. 15-17. 27 junio 1936. La página 16 es dedicada a publicidad.

4 Debemos recordar que en 1936 en la industria conservera de Murcia nos encontramos con los salarios más altos de la década y que tras la guerra esos salarios caen en picado, tal y como muestra Manzanares Martínez (2014). Por lo que más tarde, no solo serán zagalas jóvenes quienes trabajen en este sector, ni tampoco será la principal problemática reunir dinero para el ajuar.

EN ALCANTARILLA HAY UNA FÁBRICA...

En el murciano pueblecito de Alcantarilla existe una fábrica que se dedica a la conservación de frutas de la tierra, para su exportación al extranjero singularmente. En sus pabellones trabajan unas quinientas mujeres de todas las edades. Unas cortan albaricoques por su mismo centro y extraen el hueso; otras los colocan en envases metálicos, llenan éstos de agua hirviendo y los escaldan; de allí los pasan a otros departamentos, en los que aquéllos hierven al baño de María; después se tapan; de allí, al almacén. Del almacén, a América, Alemania, Inglaterra, Bélgica, etc.

Mil manos femeninas acarician y preparan el jugoso fruto antes de su exportación. Todos trabajan activamente durante diez, doce, diez y seis horas diarias...

—El albaricoque dura poco en buen estado para envasar. Apenas dura tres días perfecto. Hay que trabajar aceleradamente para lograr un rendimiento razonable. Hay quince días escasos de trabajo. La temporada es corta, ¿eh? Si no se aprovechara el tiempo, se estropearía gran parte del fruto—nos dice una encargada.

El olor agrio de la pulpa rubia se extiende por los pabellones del recinto.

La encargada no cesa de exclamar:

—¡Venga! ¡Venga!

El «venga» con que la encargada excita a las obreras para que trabajen y el crujido de las máquinas que confeccionan los envases metálicos para la pulpa, es la canción de la fábrica de conservas, donde quinientas mujeres murcianas, de su propia huerta, se ganan el sustento.

LAS CASADAS NO TRABAJAN EN LAS CONSERVERAS DE LA HUERTA DE MURCIA.

Cuando llega la hora de comer, las quinientas mujeres dejan su trabajo y el rumor cambia; en vez de chirriar de máquinas, palabras y risas de mujeres jóvenes. Ahora van a comer. Las jóvenes se emparejan y las viejas también. Preguntamos a una anciana:

—Ya estará cansada, abuela, de cortar albaricoques.

—Regular—responde.

—Claro; su marido está parado...

Nunca hubiéramos dicho esto. La mujer se enfada.

—Soy viuda. Si mi marido viviera no trabajaría.

—Eso es —corroboraba otra conservera de edad—: las mujeres casadas no salen a trabajar a la calle.

Se siente el deseo de decir a estas sencillas huérfanas que eso de trabajar fuera del hogar las mujeres casadas carece de importancia. Pero ellas parecen tan ofendidas, que se renuncia a la polémica, al parecer inevitable.

—En la huerta de Murcia las mujeres casadas no trabajan en otras labores que las domésticas —nos explica el fotógrafo que nos acompaña.

—¡Ah!... Bien, bien—decimos.

Estas mujeres son viudas, por lo general; huérfanas con su parcelita de tierra. Pero la vida está cara. En su mayoría tienen hijos... Hay que aprovechar la temporada del albaricoque. La naranja casi pasó

«TRABAJICO CUESTA AHORRAR PARA EL EQUIPO»

Charlo con las chicas. Ellas ríen con una sana risa de campesinas. Son guapas y fuertes. Sus dientes muy blancos.

—Trabajamos muchas horas seguidas— dice una de ellas. —Trabajico nos cuesta ahorrar para el equipo.

—¿El equipo de boda? —pregunto. —Pues claro que sí. Aquí todas, o casi todas, trabajamos para nosotras. Todas tenemos nuestra huchita. Lo que ganamos es para nuestros equipos de novia. —¿Y la que no se case?

—Anda, que tiempo tendrá para gastarlo.

Una zarzuela española ha cantado la hermosura de la huerta murciana y de sus mujeres.

Murcia: son tus mujeres, palmas de tu palmar...

Cómo ganan para su ajuar las muchachas de la Huerta...

Por las carreteras que desde Alicante, Valencia y Madrid conducen a Murcia, por otras carreteras de inferior categoría, que desde Murcia llevan a otros pueblecitos limítrofes, caminan desde horas tempranas del día grupos de muchachas modestas. Visten como cualquiera de nuestras obreras murcianas de Chamberí o de las Ventas, su batita limpia, sus blusas de percal, que dejan ver unos brazos rollizos y morenos; calzan como nuestras obreritas, alpargatas, y ríen como ellas, alegres y optimistas. A su paso, los huertanos que trabajan entre el verdor húmedo bajo el sol claro de junio, sonríen y comentan joviales:

—¿Queréis un trigo? Les ofrecen el botijo blanco de barro, el típico botijo de grandes asas, que hacen menos ardientes las pesadas horas del estío en los verdes paisajes murcianos. Las chicas no contestan; siguen riendo. A veces, saludan al paso del tren.

—¡Adios! Son obreras de las diversas fábricas de conservas que existen en los alrededores de Murcia. Carretera adelante se pierden camino del trabajo. Con frecuencia cantan. Pero no vayan a creerse que sus canciones tienen algo que ver con el interesante folklore regional; las más de las veces se refieren a las desventuras de Rocío o de María Salomé.

EN ALCANTARILLA HAY UNA FÁBRICA...

En el murciano pueblecito de Alcantarilla existe una fábrica que se dedica a la conservación de frutas de la tierra, para su exportación al extranjero singularmente. En sus subtelones trabajan unas quinientas mujeres de todas las edades. Unas cortan albaricoques por su mismo centro y extraen el hueso; otras los colocan en envases metálicos, llenan éstos de agua hirviendo y los escaldan; de allí los pasan a otros departamentos, en los que aquellos hiervan al baño de María; después se tapan; de allí, al almacén. Del almacén, a América, Alemania, Inglaterra, Bélgica, etc. Mil manos femeninas acarician y preparan el jugoso fruto antes de su exportación. Todos traba-



Una joven conservera, en plena huerta.



Carretera adelante, camino de la fábrica.

jan activamente durante diez, doce, diez y seis horas diarias...

—El albaricoque dura poco en buen estado para envasar. Apenas dura tres días perfecto. Hay que trabajar aceleradamente para lograr un rendimiento razonable. Hay quince días escasos de trabajo. La temporada es corta, ¿eh? Si no se aprovechara el tiempo, se estropearía gran parte del fruto—nos dice una encargada.

El olor agrio de la pulpa rubia se extiende por los subtelones del recinto.

La encargada no cesa de exclamar:

—¡Venga! ¡Venga!

El "venga" con que la encargada excita a las obreras para que trabajen y el crejido de las máquinas que confeccionan los envases metálicos para la pulpa, es la canción de la fábrica de conservas, donde quinientas mujeres murcianas, de su propia huerta, se ganan el sustento.

LAS CASADAS NO TRABAJAN EN LAS CONSERVAS DE LA HUERTA DE MURCIA

Cuando llega la hora de comer, las quinientas mujeres dejan su trabajo y el rumor cambia: en vez de chirriar de máquinas, palabras y risas

Fig. 4. Reportaje sobre las muchachas de las fábricas de Alcantarilla. Fuente: pág. 15 revista *Estampa*. 1936.

Estampa

de mujeres jóvenes. Ahora van a comer. Las jóvenes se empujean y las viejas también. Preguntamos a una anciana:
—Ya estará cansada, abuela, de cortar albaricoques.
—Regular— responde.
—Claro; su marido está parado... Nos hubiéramos dicho esto. La mujer se enfada.
—Soy viuda. Si mi marido viviera no trabajaría.
—Eso es— corrabora otra conservera de edad— las mujeres casadas no salen a trabajar a la calle.
Se siente el deseo de decir a estas sencillas huertanas que eso de trabajar fuera del hogar las mujeres casadas carece de importancia. Pero ellas parecen tan ofendidas, que se renuncia a la polémica, al parecer inevitable.
—En la huerta de Murcia las mujeres casadas no trabajan en otros labores que las domésticas— nos explica el fotógrafo que nos acompaña.
—¡Ah!... Bien, bien— decimos.
Estas mujeres son viudas, por lo general; huertanas con su parcelita de tierra. Pero la vida está cara. En su mayoría tienen hijos... Hay que proveer la temporada del albaricoque. La naranja casi pasó.

"TRABAJICO CUESTA AHORRAR PARA EL EQUIPO"

Charro con las chicas. Ellas ríen con una sana risa de campesinas. Son gusapas y fuertes. Sus dientes muy blancos.
—Trabajamos muchas horas seguidas— dice una de ellas.
—Trabajico nos cuesta ahorrar para el equipo.
—¿El equipo de boda?—pregunto.
—Pues claro que sí. Aquí todas, o casi todas, trabajamos para nosotros. Todas tenemos nuestra lanchita. Lo que ganamos es para nuestros equipos de novia.
—¿Y la que no se casa?—
—Ahí, que tiempo tendrá para gastarlo.



↑ Cosechando el fruto. Una zarzuela española ha cantado la hermosura de la huerta murciana y de sus mujeres. Murcia: son las mujeres, palmas de tu palmar...

Palmas, flores de Murcia. Las mujeres murcianas aman el palmar de Murcia. A unos sesenta o setenta kilómetros de Murcia, a orilla de la llamada "manchica", junto a un desierto árido, está el oasis de un bello palmar murciano. En una fecha determinada del año, las huertanas acampan, en el palmar durante varios días. Es el verano del huertano. Entre las palmas construyen sus tiendas, tienden sus hamacas. Allí viven durante quince días; para disfrutar estos quince días suita, entre la rubia palpa, la conservería murciana durante la temporada en la fábrica de Alcantarilla o de Algarasas... Y en la noche, bajo la luna pálida, las conserveritas tejen sus idilios entre parrandas y decires. Pero antes hay que envasar la ácida palpa, la amarga almendra olorosa, en los pabellones de la fábrica. Hay que ir, carretera adelante, todas las mañanas y todas las noches. No importa. Son jóvenes, tienen ilusiones. Cerca están las vacaciones, las noches de plata del palmar y aquel huertano moreno, de dientes tan blancos...

LUSA CARNES

Un descubrimiento de interés para enfermos del estómago

A un eminente farmacéutico español le cabe la gloria de haber descubierto, después de muchos años de estudio, una nueva fórmula, compuesta de ocho substancias en estado coloidal, que regulan el exceso de ácido del estómago (hiperclorhidria) sin provocar gases y, por lo tanto, sin causar la dilatación o caída del estómago.
Ya todo el mundo sabe que un exceso de acidez gástrica es la causa del dolor, ardor y peso en el estómago, vómitos, flatos, mal sabor de boca, estreñimiento, etc. lo cual termina por producir la úlcera del estómago.
El ESTOMACAL BOLGA, que es el producto a que nos referimos, corrige en pocos días este estado, evitando todo peligro y curando al enfermo radicalmente.
El enfermo de estómago o intestinal, prueba de tomar los comprimidos de ESTOMACAL BOLGA, y notará los resultados en seguida.



← La palpa envasada es conducida al almacén deo para pasar por el baño de María.



Vista parcial de una fábrica de frutas en conserva.

(Foto Armas)

Fig. 5. Reportaje sobre las muchachas de las fábricas de Alcantarilla. Fuente: pág. 17 de la revista Estampa. Nº 441.

El enfoque de documentos y etnografía en este trabajo se desvía de las fases historiográficas que se han presentado tradicionalmente con una coherencia lineal. Al contrario, se han retroalimentado entre ellas y han funcionado holísticamente. Todo

ello teniendo en *L'écriture de l'histoire* (1975) de De Certeau una referencia constante, así como la revisión sobre la epistemología de la historiografía que propone Ricoeur (2003). Por tanto, nuestro relato es fruto de un diálogo entre trabajo de campo, documentación histórica, teorías y la propia composición del texto como procesos paralelos. Este texto intenta alejarse de la ficción de las historiografías que fuerzan un imaginario en el cual las fases: documental, explicativa/comprendida y la configuración literaria se presentan como un proceso lineal donde se puede representar «el pasado tal y como se produjo» (Ricoeur 2003: 179)⁵.

La práctica musical que relataremos en esta investigación se basará principalmente en la etnografía, la cual afrontará el recuerdo dando la vuelta a la operación fenomenológica tradicional propuesta por Husserl tal y como recomienda Ricoeur (2003: 19). Nos centraremos en las preguntas: ¿de qué hay recuerdo? Para más tarde preguntarnos ¿de quién es la memoria? Esta operación aparecerá resuelta de forma invertida en el momento de la fijación de la memoria dentro de la elaboración literaria.

Un elemento clave en nuestro trabajo es el tratamiento de los recuerdos de los testimonios, ya sean desde la configuración documental o como testimonios espontáneos. En el difícil trabajo de evitar que las huellas de los testigos oculares no sean devoradas por la academia o por las instituciones nos concentraremos en hacer presentes aquellas cosas ausentes desde las potencialidades del testimonio. Así, no les imputaremos unas dudas que solo esconde una intención veritativa, la cual pretende una fidelidad de la memoria que no es posible. Esa ficción historiográfica objetiva, en el sentido de verdad, nos pone ante los usos y abusos de la memoria como una actividad ejercida y forzada, la cual se camufla ante unas determinadas ceremonias literarias que le dan estabilidad y control al relato plasmado en el

⁵ Otra postura interesante a señalar es que nuestra investigación se ha realizado desde una visión holística (Taylor 1989: 20). Es decir, no desarrollaremos variables a través de las pautas que muestran los datos, sino que las personas, las músicas, los lugares son considerados parte de un entramado, triangulando en todo momento esos datos.

momento de la representación historiográfica. Nuestra propuesta afronta la memoria oral desde sus potencialidades y no como una herramienta menor y errática, de modo que tendremos como horizonte la constitución de un relato probable, un relato plausible y plural (Ricoeur 2003: 239). Tradicionalmente el testimonio ha llegado a la historia a partir de la prueba documental, la cual fija una serie de parámetros que filtran y desvinculan los aspectos vivenciales y trata a los testimonios espontáneos desde una mirada fiduciaria (Ricoeur 2003: 238). Para afrontar los testimonios tratando sus potencialidades debemos pasar la crisis de la creencia que se produce al enfrentar testimonios discordantes. La respuesta más frágil y rigurosa no debe ser hacer hablar a los testimonios de otro tiempo, sino dejarlos hablar. Nuestra metodología nos remitirá a unas huellas, ya sean documentales o por impresión de un recuerdo. Y de esas huellas a los acontecimientos (Ricoeur 2003: 542)⁶. Los recuerdos en los que navegamos no son una memoria entendida como «un objeto dado que solo espera ser rescatado del olvido» (Domènech 2005: 64). Así, ese dejar hablar «no se hace en el vacío, se realiza desde esos fragmentos rotos por el silencio del fascismo, ocultados por el espejismo de la transición» (*ibid.*). Ante estos fragmentos de memoria silenciados nos proponemos forjar un relato que incremente las posibilidades de desbordar por todas partes los relatos oficiales y oficiosos⁷. Para ello, las principales herramientas metodológicas que utilizaremos serán las entrevistas abiertas y en profundidad, los diarios de campo, la búsqueda documental, la lectura crítica de las principales referencias bibliográficas, la

6 Acontecimientos que se revelarán principalmente desde una memoria sobre la infancia y la juventud, una memoria olfativa, visual y corporal que nos muestran placeres y penas. Para observar cómo se estructura la cotidianidad para nuestras protagonistas, las obreras mostrarán cómo viven el proceso de industrialización de su entorno, los cuales se contrastarán con los comportamientos en los espacios públicos, y por las maneras de *hallarse* en sus entornos vivenciales (Mayoral en De Certeau 1979: 6).

7 El relato que presentamos intenta crear una divergencia ante las narrativas establecidas sobre la identidad huertana que evita impurezas modernas como el uso de aparatos electrónicos y los entornos industriales. Por como se ha desarrollado el trabajo de campo, también debemos señalar que hemos continuado con olvidos imperdonables como la ausencia de gitanas -cuya presencia era muy limitada pero también fueron presentes en las fábricas-, no podemos dejar de mencionarlo en un relato que pretende denunciar los olvidos de las instituciones sobre aquello que detecta como no relevante o no conveniente. Aun siendo consciente de ello, no puedo dejar de reconocer las limitaciones y los propios olvidos que cometemos a pesar de la vehemencia de nuestro discurso.

hermenéutica interpretativa, así como el análisis de la búsqueda de los recuerdos⁸.

Son muchas las narrativas que se generan a través de las prácticas sonoras llamadas tradicionales y/o populares que pasan desapercibidas, desplazadas y olvidadas en los relatos institucionales. Aun así, más allá de los referentes epistemológicos y metodológicos mencionados, no negaremos los caminos que nos han mostrado algunos textos académicos⁹. Consideramos fundamental el trabajo de Fuensanta Escudero Andújar para reafirmar la existencia de grandes usos y abusos de los olvidos sobre el pasado más reciente en la Región de Murcia, tanto en su tesis *Memoria y vida cotidiana en grupos de oposición al franquismo en Murcia: reconstrucción de experiencias vividas a través de nuevas fuentes* (2006) como en su libro *Dictadura y oposición al franquismo en Murcia* (2007). También ha sido fundamental para este relato el trabajo de Jaume Ayats *Cantar a la fàbrica, cantar al coro: Els cors obrers a la conca mitjana del Ter* (2008) donde explora por primera vez en un contexto mediterráneo cómo se producía el hecho de cantar juntos en unos espacios industrializados y cómo cantar fue decisivo para crear unas narrativas que desarrollasen un orgullo de ser obrero, más allá de las tabernas. Observando cómo en expresiones del republicanismo, catalanismo y anarquismo se entrelazaban el progreso y la tradición a través del hecho de cantar juntos. Por otra parte, nos es de gran sustento los artículos de Jaume Ayats: «*Cantar allò que no es pot dir: Les cançons de Sant Antoni a Artà, Mallorca*» (2010b) para entender algunos de los usos de los cantos colectivos femeninos que han emergido del recuerdo de nuestras informantes y «Las canciones olvidadas en los cancioneros de Catalunya: cómo se construyen las canciones de la

8 Entre las estrategias que utilizamos una vez dado los primeros pasos en el campo son: las notas de campo, diario de campo, aprendizaje del lenguaje, grabación sonora, fotografías para realizar inmersiones en los recuerdos de nuestras informantes, descripción etnográfica de lugares y olores, personas y acciones, entrevistas y entrevistas grabadas tanto individuales como grupales. Tal y como nos recomienda Taylor y Bogdan (1984) estas son las herramientas que nos darán la materia prima en una investigación de carácter cualitativo. También nos ha servido de apoyo las recomendaciones de Hammersley y Atkinson (1994).

9 Incurriría en la misma operación de ocultismo que denunciarnos, amparado en un rigor académico ficticio, si depurásemos las influencias previas y presentáramos todo el trabajo como un proceso inductivo *pulcro*, aunque si es cierto, que en medida de lo posible hemos intentado no ver en el campo representado los prejuicios con los que podríamos operar.

nación imaginada» (2010a) para entender cómo se producen los olvidos del relato institucional respecto a las músicas llamadas tradicionales.

Otro trabajo que avala nuestra línea de investigación es la tesis doctoral de Isabel Ferrer Senabre (2013), quien desde un estudio a partir de las fuentes orales y los escritos de carácter local encuentra narrativas discordantes a la construcción identitaria *hortolana* de Valencia a través de las interacciones sociales presentes en las pistas de baile. La autora muestra cómo incidiendo en la memoria oral se pueden generar relatos diferentes a las investigaciones que pecan de una excesiva preocupación por los aspectos legislativos. Así también lo habían mostrado Gemma Pérez Zalduondo (2001) e Iván Iglesias (2010) en sus investigaciones. Por último, señalar como el principal texto que guiará nuestro entendimiento sobre la memoria manipulada será el libro de Paul Ricoeur *La memoria, la historia, el olvido* (2003). Este texto muestra cómo el poder traslada el problema de la memoria al problema de la identidad.

El caso de estudio que presentamos se concreta en cuatro lugares como referencia: En Totana, el almacén de Miguel Martínez; en Alcantarilla, la fábrica de Caride y la fábrica de Cobarro; y en la Puebla de Soto, la fábrica de Eulogio Gómez. Estas cuatro fábricas son una pequeña muestra de todas las fábricas de conserva vegetal de la Región de Murcia, las cuales nos servirán para acotar y profundizar en los elementos vivenciales. Estos cuatro centros recogen tendencias diferentes. Las fábricas de Cobarro y Caride fueron dos de las fábricas más grandes del sector durante el primer franquismo en Murcia. Los otros dos centros son más pequeños y en contextos locales diferentes. Más allá de estos cuatro centros mostraremos sucesos en otras fábricas de forma secundaria, de las cuales podemos destacar: Hero, Cascales o Florentino. El trabajo en estas fábricas se producía por temporadas, muchas de las informantes han trabajado en diversos lugares. Esto hacía que la

oralidad de un lugar a otro fluya rápidamente, reflejando tendencias y tensiones en las maneras de hacer sonora la colectividad.

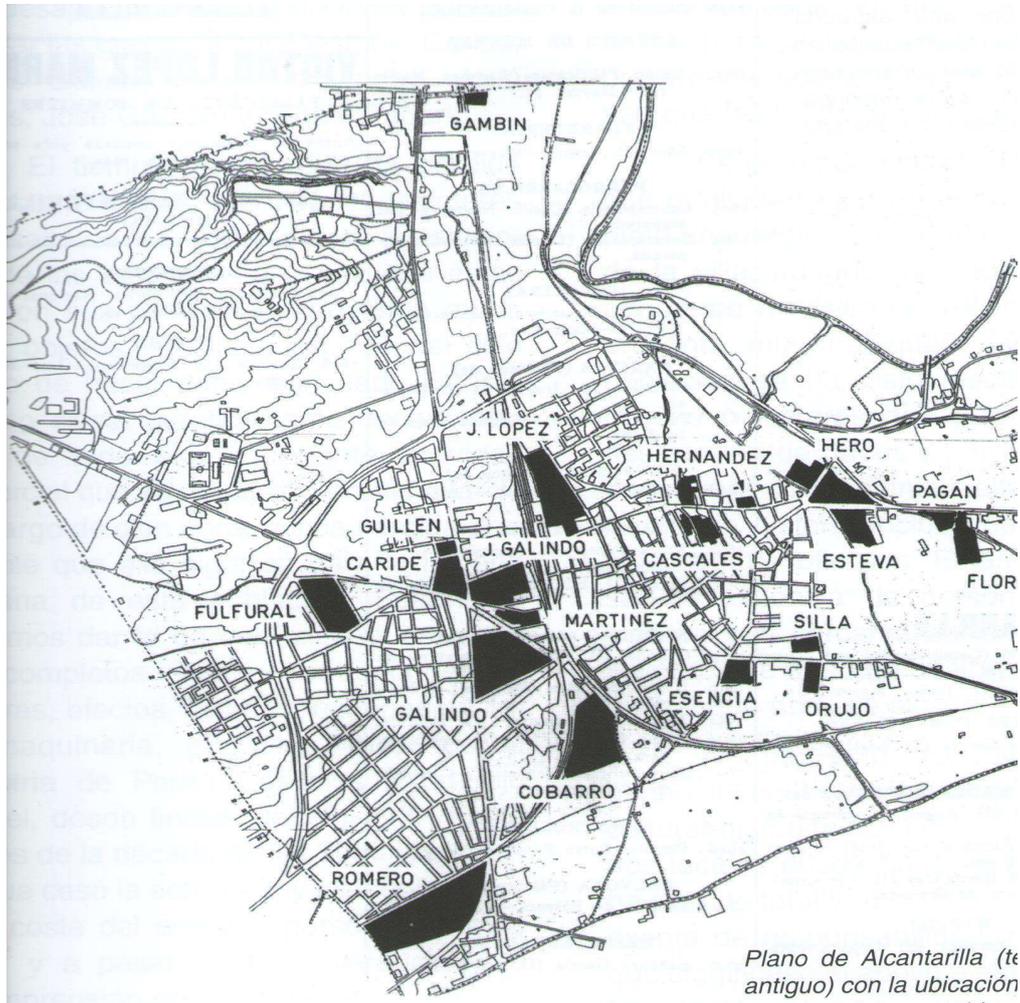


Fig. 6. Fábricas de Alcantarilla¹⁰. Fuente: Cascales (2001)

Las trabajadoras de estas fábricas estaban integradas por grupos de vecinas de diferentes poblaciones. En Cobarro nos encontramos con núcleos de trabajadoras

10 Las fábricas que aquí se presentan son de diferente naturaleza, no solamente de conserva vegetal de las cuales podemos destacar: Cobarro, Caride, Cascales, Hero, Esteva, Esencia y Florentino (En la imagen cortada aparece «FLOR»).

procedentes de Totana, Alhama, Librilla, Sangonera la Verde y Alcantarilla¹¹. En Caride esta tendencia se reduce pero también hay presencia de trabajadoras de otros contextos. En el almacén de Miguel Martínez prácticamente todas eran vecinas de Totana y en la fábrica de Eulogio nos encontramos con trabajadoras de pequeñas poblaciones de la huerta de Murcia: El Rincón de Seca, Nonduermas, La Puebla de Soto o La Raya.

La selección de los puntos geográficos han surgido de un modo orgánico debido a diferentes circunstancias. Por un lado, las referencias a Totana en los textos de los cantos que se desarrollaban dentro de las fábricas de Alcantarilla. Por otro lado, al barrio de extrarradio San José Obrero de Alcantarilla que nace como parte de la expansión industrial del pueblo. Algunas de las informantes son vecinas del barrio. Otro foco son las trabajadoras de La Boquera que trabajaron en un primer momento en la fábrica de Florentino Gómez y sobre todo en la fábrica de Eulogio¹². Para explorar el recuerdo de las vecinas de La Boquera ha sido fundamental la colaboración de María Orenes Rodríguez (1936), quien ha ejercido tanto de *puerta al campo* como de entrevistadora en al menos doce entrevistas¹³.

Las poblaciones en las cuales se contextualiza nuestra investigación abarcan una distancia de unos 40 kilómetros, situando: por un lado Totana en la comarca del Bajo

11 Más adelante, los mismos amos de las fábricas construirán las casas de cobarro en los límites del municipio, ya en Sangonera la Seca. Eran casas destinadas a ser alquilada a los trabajadores.

12 Florentin Gómez es familiar de los Gómez Tornero, quien también trabajaba las conservas vegetales en Abarán, Eulogio también era familiar de Florentino y su fábrica era auxiliar de otras, algunos de nuestras informantes nos han explicado como reutilizaban la hojalata sobrante de otras fábricas. Algunas de las entrevistadas la llamaban la fábrica del melocotón.

13 María Orenes me hacía propuestas de entrevistadas, seleccionábamos juntos o incluso a veces surgían entrevistas espontáneas, ya que una vecina venía a preguntar cualquier cosa y acababa siendo también entrevistada. Cuando pasaba a por ella me esperaba con una bolsa con aperitivos o refrescos para las entrevistadas, siendo más consciente que yo del intercambio que se produce durante las entrevistas. Incluso hizo el esfuerzo de reconciliarse con alguna mujer que «medio no se hablaba» por un acontecimiento del pasado, pero considerando que sería una informante óptima se produjo una reconciliación. Para bien o para mal, una parte de la etnografía está marcada por ella. Esa continuidad y ese acompañamiento ha sido fundamental para dar un interlocutor a muchas entrevistadas, para «ir hablando» y difuminar los roles de las entrevistas más canónicas. Ha sido muy revelador confrontar testimonios directamente, no solo para contrastar vivencias ante determinados acontecimientos, sobre todo para contrastar las diferentes melodías recordadas o como pie para recordar otras.

Guadalentín a las faldas de Sierra Espuña¹⁴, al sur de la Región de Murcia; por otro lado Alcantarilla y las pedanías del oeste de la huerta de Murcia como La Puebla de Soto o La Raya.

Totana en 1940 tenía en torno a los 15.000 habitantes y durante los años 50 y 60 sufrirá un leve descenso en su población. En 2019 cuenta con una población de unos 29.000 habitantes, aproximadamente. Cabe señalar el crecimiento negativo en algunas décadas hasta su increíble aumento de población a partir de los años 70.

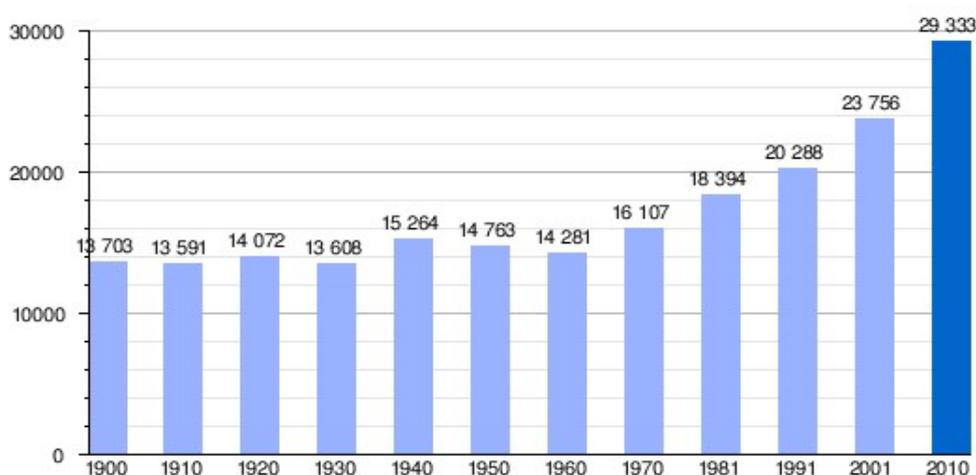


Fig. 7. Desarrollo demográfico de Totana. Fuente: INE: Población de derecho (1900-1991), población residente (2001), población según el padrón municipal (2010).

El pueblo es considerado como centro judicial y administrativo de la zona. Los habitantes del pueblo dividen en dos el exterior del pueblo: los campos al sur y los huertos al norte. En los campos se hallaban los sequeros donde se cultivaba el pimiento en bola. Los huertos se encuentran tras abandonar el casco urbano del pueblo en dirección al Santuario de Santa Eulalia, conocido como *La Santa*. En ellos se

¹⁴ Es una sierra perteneciente a la Cordillera Bética, en ella se hallan los municipios de Alhama de Murcia, Aledo, Mula, además de Totana. Se sitúa dentro de la Cuenca del Segura. El conjunto montañoso tiene 25.000 hectáreas. La sierra se reforestó en 1889 por el ingeniero Ricardo Codomíu.

situaban hogares y extensiones de tierra para una agricultura casera. Después de esta primera división, también se concibe *el monte o la sierra*. En la montaña se encontraban núcleos de familias muy dispersas o grandes fincas de *señoritos*¹⁵, antes de adentrarse aún más en Sierra Espuña para llegar al pueblo de Aledo¹⁶.

Con el crecimiento urbanístico hay muchos más barrios pero la gente suele dividir el pueblo en dos. A partir de la rambla tenemos en el Oeste el barrio de Sevilla y en el Este el barrio de Triana¹⁷. Durante el período de la posguerra la economía del pueblo se centraba mucho en los productos del campo, se cultivaban mandarinas, naranjas, almendras, pimentón en bola, calabazas, uva, alfalfa y cereales. Una de las actividades de relevancia en el primer franquismo eran *los barros* -la alfarería-. La actividad en el almacén de Miguel Martínez era relevante para el pueblo y centralizaba la actividad económica agrícola, a diferencia de Alcantarilla, donde las fábricas eran numerosas.

En el caso de Alcantarilla su desarrollo fue muy diferente. Su pertenencia a los límites de la huerta y su cercanía a Murcia, -una legua¹⁸-, la posicionaban en un lugar idóneo para el desarrollo de la industria de la conserva vegetal. La población de Alcantarilla durante el primer franquismo, al contrario que Totana, sí sufre un aumento de población significativo. En 1940 no llegaba a los 11.000 habitantes y llegará a 1960 con casi 16.000 habitantes, se convirtió en polo de atracción de otras poblaciones.

15 Un ejemplo que nos relata María (1922): «Los Garrigues tan nombraos... Sí, eran ricos... Mi tío vivía en su finca, era encargado, en las casas, las cuevas... En campí. En esas casas de la sierra había familias enteras viviendo al servicio de alguno de los señoritos».

16 El municipio cuenta con 1.053 habitantes en 2010 (INE 2012). La idea de Aledo como lugar de referencia respecto a los orígenes siempre está presente en Totana, ya que está muy vivo el relato de Totana como asentamiento de algunos habitantes de Aledo, y en símbolos como el escudo de Totana aún se representa el castillo de Aledo.

17 No hay ningún indicio de emigraciones andaluzas en el pueblo, sí en otros lugares como Mazarrón debido a las minas, pero no así en Totana. Pero sí se habla de una comunidad vasca en la narración del imaginario del pueblo. De hecho, hay varias peñas del Athletic Club de Bilbao con mucha presencia en el municipio.

18 La medida de uso popular de una legua en un principio expresaba la distancia que se podía recorrer caminando en una hora, por lo tanto, puede variar mucho del lugar, en nuestro caso, la legua de Alcantarilla a Murcia sería de unos siete kilómetros.

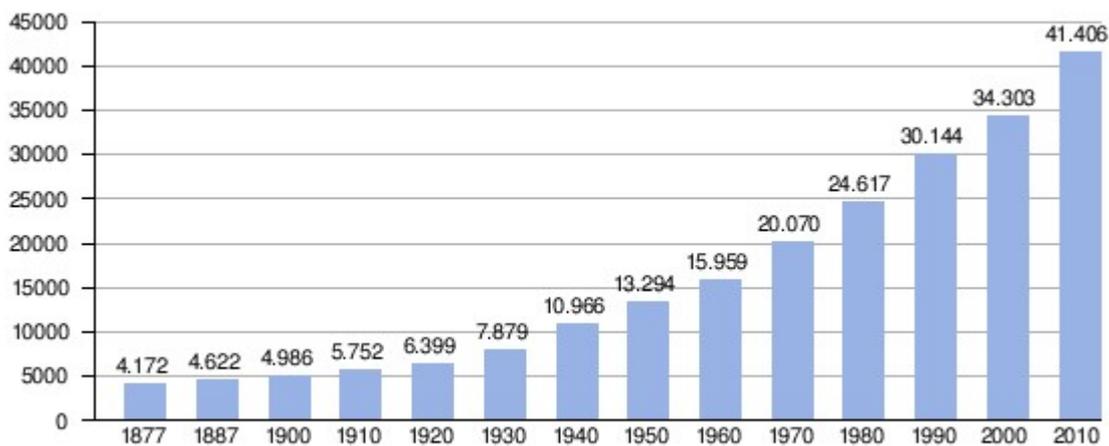


Fig. 8. Desarrollo demográfico de Alcantarilla. Fuente: INE: Alteraciones de los municipios en los Censo de Población desde 1842.

Por otra parte, La Puebla de Soto es una entidad colectiva de población que según el INE en 2016 constaba de unos 1700 habitantes y cuya administración depende del Ayuntamiento de Murcia, al igual que otras poblaciones como el Rincón de Seca, Nonduermas o La Raya¹⁹. Muchas trabajadoras de estas pequeñas poblaciones serán atraídas a las fábricas más próximas como la de Florentino Gómez, Eulogio o Hero²⁰.

Antes de afrontar las dinámicas del franquismo debemos señalar que las localidades de Murcia fueron parte de la retaguardia de la República, siendo uno de los lugares que más soldados en porcentajes aportó al ejército republicano²¹. El día 29

19 No hay datos demográficos de estas pedanías de la huerta de Murcia hasta finales del siglo XX, así, cualquier aproximación a la población de estos lugares durante el primer franquismo sería especulativa. Lo que está claro es que probablemente la población podría llegar a menos de la mitad de la actual.

20 Durante el período que estudiamos, no será hasta más tarde, cuando Eulogio Gómez monta su fábrica entre La Puebla de Soto y La Raya, La molinera en Nonduermas o que el coche de línea podía desplazar a las trabajadoras a fábricas como González Palazón tocando a Murcia, las vecinas de esta parte la huerta de Murcia trabajarán preferentemente en Alcantarilla.

21 En relación con la población, Murcia es la tercera después de Madrid y Valencia que más militares

de marzo de 1939 la ciudad de Murcia se rinde, tan solo dos días antes que el último bastión republicano situado en la ciudad de Cartagena cayera²². Una Cartagena donde más de 3.000 mujeres, según los cálculos de Martínez Ovejero (2012: 17), ocuparon el puesto de trabajo en las fábricas que antes de la guerra desempeñaban los hombres. Los sectores políticos entendieron que el lugar de las mujeres era el de la retaguardia y no tanto la mujer combatiente, cuya imagen fue desapareciendo de la propaganda republicana (Nash 2016: 28-30). La imagen de la mujer combatiente también fue utilizada por el franquismo para estigmatizar a las rojas y con ellas a las obreras. Aun así, la impronta de la mujer trabajando en el entorno industrial había quedado en la retina social. Después de la caída de la República en la Región de Murcia se da una «aceptación pragmática del régimen²³» en apariencia.

Tras la guerra se mostró muy cruelmente las consecuencias de una militancia obrera. En el ámbito murciano los procesados por desafectos fueron más de 33.000: siendo casi 14.000 los sumarios instruidos por los Tribunales Militares y 1.345 los republicanos condenados a pena de muerte en Murcia de los que 883 fueron fusilados. El mundo anarquista contabilizó más del 21% de los condenados a la pena capital en la Región de Murcia²⁴.

Para nuestro relato nos hemos encontrado con alguna resistencia a la hora de recordar lo que sucedió durante la represión sobre los vencidos. En Totana, sin querer entrar en detalle, nos hablan de los fusilamientos en la puerta del cementerio. También aquellos lugares simbólicos que aún son visibles hoy en día y crean un

profesionales y no profesionales aporta al ejército republicano.

22 Tras la caída de Cartagena, el día 31 de marzo, Franco proclamó en Burgos la victoria de los sublevados.

23 «La pasividad aflora como mecanismo de defensa: el afán por no significarse políticamente se convierte en una norma de conducta» (Nicolás Marín 1989). Aunque si tenemos en cuenta algunos de los trabajos que tratamos y este mismo, esa idea de pasividad no se ajusta exactamente a lo que ahora conocemos.

24 Datos proporcionados por Martínez Ovejero, Antonio (2010). *Los socialistas murcianos durante el franquismo (1939-1945)*, en Giménez, Salmerón (Coord.): *Los socialistas en la política de la Región de Murcia, 1910-2010*, Murcia: PSOE de Murcia, 2010, pp. 441-513. También podemos aportar que «durante la inicial consolidación de la dictadura, la represión contra el ámbito confederal se centró, en especial, sobre sus comités nacionales y comités regionales, lo que explica la práctica desaparición de los anarcosindicalistas del panorama español a inicios de la década de los 50» (González Martín 2011).

enlace con ese pasado, así nos encontramos con dos cárceles para los combatientes republicanos dentro del pueblo y el sanatorio que trataba los tuberculosos en Sierra Espuña. La presencia de las cárceles mostraba muy directamente las consecuencias de haberse embarcado en un proyecto político con aspiraciones revolucionarias. En las cárceles se reunieron presos venidos de Francia y de otros países aliados, tal y como nos explica Alfonso Cayuela (2018). El hambre fue de extrema gravedad, sobre todo en el año 1941. Las enfermedades y los fusilamientos llevaron a una tasa de gran mortalidad en las cárceles de Totana, se pueden contabilizar unos 44 muertos solamente en el año 1941. Muchos de los familiares llegaron a pagar para que algunos presos pudieran tener una cama, algunos de ellos no pudieron tener un lecho o una comida en condiciones.

Yo vi a los presos... Con mi padre me iba con el carro que bajaba leña, era para la cocina de los militares... En el convento, en el corral, estaban como los piojos los presos y unas garitas con guardias para que no saltaran. Mi padre iba con el carro, allí con unas paredes muy grande. Me acuerdo. Al menos cuando yo era crío, fui alguna vez. Y me acuerdo que un preso me llama: «Nene», por medio del alambre, «toma, toma unos dátiles». Dátiles verdes verdes cocidos. Le daban, ¡na! en un platiquio chico unos pocos dátiles cocidos. No sé si eso era bueno, no me acuerdo si me lo comí o lo tiré. Pero me acuerdo de eso, la ostia (El Naranjo 1935).

Tanto en Totana como en Alcantarilla durante el primer franquismo la política estaba reservada para lo más íntimo del hogar, entrando dentro de la crítica moral cuando se pensaba en público de política.

De política andaban las noticias de la pirenaica. Una emisora que escuchaban algunos hombres por las noches, con el oído puesto en la radio. Pues se ve que era de por ahí, por los Pirineos. La oían muy *abonico* de noche, el que era de querer enterarse de

algo, que no todos los hombres querían enterarse de la política [...] Yo los fusilamientos no los he visto, yo no lo he vivido. Eso se ha sabido después, en ese tiempo... Lo primero es que eres muy chica y solo te das cuenta de tus juegos y de tus cosas. No piensas en más que jugar y vivir y eso... Cuando te hacías mayor... En ese tiempo tenía que ser mayor porque la gente no hablaba nunca de nada. Mi padre era algo político, podía decir algo de la política o de algo, pero tampoco se decía si habían muerto unos o habían muerto otros. No podías hablar... A lo mejor no sé yo si de los 70 para adelante evolucionó, pero de los 70 para atrás... Notas que si no hablaban es porque no debían de hablar, porque no podían, en ese tiempo para atrás había mucha represión (Manuela 1942).

Y no es hasta estos últimos años que algunas de nuestras entrevistadas han podido hablar con más rotundidad de cierto recuerdos.

La guerra la pasé, tenía 13 años cuando la guerra... De la guerra recuerdo de hambre, falta de to, de padre y de madre. Éramos crías y no nos daban de comer. Mucha falta, hacer carga de leña. Cerca del morrón cargábamos leña, otro día ir a Totana para venderla para comprar el pan de la ración. Con la burra y andando, ni bicicletas. Ahora mis nietos todos con coche. Tres horas de camino andando. Ya tenían leña para vender. Comprabas un poco la cebolla, a un kilómetro en la venta de las ratas, ya nos habíamos comió el pan y la cebolla. La burra no tenía fuerza y no nos podía llevar. Cuando acabó la guerra fue cuando eso del hambre (María 1922).

Durante el primer franquismo había una conciencia de clases muy marcada, algunos podían distinguir entre *los señoritos*, *los burgueses* y *los obreros*.

Una diferencia exagerá, había mucha diferencia de clase, había la clase se decía aquí, los señoritos, dentro de los señoritos habían muchas clases sociales para abajo, la clase media y la clase la otra. Entonces cada uno se quería juntar con su eslabón. Dentro de los señoritos, estaban los señoritos, ellos sabían... Y los que no eran. A lo mejor algunos tenían más dinero. Los señoritos era una cosa, la clase pudiente, clase media. Dentro de la

clase media, había muchos escalones de clases. Había clase media-alta y de ahí para abajo había mucha clasificación y luego estábamos la clase obrera. Y dentro de la clase obrera había mucha clasificación [...] Los burgueses eran la clase que iban después de los señoritos. Podían tener más dinero que los señoritos pero esa no era la clase señorita, esa era la clase burguesica... Eran burgueses [...] En las serenatas eran clase obrera, los burgueses no hacían. En las tabernas alguno podía inclinarse, porque tampoco iban a los casinos, alguno iba. Para que se escapara un burgués... No, porque la clasificación contaba mucho [...] Los de los grupos de pascua eran clase obrera, los burgueses no hacían serenatas. Dentro de los obreros tenía buena consideración, estaba bien visto. Los burgueses o señoritos la música no le interesaba. Ellos ni les iba ni les venía (Manuela 1942).

Estas categorías no son totalizadas, sino que toman diferentes formas según los oficios²⁵. En Alcantarilla se hablaba de los *nuevos* ricos para referirse a aquellos que no vienen de *cuna* o vinieron de fuera, como el caso de *los amos* de las fábricas de Cobarro y Caride. Estos marcarán el patrimonio arquitectónico del pueblo y se les asociará a una imagen más moderna que los señoritos.

Teniendo en cuenta todo lo que hemos anunciado en este prelude, la hipótesis que guiará nuestro relato es que la práctica del canto colectivo por parte de las mujeres obreras en la Región de Murcia durante el primer franquismo ha sido olvidada por el patrimonio institucional, el cual tiende a ejercer un abuso de la memoria y el olvido para intentar establecer un pasado imaginado donde se difumina la percepción de las clases sociales, se prioriza la cultura popular y/o tradicional cercanas a un canon litúrgico, y se ensalzan las agrupaciones y los productos culturales cantados que son protagonizados por hombres. Para trazar este hilo narrativo global, nuestro texto está estructurado en dos partes, una primera

25 «Esa clasificación por oficios. El que tenía un oficio estaba más clasificación, el que era labrador estaba también clasificación y ya no era un jornalero raso, el que tenía tierras no era como el que no tenía na, y cada uno se quería arrimarse a lo suyo parecido. Los matrimonios querían los padres, que los hijos o las hijas se hicieran novios de gente de su igual» (Manuela 1942).

parte llamada «Relatos de la memoria buscada» y una segunda llamada «Relatos de los usos y abusos de los olvidos». En la primera parte de nuestro trabajo estableceremos: cómo se construye una acustemología de una práctica sonora del pasado y a quién atribuimos la memoria que narramos en nuestro trabajo; explicaremos cómo eran concebidas las mujeres obreras en Murcia en el primer franquismo; analizaremos las principales situaciones sonoras de los núcleos urbanos que estudiamos; narraremos como se producían los entramados sociales dentro y fuera de las fábricas; por último, explicaremos en profundidad el canto colectivo de las mujeres obreras en las fábricas estudiadas. En la segunda parte de nuestro relato, desarrollaremos un análisis crítico de cómo se han construido los principales aspectos del patrimonio cultural respecto al canto tradicional, así como los productos y acciones folklorizadas. Estos aspectos del patrimonio serán enfrentados a nuestra etnografía en busca de las arbitrariedades de los discursos institucionales sobre las prácticas sonoras en el campo de *lo tradicional*.

PRIMERA PARTE: RELATOS DE LA MEMORIA BUSCADA

CAPÍTULO 1

1

Herramientas para una cartografía sonora del pasado: la memoria y el olvido disputados.

El hilo narrativo de nuestro relato se centra en la idea de que la práctica sonora de cantar colectivamente en almacenes y fábricas de conservas vegetales en la Región de Murcia ha sido olvidada por el relato oficial sobre la cultura popular y tradicional que expresan las instituciones. Ese olvido nos remite a cuestionarnos las arbitrariedades con la que son seleccionados los recuerdos que son relevantes para un colectivo, a plantearnos cómo esbozar una etnografía rigurosa teniendo en cuenta la manipulación de los recuerdos por parte de las instituciones y en cómo podemos adentrarnos en una práctica sonora del pasado analizando las tramas sociales desde un punto de vista diacrónico y sincrónico.

El planteamiento que establecemos en este trabajo intenta evitar un tratamiento de los recuerdos como un objeto dado que solo espera ser rescatado del olvido, enfocamos los recuerdos como acciones sensibles a los discursos sobre el patrimonio. De tal manera, identificaremos los principales espejismos que establecen las instituciones y que han ayudado a ocultar determinados recuerdos incluso a los propios testimonios¹. Tal y como nos propone François Dosse (2013: 706), convertir la

1 Un ejemplo de ese ejercicio por parte de las instituciones sobre los acontecimientos de la dictadura, esto se puede observar en el discurso de Xavier Arzallus por la ley de Amnistía de 1977. «Es simplemente un olvido, una amnistía de todos para todos, un olvido de todos para todos. Una ley puede establecer el olvido, pero ese olvido ha de bajar a toda la sociedad hemos de procurar que esa concepción del olvido se vaya generalizando, porque es

memoria fragmentada y plural en un relato que desborde por todas partes, siguiendo un sutil trabajo de desvinculación y de vinculación en el corazón mismo de la *deuda*².

Para afrontar esta tarea con rigor, en este primer capítulo estableceremos las bases para profundizar en tres cuestiones clave: ¿A quién pertenece la memoria? Una cuestión que nos servirá tanto para delimitar el sujeto de nuestro relato, como para desvelar las arbitrariedades de la recepción de las políticas culturales. ¿Cómo un colectivo significa un espacio a través del sonido? Observaremos por qué determinadas tramas sociales se mantienen a través del canto. ¿Cómo se produce la manipulación del recuerdo? Un apartado que nos dará las bases de cómo el poder incide en la manipulación del recuerdo, además de darnos las claves para plantearnos cómo enfrentarnos a las contradicciones de los recuerdos de nuestras informantes.

Estas cuestiones se irán entrelazando a lo largo de nuestro texto para enfrentar las contradicciones que impulsan y motivan nuestra investigación, dando cada vez un poco más de luz para esclarecer ciertos olvidos y ciertos abusos de la memoria. El campo de la memoria social es un campo con numerosas aristas y pliegues; de todas ellas, nuestra propuesta está diseñada para establecer una honestidad académica respecto al tratamiento de la memoria en la epistemología del relato histórico y, para evidenciar las tensiones y arbitrariedades en la imposición de un relato hegemónico sobre el pasado político-cultural de la Región de Murcia, forzando la idea de memoria colectiva en pos de salvaguardar la identidad de aquellos que diseñan los marcos institucionales sobre la cultura.

la única manera que podamos darnos la mano sin rencor» (Carracedo y Bahar 2018).

2 La deuda, tanto para De Certeau (1975) como para Ricoeur (2003) es el modo de incorporar la muerte a la narración, acercando la función del historiador a la de aquel que escribe panegíricos, ligando pasado a presente a través de la narración, ya que, en cierto modo, el historiador queda ligado con aquellos sobre los que escribe, estableciendo así la historia como una acción performativa que intenta atar víctima y agresor, deudor y adeudado, con el horizonte de la muerte llevada al lector.

1.1 La triple atribución de la memoria: las allegadas como una construcción intersubjetiva.

Enfrentarse a la cuestión del sujeto en las operaciones de memoria tiende a ser la primera problemática a la cual se enfrenta la narración histórica, la cual ha tendido a interpretar la memoria bien como una acción individual o bien como una acción de la colectividad en su conjunto.

Ni la sociología de la memoria colectiva ni la fenomenología de la memoria individual logran derivar, de la posición fuerte que poseen, la legitimidad aparente de la tesis adversa: por un lado, cohesión de los estados de conciencia del yo individual, y por otro, capacidad de las entidades colectivas para conservar y recordar los recuerdos comunes (Ricoeur 2003:163).

Ante esta aporía, Ricoeur se propone utilizar los recursos de complementariedad que ocultan estos dos enfoques antagonistas, recursos enmascarados por un prejuicio idealista de la fenomenología husserliana, y por otro lado, por el prejuicio positivista de la sociología de la escuela durkheimiana, representada por Maurice Halbwachs.

Los sociólogos que han seguido el trabajo de Durkheim han adoptado un modelo epistemológico de una supuesta objetividad marcada por las ciencias naturales. En cuanto al estudio de la memoria, Halbwachs ha reforzado la idea de conciencia colectiva hasta llevarla a un estatuto ontológico que no es cuestionado.

La atribución del recuerdo ya sea a la colectividad o al individuo, se produce como posesión en un plano gramatical, la utilización de posesivos singulares o plurales han jugado un punto esencial para la atribución de la memoria, pero esa asignación gramatical crea disonancias y atribuciones forzadas entre sí mismo y el otro. Además de todo esto, nos encontramos como el plano gramatical puede

generalizar en un fenómeno único dos cuestiones diferentes: el recuerdo y aquel que recuerda. Dicho de otro modo, entre la presencia del recuerdo y el ejercicio de la búsqueda del recuerdo. Son dos elementos los que pueden ser objetos de adscripción³.

Esta problemática de la atribución del recuerdo no se resuelve, sino que es necesario proponer puntos de referencia para mediar entre polos extremos. Tal y como hace De Certeau en *L'écriture de l'histoire* (1975) respecto al trabajo de la escritura, debemos proporcionar campos para articular aporías y ser conscientes de nuestro papel en la atribución de la memoria. De ese modo, Ricoeur establece «un plano intermedio de referencia en el que se realizan concretamente los intercambios entre la memoria viva de las personas individuales y la memoria pública de las comunidades a la que pertenecemos» (2003: 172).

Ese plano intermedio es el de los allegados, a quienes les podemos atribuir una memoria distinta a la memoria individual y la memoria colectiva. Tal y como expone Ricoeur (2003: 172):

Los allegados, esa gente que cuenta para nosotros y para quien contamos nosotros, están situados en una gama de variación de las distancias entre el sí y los otros. Variación en la distancia, pero también variación en las modalidades activas y pasivas de los juegos de distanciación y de acercamiento que hacen de la proximidad una relación dinámica en continuo movimiento; hacerse próximo, sentirse próximo.

Esta propuesta se inscribe en el fenómeno transgeneracional que traza Schutz (1967). En él, muestra el encadenamiento que se desarrollan los reinos de los

³ John Locke ya creaba cierta distancia en la forma gramatical en el lenguaje jurídico para establecer la diferencia entre la imputación y la responsabilidad. Esta idea es utilizada por Ricoeur en *Sí mismo como otro* para observar la distancia entre la acción y el agente, para más tarde en *La memoria, la historia, el olvido* (2003) observar una distancia entre la adscripción del recuerdo y la adscripción de la búsqueda activa del recuerdo, una división entre recuerdo y búsqueda marcada por los conceptos *phathos* y *praxis*. Esta idea es desarrollada por inspiración de la tesis de P.F. Strawson en *Les Individus* (1973) sobre las relaciones entre predicados prácticos en particular y predicados psíquicos en general (Ricoeur 2003: 164).

contemporáneos, de los predecesores y de los sucesores. Estos campos trazados expresan «la simultaneidad o cuasi-simultaneidad de la conciencia de sí del otro con la mía» (ibid.), todo ello marcado por la vivencia compartida del fenómeno de *envejecer juntos*, aspectos que van ligados⁴.

La simultaneidad de los contemporáneos tiene grados de distancia y modulada en la gama de variación propuesta por el concepto de los allegados. Esa simultaneidad es posible gracias a una construcción intersubjetiva, es decir, se construye desde las vivencias propias y ajenas, considerando al otro y en continua interacción con el otro dentro del ámbito de la cotidianidad.

El mundo de la vida cotidiana es el reino de la realidad en el cual, el hombre puede intervenir y puede modificar los acontecimientos que suceden a su alrededor. Al mismo tiempo, las objetividades y sucesos que se encuentran ya dadas en esa cotidianidad -incluyendo los actos y los resultados de las acciones de otros hombres- limitan su libertad de acción. Lo ponen ante obstáculos que pueden ser superados, así como ante barreras que son insuperables. Además, solo dentro de este entorno podemos ser comprendidos por nuestros semejantes, y solo en él podemos actuar junto con ellos. Únicamente en el mundo de la vida cotidiana puede constituirse un mundo circundante, común y comunicativo. El mundo de la vida cotidiana es por consiguiente, la realidad fundamental y eminente del hombre (Schutz, 1973: 25). Por tanto, la mujer y el hombre son a la vez vulnerables y autónomos en los acontecimientos cotidianos, esa aporía que tan magistralmente trata Paul Ricoeur en *Lo justo II* (2008).

De ese modo, los allegados es un concepto transversal que nosotros proponemos para hacer un análisis de mayor rigor a la hora de atribuir la memoria que desarrollamos en esta investigación, en este entendimiento que otorga una dinámica de distanciamiento en movimiento. En nuestra investigación reconstruimos el recuerdo

⁴ La simultaneidad de la contemporaneidad señala dos acontecimientos como puntos más extremos: el nacimiento y la muerte.

de una práctica musical cuyo sujeto queda acotado por varios focos basados en el lugar, la proximidad de los agentes, el tamaño de las fábricas, una contemporaneidad acotada temporalmente, así como una clase social y los géneros de los agentes activos que ejercen el recuerdo. Para señalar a las mujeres obreras que desarrollaban el canto colectivo en los almacenes y las fábricas de conserva vegetal que estudiamos, nosotros utilizaremos la fórmula de las allegadas⁵.

5 Un enfoque parecido al propuesto por Ricoeur es explorado por Kinghtley and Pickering (2013) en *Research Methods for Memory Studies* quienes enhebran la apropiación de la memoria a una fórmula de cosubjetividad.

1.2 El uso del sonido como vehículo para el análisis de los lugares y los acontecimientos del pasado: una acustemología de género y clase.

La práctica de cantar trabajando de las allegadas se ve determinada por un lugar que podemos llamar antropológico, ya que podemos observar «la posibilidad de los recorridos que en él se efectúa, los discursos que allí se sostienen y el lenguaje que lo caracteriza» (Augé 2009: 87). Por tanto, podemos sostener que el uso del sonido puede ser uno de los principales elementos analíticos para discernir los lugares antropológicos. A su vez puede guiar el ejercicio del recuerdo de las allegadas.

El sonido no solamente puede ser observado como una construcción intersubjetiva que visibilizan ciertas dinámicas sociales que se manifiestan cotidianamente en ciertos lugares, sino que también puede ser planteado como un recurso privilegiado de subjetivización de sí mismas para las mujeres obreras, un recurso que hace emerger emociones colectivas y apropiarse de elementos estéticos de una forma cotidiana (DeNora 2000:158)⁶. Las obreras, a través del sonido, señalaban esas dinámicas sociales que se determinaban en esos *lugares antropológicos* que son las fábricas de conserva, significándose así mismas como colectivo a través de la simultaneidad de las vivencias y los acontecimientos que relataremos.

Para comprender mejor «el valor epistemológico del sonido de una comunidad y de su entorno» en el pasado, utilizaremos el concepto que propone Steve Feld de acustemología (Feld 2003: 226). Este concepto pretende canalizar la sonorización entre una producción vocal de unos habitantes y un lugar, expresando de ese modo, una cartografía sonora. Esa cartografía sonora será referida al pasado, por lo cual, deberemos tener en cuenta las tensiones que provoca esa cartografía respecto al relato que trazan las instituciones sobre el pasado cultural.

⁶ La tesis que atraviesa el libro de DeNora explica que en la vida cotidiana, las personas interactúan y se apropian de la música de modos en que esta se constituye en uno de los recursos privilegiados al emprender la práctica estética reflexiva de subjetivarse a sí mismos y a los otros como agentes emocionales y estéticos a través de los distintos escenarios sociales.

El concepto acustemología propuesto en un primer momento fue diseñado para el análisis acústico de los lugares no urbanos, pero este planteamiento desde una perspectiva más antropológica ha sido considerada como naíf, ya que positiviza la imagen sobre el medio natural (Alonso 2011: 53). En nuestro caso proponemos una idea de acustemología que huye de un entendimiento del sonido como objeto autónomo y la asociamos siempre a una práctica sonora (Cámara 2003: 180). Desde este prisma, la acustemología ha sido base para diferentes propuestas como las que hace Ochoa (2006) para hablar de la acustemología de la violencia. Otra propuesta que utiliza el concepto acustemología como herramienta analítica es la de *acustemología de género* que propone Isabel Ferrer Senabre (2013), a la cual nosotros damos continuidad y no solo eso, sino que ampliamos esa asociación entre sonido y género para detallarlo al género y la clase, ya que para las allegadas de nuestro relato la clase y el género funcionarán como elementos identitarios que se determinan entre sí.

La acustemología de género Isabel Ferrer Senabre la define:

El conjunt d'efectes sonors que determinen la identitat masculina i femenina en relació a un territori i a una temporalitat històrica determinada. La finalitat d'una acustemologia de gènere és la construcció d'un mapa social que permeta discernir quines són les maneres amb les quals interactua el so amb l'espai a l'hora de construir els límits, físics i simbòlics, del gènere (Ferrer Senabre 2013: 245).

1.3 Desenmascarando la hermenéutica del recuerdo: la memoria manipulada.

La disputa sobre a quién pertenece la memoria nos ha llevado a establecer un sujeto y un lugar desde el cual emergen los recuerdos que trazan nuestro relato. Más allá de establecer el quién y el dónde, una de las principales tareas para poder responder a nuestra hipótesis es clarificar quién y cómo se ejerce el abuso de memoria y olvido, y a quién se le otorga esa memoria.

El recuerdo como el ejercicio de hacer presente una cosa ausente es una tarea que sirve para el dominio del relato del pasado, un tipo de dominio que no solo afecta al modo en cómo pensamos nuestro pasado colectivo, sino también al *ser afectado* por el recuerdo.

¿Cómo se produce el abuso de la memoria y el olvido en la memorización manipulada por parte de quien ejerce el poder? La rememoración por parte de los agentes, en muchas ocasiones se ejerce a través de propuestas del poder, las cuales establecen unas imágenes determinadas como origen o punto inicial del recuerdo. De ese modo, a través de acciones políticas -ya sea mediante productos, acontecimientos o acciones discursivas-, el poder no solo destaca el punto inicial del recuerdo, sino que incide en diversos acontecimientos que funcionan como balizas para guiar el recuerdo⁷. Teniendo en cuenta que el ejercicio de recordar se produce igual que un encadenamiento de pensamientos, esas balizas que mencionábamos guían ese encadenamiento que se establece gracias a la repetición de ciertas ideas o imágenes, de modo que, quien ejerce el poder puede llegar a incidir hasta en el propio recorrido que hace emerger el recuerdo de los testigos oculares de determinados acontecimientos y, por supuesto, a todos los que nos identificamos con un campo

⁷ La repetición de ciertos elementos en el discurso del poder o una excesiva visibilización en ciertos acontecimientos hace de la rememoración una conmemoración, como explica Todorov en *Los abusos de la memoria* (2000), los ritos y mitos se suelen vincular a los acontecimientos fundadores. Esos acontecimientos se sacralizan, ya que suelen ser eje fundamental del discurso hegemónico del poder.

cultural en concreto. Esta manipulación de la memoria tiene éxito en el momento en que el poder logra que se integre un sentimiento de espontaneidad y naturalidad en el instante que se produce la rememoración. Esa repetición busca establecer una consumación fácil del recuerdo, una economía de esfuerzos al recordar que nos da la sensación de que nuestro pasado colectivo pertenece al campo del *sentido común*⁸.

En el tramo final de nuestro relato, mostraremos y profundizaremos en cómo el ejercicio del abuso de la memoria y el olvido por parte del poder tienen una intencionalidad política. Nuestro texto hará visibles las arbitrariedades discursivas del marco político-cultural, tanto en lo referente al punto de origen de ciertos recuerdos que marcan el relato político-cultural sobre la Región de Murcia, como por los acontecimientos que funcionan como puntos estructurales para sostener el relato hegemónico sobre el pasado cultura de Murcia, es decir, desenmascarando lo que Ricoeur llama la memoria manipulada (2003: 110).

El hilo de nuestro relato crea un diálogo entre una práctica del pasado y el olvido de esa práctica en el relato de las instituciones. Una vez denunciados los usos excesivos de la memoria y el olvido, tendremos en cuenta que la manipulación del pasado no solo tiene un interés ideológico por parte del poder, sino también mercantil. La recepción del pasado cosificado como patrimonio establece un valor de uso, una rentabilidad que tiende a la mercantilización de las identidades (Boltanski y Chiapello 2002: 557), por tanto, las posibles tensiones que cuestionan ese producto mercantilizado no solo van en contra del discurso hegemónico del poder, sino también de los intereses de aquellos que rentabilizan la mercantilización de las identidades⁹. Por tanto, el interés por crear un recorrido determinado para mantener un pasado imaginado de forma estable no solo viene determinado por las instituciones estatales.

Esta posición deja a nuestros informantes como vulnerables a los marcos sociales

8 Para Clifford Geertz el sentido común es un punto de vista subjetivo colectivo (1994: 15).

9 La mercantilización de la cultura y el discurso hegemónico sobre el pasado que espeta el poder se retroalimenta, ya que ambos se legitiman y se apuntalan por un interés económico y de dominio.

contemporáneos cuando ejercen el recuerdo, como nos indica Candau (2006: 99). Esos mismos marcos sociales contemporáneos no solo determinan la manera en la que se ejerce el recuerdo, sino también el modo en cómo se piensan las músicas del pasado.

Esta idea Josep Martí la canaliza a través del concepto *folklorismo* (1996: 19): «Podemos entender por *folklorismo*, el interés que siente nuestra actual sociedad por la denominada cultura *popular* o *tradicional*». Se produce en este caso, una confrontación entre el mundo tradicional que alude el folklorismo, y un mundo en el cual se produce esta alusión. Josep Martí expresa que (1996: 23): «Debido a la existencia simultánea de estas dos realidades, en ocasiones, cuando no se las presenta bien ensambladas, un espectáculo folklorístico nos puede parecer grotesco». El análisis que se propone a través de la idea de folklorismo no se debe utilizarse para pasar de una visión positivizada de algunos elementos del pasado a una visión negativizada.

Sin perder en el horizonte que esa tergiversación del pasado también es un hecho, Martí nos propone tres aristas para analizar: ideas, productos y acciones. Por tanto, el proceso de folklorización podría darse cuando se produce la reconstrucción o significación de una práctica musical cuando se le otorgan ideas como la de canción anónima o la de transmisión oral. En este proceso se crean relaciones entre «el producto musical en cuestión con el ciclo de vida o del año» y con una ficción respecto a «la pertinencia étnica» (Martí 1996: 25).

Esa folklorización es un proceso amplio que tal y como explica Hobsbawm y Ranger en *La invención de la tradición* (1987) se pueden entrever la presencia de un discurso simbólico que pretende representar a la nación y que al inventarse esas tradiciones, se evidencian en sus acciones una clara manipulación. Estos procesos de folklorización, se constatan cuando se transmutan la reconstrucción de una práctica musical a la constatación de un objeto, llevando la música a una categoría *outsider* que poder manejar.

Todas estas ideas, productos y acciones que intervienen en la manipulación de la memoria se pueden constatar en el momento que se establecen en un proceso de patrimonialización, el cual definiremos en profundidad en la segunda parte de nuestros relatos, pero avanzamos que entenderemos que el patrimonio se desvela como el escenario donde «los procesos de memoria son con frecuencia un terreno de lucha y de conflicto, lo que nos lleva a cuestionarnos sobre las representaciones sociales de la identidad cultural de los grupos sociales» (Van Geert y Roigé 2016: 10). Por tanto, cuando penetramos en el recuerdo a través del sonido para reconstruir la práctica musical que estudiamos, haremos hincapié en cómo ese conflicto en el terreno de los procesos de folklorización y del patrimonio, en cierto modo, fomenta recuerdos y olvidos de forma arbitraria como parte de una manipulación.

Debemos aclarar que nuestra propuesta intenta desenmascarar las injerencias del poder en la manipulación de la memoria. Nuestro relato se adentra en el debate sobre si es posible una justa memoria, a la vez que quiere dotar de un rigor más allá de la erudición¹⁰ -siendo consciente de las características de la epistemología de los relatos históricos- a la hora de otorgar a quién pertenece la memoria y con qué intención quieren utilizarse determinados usos y abusos de la memoria y el olvido.

10 La acumulación de saberes académicos durante mucho tiempo ha dotado al creador literario de la historiografía un estatus que le permitía representar el rigor *per se*, en cambio, propuestas como la de Ricoeur se establecen a partir de lo que el llama «el fracaso de la erudición» (Ricoeur 2003: 542), es decir, la historia no se puede generar por sí misma desde una acumulación académica. Desde ese punto de vista, Ricoeur otorga la categoría de maestros del rigor -no erudito- a Foucault, Elias y De Certeau.

CAPÍTULO 2

2

Ser mujer obrera durante el primer franquismo en Murcia.

Ser mujer y ser obrera para nuestras allegadas se revela como un elemento indisociable en los acontecimientos que relataremos. Esta idea será capital para entender las disonancias entre el discurso legislativo sobre las mujeres durante el primer franquismo y las dinámicas sociales que se evidencian en las prácticas sonoras que nos serán reveladas. La identidad de las trabajadoras, como todas, es múltiple, pero entre todos los elementos que podrían llegar a conformar la clase y el género se han desvelado fundamentales en la disputa por la identificación. En este capítulo, por un lado haremos una propuesta para conceptualizar la relación que hay entre el género, los arquetipos de género y el uso que el poder hace de ellos. Por otro lado, mostraremos las condiciones a las que se enfrentaban las mujeres obreras durante el primer franquismo en el contexto que estudiamos.

2.1 Una propuesta para entender el género y los arquetipos de género durante la posguerra.

El género, entendido como la categorización cultural de los cuerpos a través de las diferencias de sexo, ha sido señalado en numerosas ocasiones como un elemento de control por parte del poder a través del discurso (Foucault 1999: 15)¹.

Tal dispositivo para el control social se establece cuando se toma el género como una categoría *outsider* fuera de la acción, asociándolo a un sexo preexistente. Deslizándose la idea de que el género es a la cultura, lo que el sexo a la biología, o bien, entendiendo el sexo como equivalente al género. Nosotros entenderemos el género como una acción que se produce de un modo performativo, dentro de unas prácticas reguladas y coherentes (Butler 2006: 8). Planteando que es a partir del género que se crea el discurso por el cual entendemos la *naturaleza sexual* y no al contrario, siendo conscientes de que la identidad de género se liga a las expresiones activas de significación corporal (Butler 2006: 34).

Una de las claves que tendremos en cuenta para afrontar el análisis de las dinámicas de género que se esbozan desde el marco político será observar cómo se intentan *naturalizar* los arquetipos de género (Butler 2006: 70). El discurso normativo asume los elementos psíquicos y hormonales para argumentar su propuesta de género. ¿Con qué intención? Foucault propone el término biopolítica como concepto analítico de los mecanismos del poder y sus posibles intencionalidades². Utilizando la biología como estrategia política se pretende corregir y regularizar las

1 Durante todo el texto entenderemos por discurso el medio por el cual el poder controla, selecciona, redistribuye y domina los acontecimientos «por cierto número de procedimientos que tiene por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesadez y temible materialidad» (Foucault, 1973:14). El discurso da legitimidad a un ideario y a un imaginario –en nuestro caso sobre la cultura- proyectado por las élites. En el discurso se puede analizar «aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación», es el «medio de lo cual se lucha, aquel poder del que uno quiere adueñarse» (Foucault 1973:15).

2 Este concepto es utilizado tanto en *Vigilar y Castigar* (1975) como en *La historia de la sexualidad* (1977-1987). Y con él quiere analizar el conjunto de mecanismos por los cuales, aquello que entendemos como biológicos fundamentales, los transforma para que sean parte de la estrategia política. Este dispositivo nace con la intención de aumentar el desarrollo económico y la productividad, dentro de una lógica industrial o capitalista.

sexualidades que el poder proyecta como anormales, produciendo un discurso en pos de una productividad económica. Para llevar a cabo esta labor, la biopolítica se apoya fundamentalmente en el derecho. Un ejemplo sería a través de la ley, tal y como podría ser una de las ocho leyes fundamentales de Franco de 1938: el Fuero del trabajo, Título II, Artículo I, la cual indicaba que se «prohibirá el trabajo nocturno de las mujeres y niños, regulará el trabajo a domicilio y liberará a la mujer casada del taller y de la fábrica³». También a través de los mecanismos disciplinarios que aplicaba la Falange a las mujeres que divergían verbalmente o simbólicamente a los preceptos del régimen. Los mecanismos disciplinarios tienen que responder a una realidad para limitarla, frenarla o regularla⁴.

Cuando se piensa el género como categoría *outsider* fuera de una acción donde se manifiesta performativamente el género, resultará más fácil identificar y miniaturizar los cuerpos y sus comportamientos. Esta construcción previa inducida por parte de los discursos del poder es apoyada por la tendencia de algunos estudios a mostrar una mirada juricista ingenua. Tal y como nos advierte Bourdieu (2002: 171):

Hay que romper, en efecto, con el juridicismo que impregna todavía la tradición etnológica y que tiende a tratar cualquier práctica como ejecución: ejecución de una orden o de un plan en caso del juridicismo ingenuo, que actúa como si las prácticas fueran directamente deducibles de reglas jurídicas expresamente constituidas y legalmente sancionadas o de prescripciones consuetudinarias en las que se incluyen sanciones morales o religiosas; ejecución de un modelo inconsciente, en el caso del estructuralismo, que restaura, bajo el velo de lo inconsciente, la teoría de la práctica del juridicismo ingenuo al representar la relación entre la lengua y la palabra, o entre la estructura y la práctica.

3 El Fuero del Trabajo de 9 de marzo de 1938 (BOE , número 505, de 10 de marzo) recoge el programa ideológico del régimen. Declarado Ley Fundamental de la Nación por la Ley de 26 de Julio de 1947. Más adelante analizaremos en que posición deja a las mujeres casadas cuando no les permitían trabajar pero les era indispensable para su sustento y el de su familia.

4 Esta dicotomía estaba provocada por «una realidad hipernormativizada de forma binaria, impuesta de forma punitiva y violenta, tanto física como simbólicamente» (Ferrer Senabre 2011: 3).

Bajo el prisma del juridicismo ingenuo se consigue apuntalar «las estructuras históricas del orden masculino» (Bourdieu 1998: 17), afianzando la dominación masculina. De ese modo, entendemos que los cantos estudiados pueden llegar a miniaturizarse mediante una perspectiva que solamente fuese deductiva⁵.

El planteamiento institucional sobre los arquetipos de género que elaboró la dictadura está muy ligado al apoyo mutuo que entablaron Iglesia y Estado. La intención de esta alianza pretendía imponer un tradicionalismo como parte del discurso que aspiraba construir la nación imaginada franquista, una nación nacionalcatólica⁶. El Estado quiso intervenir de forma directa en las costumbres y establecer un control sobre los cuerpos, a través de establecer una fuerte restricción en el modo de entender la relación entre hombres y mujeres. Para ello fue fundamental la idea de *moral pública* (Di Febo y Moro 2005:261), la cual tiende a crear o a reforzar una dicotomía extrema donde se observa o la virtud o el pecado⁷. De esta manera se intenta crear unos mecanismos de control social para crear un «modelo de

5 Eso no quiere decir que no seamos perfectamente conscientes del recorrido que las posturas teóricas han sufrido en los últimos años respecto a los estudios de género y respecto al feminismo. El concepto de feminismo hoy en día es polisémico, ya que ha sufrido varias interpretaciones en los últimos tiempos. En un primer momento, entre los años 50 a 70, en muchas ocasiones representados desde la figura de Simone de Beauvoir se planteó la idea de *igualdad*, la cual ha sido considerada como «reivindicaciones propias de la mujer blanca de clase media norteamericana o europea occidental» (Ramos 2000:16). Los estudios posteriores evitan caer en el concepto *feminista* y prefieren utilizar el término *género*. Pilar Ramos (2003) hace una retrospectiva de los estudios feministas en música, debemos destacar respecto al estado de la cuestión en nuestra disciplina, se ha caracterizado por no tener un paradigma común o una corriente clara, el único texto que puede haber funcionado como catalizador de estas inquietudes en un momento determinado, tal vez, ha sido *Feminine Ending* de Susan McClary (1991). La referencia de McClary se le ha relacionado con lo que llamaron *New Musicology*. Una de las grandes críticas que le hacen es que aplican una hermenéutica extrema y poco contenido analítico, ya que en esa hermenéutica se critica y se relaciona todo con el sexo. Teniendo todo esto en cuenta, para nuestro estudio evitaremos fijarnos en las políticas normativas de las teorías feministas que abogan por establecer una dicotomía entre hombres y mujeres, ya que podríamos tender hacia una categorización previa al estudio del caso. Bajo la premisa de ser muy cautos y no caer en el problema de representar el esquema de un marco político ya dado.

6 En Di Febo y Moro (2005: 240). Aunque la idea de nacionalcatolicismo es adecuada para vislumbrar el contenido ideológico de un régimen aparentemente huérfano de propuesta, más adelante también sirvió como eufemismo para que los EEUU crearan un relato como libertadores del fascismo en Europa.

7 Esta dicotomía estaba provocada por «una realidad hipernormativizada de forma binaria, impuesta de forma punitiva y violenta, tanto física como simbólicamente» (Ferrer Senabre 2011: 3). Aunque a lo largo del trabajo veremos como esa dicotomía no se presenta exactamente así, matizaremos esta propuesta que compartimos en su concepción de partida. La *moral pública* arremete contra lo amoral, pero una vez que es pecado, la reacción es diferente. Esto lo veremos en el caso de una infidelidad dentro de los almacenes.

institución familiar de raíz liberal, concebida bajo el binomio *producción* masculina y *reproducción* femenina» (Ferrer Senabre 2011: 3). A través de propaganda y una política represiva, «la ideología franquista consiguió plantear una disciplina de los cuerpos –y por ende, en cierto modo, de las tendencias de comportamiento de la sociedad-, intentando coercionar las posibilidades de subjetividad y de autonomía. En consecuencia, para los hombres, la virilidad de la *raza* debía alejarse del sentimentalismo, el cual quedaba reservado para las féminas⁸» (Cayuela Sánchez 2009: 280). El discurso nacionalcatólico ahondaba en la imagen del hombre como un ser que posee la virtud y la honestidad, mientras que se vinculaba la mujer al pecado⁹. Bajo esa lógica podemos entender por qué el hombre estaba exento de ir a misa, en cambio las mujeres ejercían una vigilia muy férrea entre ellas.

A misa era porque somos cristianos y somos de esa religión, pero entonces estaba muy mal visto no ir a misa, si no ibas a misa te criticaban, casi todo los domingos por regla general te tenías que poner tu mantilla e ir a misa, por critiquero y por devoción... Las dos cosas. Las mujeres eran las que más criticaban. Los hombres si no iban a misa no estaba tan mal visto como las mujeres (Manuela 1942).

Una de esas expresiones donde se manifiesta el género es la *exhibición*. Esta es una actuación que podríamos interpretar «metafóricamente similar a llevar una máscara» (Green [1997]2000: 31). Un acto en el que tanto el que se exhibe como el que contempla crean un intercambio que expone a ambos. El elemento central del intercambio es cuando el que se exhibe «adquiere una forma doble: el 'otro' y la 'máscara'». Ambos se ven atrapados por la máscara imaginaria pero en un sentido diferente (Green [1997]2000: 32). Aquellos que participan en la construcción de la máscara pueden jugar en el plano conceptual, ocupando una posición activa y teniendo de su parte «el poder de la seducción, la espectacularidad». Así, «quien se

8 Esta idea, el autor la refiere como *Homo patensis*.

9 Este cliché se muestra en historias bíblicas como la de Adán y Eva, o las hijas de Lot emborrachando a su padre para cometer incesto, entre otros muchos ejemplos.

exhibe es pasivo, está debilitado por la necesidad de quedar parcialmente oculto», el que «contempla tiene el poder panóptico y desarmador de la mirada, la posibilidad de jugar con la máscara desde un punto de vista» (ibid.). La *exhibición* para Green puede ser institucionalizada o informal. La primera categoría son aquellas exhibiciones que tienen un reconocimiento de representación y la segunda son aquellas que se realizan de forma espontánea sin una intencionalidad evidente.

Más allá del juicio público, la disciplina de los cuerpos fue transmitida a través de instituciones tales como AC, Falange o la Sección Femenina¹⁰. Asociaciones que eran nutridas por «esa clase que venía tras los señoritos» (Salud 1938), esa clase vieron en la Iglesia el lugar adecuado para desarrollar su identidad social¹¹. Alrededor de los actos devocionales centrados en la Iglesia, debemos destacar también la Semana Santa. Siguiendo con la idea de la visibilidad del hombre, encontramos que fuera de la iglesia quien cantaba era el coro de hombres. Todavía se recuerda en Totana como se solía cantar el Jueves Santo en procesión, haciendo hincapié en la memoria el Stabat Mater¹². Otra cuestión relevante es que durante este período las mujeres solo salían en la procesión del Sepulcro. ¿Por qué? Podríamos llegar a interpretar que en esta representación la mujer se visibilizaba en el papel de acompañante.

El rol derivado de la clase y el género era predestinado, podríamos llegar a pensar que la Iglesia o la Sección Femenina de la Falange sirvieron a las clases populares como velo para intentar salvarse del marco que se planteaba entre la virtud y el pecado. Pero por lo observado en el campo, las dinámicas para juzgar al

10 Es en la Sección Femenina donde se han focalizado muchos de los estudios de género. Partiendo de la reinterpretación que hicieron de muchos bailes tradicionales a partir de la postura falangista de sumisión a la mujer y de su ideario rural. Ampliaremos esta información durante el capítulo seis.

11 Uno de los momentos de sincronización y reunión del entramado social que se producía en la Iglesia era la misa de doce, los domingos. El espacio que se tomaba por los feligreses evidenciaba las jerarquías sociales, los señoritos solían estar en las primeras filas, ya que ellos portaban reclinatorios. Después de ellos, los demás se mezclaban. La misa era en latín y el sermón en castellano. El cura daba la espalda a la gente. Las personas del pueblo que podían llevar un misal para seguir la misa. En la iglesia los cánticos eran llevados a cabo por algunas mujeres beatas, que solía pertenecer a los llamados burgueses, además del cura.

12 La actividad musical en la iglesia, sobre todo a través de los coros se empezó a desarrollar cuando acabó el período del primer franquismo.

pecado no funcionaban como una norma objetiva. Las obreras se revelan como fronteras vivientes para una topografía de la virtud y el pecado, donde ellas siempre estarán en el pecado y la virtud se muestra como una imposibilidad.

2.2 Las allegadas como mujeres obreras durante el primer franquismo.

Asociar una determinada actividad con un arquetipo de género ha sido uno de los argumentos biopolíticos más recurrentes para ejercer cierto control sobre los cuerpos. En un principio, el ideal propuesto por el franquismo establecía que la producción debía ser masculina y la reproducción femenina. Este ideal romantizado basado en un esquema supuestamente tradicional chocó con la situación crítica de muchas familias y con una tradición asentada de trabajo femenino. La premisa propuesta por el Estado franquista se deshizo y solo quedó en el imaginario legislativo la posibilidad de una España de pequeños campesinos propietarios, portadores de los auténticos valores hispanos¹³. Esta propuesta invitaba a invisibilizar un pasado y un presente de arduo trabajo de mujeres, niños y niñas.

Esa primera idea romantizada de España en el primer franquismo se moduló respecto a las mujeres de las llamadas clases subalternas, el papel de las mujeres como el ser destinado al hogar y la reproducción se matizó para dibujar un tipo de mujer que debía ser parte de la sociedad productiva. Los trabajos femeninos debían encajar con la base ideológica del régimen. El trabajo en el interior para las mujeres casadas era una imposición legislativa tanto en las leyes fundamentales redactadas en 1938 como la ley que regulaba el trabajo en el decreto de 26 de enero de 1944¹⁴. Este tipo de trabajos pseudointeriores podían ser con el gusano de seda, el esparto o en el interior de las casas cosiendo¹⁵. Más allá de esta tendencia, las zagalas más jóvenes y algunas ya casadas desarrollarán su actividad laboral en el campo y en las fábricas de conserva vegetal.

13 En Baricela, C., López, M^oL., Melgarejo, J.A. (2001: 97-98): *La España de Franco (1939-1975), Economía*. Madrid: Ed. Síntesis.

14 Texto referido del Libro I de Contratos de Trabajo. Boe, 1944-24, n. 55.

15 Son muchos los hogares donde se introdujeron máquinas de coser en las pedanías de Murcia, según el recuerdo de nuestras informantes les dejaban en casa cajas con la ropa que debían coser. Se desarrollaba toda una industria textil desalojada de un centro industrial.

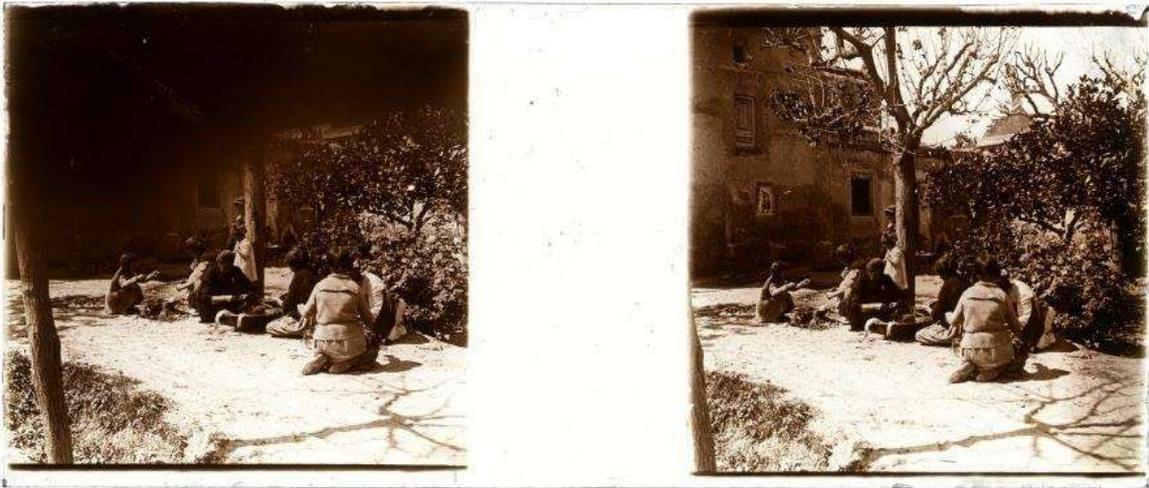


Fig. 9. Trabajando el gusano de seda. Fuente: Imagen del AGRM. Año 1920.



Fig. 10. Trabajando el esparto. Fuente: AGRM. Primeras décadas del siglo XX.

Las mujeres de clase popular más afortunadas tenían una taberna, un pequeño negocio de ultramarinos o una pequeña tierra que cultivar. Otro trabajo recurrente para las zagalas más jóvenes era servir como criadas en cualquier casa o finca con cierto poder adquisitivo. Otro trabajo en este contexto de precariedad era ir a *lavar*. Un eufemismo que utilizaban entre las vecinas para señalar a la que ganaba un dinero con la prostitución.

La mujer productiva según el discurso institucional lo era por necesidad, por tanto, se establecía que la mujer obrera no era un ente autónomo y por tanto no trabaja por voluntad. En 1944 la legislación determinó que la mujer era *media fuerza* y no una *fuerza entera* como el hombre. Estableciendo sueldo de niño, mujer y hombre de forma progresiva. Todo esto en un contexto dramático durante la posguerra en la Región de Murcia:

La situación era caótica, no tanto por los destrozos materiales y la pérdida de instalaciones o infraestructuras, como por los problemas de escasez de alimentos y de productos industriales y agrarios básicos para el desarrollo económico (Martínez Carrión 2002: 440)¹⁶.

A este marco le debemos añadir que los trabajadores fueron consideradas «culpables, y debían pagar su atrevimiento procediéndose a eliminar sindicatos y líderes obreros» (Escudero Andújar 2007: 125)¹⁷. Las mujeres cercanas a los sindicatos y las mujeres anarquistas murcianas agrupadas en la organización Mujeres Libres, o en la SIA -Solidaridad Internacional Antifascistas- fueron objeto de represión¹⁸. Incluso en un contexto anarquista donde se era crítico con instituciones como la

16 Martínez Carrión también nos señala que repercutieron en la sociedad la intervención en el control de la producción, los cupos para el suministro de materias primas, el racionamiento de los alimentos que dieron paso a un mercado paralelo: el estraperlo.

17 La autora lo afirma basándose en los trabajos de Puche Gil sobre los conflictos laborales en Yecla durante la II República.

18 Carmen González Martín, «Anarquistas de Ayer y de Hoy», *Diacronie* [Online], N° 7, 3|2011, documento 16. [Consultado el 9 de marzo del 2017]. Artículo digital sin paginar.

familia, los compañeros animaban a las anarquistas a ocuparse del hogar y de la calle. Así, desde posiciones libertarias también apuntalaban unas dinámicas de dominación masculina. Un ejemplo es como para unos trabajos en la retaguardia republicana murciana en Jumilla «se reclamaba sacrificio y esfuerzo, sin distinción de sexo, pero los ‘compañeros, anarquistas y socialistas’ se olvidaron de aplicar los mismos beneficios salariales sin distinción de sexo» (Carmen González 2011)¹⁹.

Las obreras y anarquistas quedaron señaladas tras la guerra, eran conscientes de su derrota y por eso la falta de movilizaciones directas durante los primeros años de dictadura a pesar de la situación tan precaria que vivían las clases populares²⁰. Todo ello dejó un sistema de relaciones laborales tras la II República en una situación que escenificaba la patronal como vencedora y los trabajadores como derrotados, dejando a los trabajadores «cautivos y desarmados» (Escudero 2007: 125).

Desde un punto de vista legislativo se intentó crear un régimen disciplinario donde las trabajadoras eran observadas como sospechosas por su condición. El Estado quiso controlar la clase trabajadora haciendo una depuración según su ideología, todo ello a través de organismos como la Organización Sindical Española. La connivencia entre las empresas, sindicatos y el régimen franquista fue total cuando en 1942 se estableció el sindicato vertical²¹, aniquilando cualquier otra opción de asociación de trabajadoras que recuerde a la etapa anterior.

Los tribunales militares fueron especialmente duros en Murcia con las mujeres que ocuparon cargos dirigentes en ciertas asociaciones como en la AMA -Asociación de Mujeres Antifascistas-, el Socorro Rojo Internacional o el Comités de Refugiados. Un ejemplo es el siguiente documento que publica Martínez Ovejero (2012: 17):

19 (ibid.)

20 Carmen Molinero y Pere Ysàs (1998: 9).

21 (ibid.)

Antonia Nicolás López (a) La Chaparra, antes y durante el Glorioso Movimiento Nacional, fué de izquierdas, primeramente afecta a la U.G.T., en el que desempeñó el cargo de Delegada del trabajo en el ramo femenino durante el mismo, exaltó la causa roja, insultó a los Generales y a pesar de no intervenir en asesinatos, hizo propaganda diciendo que habían de matar a los fascistas, y concurría a los sitios en que aparecía cadáveres de personas asesinadas. En cuanto a las detenciones, aunque no intervino en ello, excitaba para que se realizaran; intervino en el incendio de los efectos sagrados de la Iglesia de esta localidad, pudiendo atestiguar estos informes, D. Antonio Alemán Hardil, D. Antonio Lacal Sandoval y otros; estando considerada de pésima conducta y antecedentes político social.

Fig 2-3. Informe policial de Antonia Nicolás López (a) La Chaparra, condenada a 30 años de prisión. Sindicalista de la sección femenina de la UGT en Espinardo (Murcia). Fuente: Sumarísimo 7.292. Archivo Naval de Cartagena en Martínez Ovejero (2012: 17).

La etnografía nos relata otro tipo de relación con el trabajo que no alcanza a entenderse solo con el relato legislativo. El control del trabajador no se producía directamente ni por el sindicato vertical ni por las oficinas de colocación, ni era necesaria la cartilla profesional, evidenciando el escaso valor efectivo de estos instrumentos (Babiano 1998: 26). La depuración exigida por la administración no se produjo por un la posición política del trabajador en primera instancia. La discriminación se produjo de forma arbitraria por los intereses de los *amos*.

La manera de introducirse en un nuevo trabajo para hombres y mujeres era

diferente. Los hombres se colocaban en *el punto*, en algún lugar céntrico del pueblo y allí eran buscados para hacer alguna jornada de lo que surgiera. Las mujeres encontraban trabajo a través de alguna vecina o por el boca a boca.

Otra expresión de esa disposición del poder respecto a los trabajadores es el ejemplo de los 490 murcianos que fueron a trabajar a Alemania «como parte de la deuda contraído por Franco» (Escudero Andujar 2007: 132). Aceptar tareas terribles era casi la única opción de alimentarse, debemos pensar que la escasez de trabajo se veía agudizada por el uso de presos políticos como esclavos. Un ejemplo de ello en Murcia es la construcción del Cenajo²².

El amo tenía una autonomía mayor a la de los sindicatos del régimen, aunque también era a través de ellos que se podía conseguir la materia prima y la connivencia era muy intensa. Las asociaciones intervenían también sobre los trabajadores. Si eras afiliado a la Falange podías disfrutar de pequeños beneficios. Jara (1938) nos explicaba como por pertenecer a la Falange en algunas fábricas de madera de Alcantarilla te pagaban las horas extras y te permitía comer carne en algunas de las comidas que hacían.

Las condiciones en las que las mujeres obreras trabajaban eran muy duras y casi siempre en pos del bien de la unidad del hogar, bajo este contexto se veían también los infantes. Sobre los niños y las niñas cayó el peso de muchos trabajos: dando de comer a los animales, en el campo, en las fábricas, ir a por agua a la fuente, hacer la comida o lavar la ropa. Un testigo ocular de estas situaciones es el poeta Miguel Hernández. En 1937 en la comarca colindante a la cual nos situamos nos relata lo siguiente en su poema «El niño yuntero» del libro *Vientos de pueblo* (1937):

22 Víctor Peñalver (2015) recabó informantes entre el año 1942 y 1953 que afirman la utilización de presos para la construcción del embalse del Cenajo, algunos de esos presos forzados murieron bajo el hormigón del pantano. Esta información tras divulgarse en parte en el programa de televisión *Salvados* de Jordi Évole, diarios regionales como *La Verdad* contestaron a la información emitida con algunos testimonios que negaban los relatos de los testimonios de Víctor Peñalver, quien propuso la elaboración de un trabajo arqueológico para determinar el número de muertos en los trabajos forzados que levantaron el embalse del Cenajo.

*Carne de yugo, ha nacido,
más humillado que bello,
con el cuello perseguido,
por el yugo para el cuello.*

*Nace, como la herramienta,
a los golpes destinado,
de una tierra descontenta
y un insatisfecho arado.*

[...]

*Me duele este niño hambriento
como una grandiosa espina,
y su vivir ceniciento
resuelve mi alma de encina.*

*Lo veo arar los rastrojos,
y devorar un mendrugo,
y declarar con los ojos
que por qué es carne de yugo.*

*Me da su arado en el pecho,
y su vida en la garganta,
y sufro viendo el barbecho*

tan grande bajo su planta.

*¿Quién salvará a este chiquillo
menor que un grano de avena?*

*¿De dónde saldrá el martillo
verdugo de esta cadena?*

*Que salga del corazón
de los hombres jornaleros,
que antes de ser hombres son
y han sido niños yunteros.*

No solo los niños trabajaban con un yugo al cuello, sino también las niñas y por parte doble: el yugo de lo que significa ser obrera y el yugo que suponía ser mujer. Las tareas encargadas a las niñas eran diversas. En un primer momento cuando la escasez apretaba era típico recoger madera para vender a los hornos. Nos lo relata María Corrales (1931) en Sangonera la Verde:

También he ido por leña a la sierra, pa' ahí pa' arriba, por el monte, un día me iba a caer por un barranco, leña, tomillo, cogíamos de to. Unos 10 años tendría, iban una pasá de mujeres y no nos decía na', un ato lo atábamos con una cuerda.

En otras ocasiones esa actividad estaba más vigilada:

Teníamos que guardarnos de los guardias, una vez quitando leña en tal sitio, era leña seca... Hace ruido, el guardia estaba observando y nos silbó, estaba en la montaña de en frente... Estaba acostá al solecito, dijimos: «es a nosotras» y nos dijo: «como vaya y os digo yo si es a vosotras o no». Eso más arriba de Aledo (María 1922).

Sobre las niñas también cayó el gran peso de sacar las casas adelante, con taras tan costosas para el día a día como ir a por agua o hacer la comida:

Empecé con 12 en la fábrica, pero ahí donde estaba Caride la casa, allí había una fuente de agua potable y no había grifos en las casas, entonces mi madre trabajaba anca Hero y me compraron un carderico, ¡eh! y yo desde ca Caride al barrio de las boyas, le llenaba a mi madre la pila, le llenaba los cubos, le llenaba unas orzas que había, así cuando llegara la pila para ponerse a lavar, eh... Con mi carderico echando viajecicos para llenarle las coas de agua, y tenía que poner una silla pequeña, que entonces era leña porque no alcanzaba a la cocina pa' hacer de comer. Que la primera vez que encendí la lumbre gasté una caja de mistos entera, se me apagaba, era mu chica. Se reían... (Salud 1938).

Muchas zagalas trabajaban dando de comer a los animales, en pequeños negocios o de criadas en las casas de los señoritos. Todo ello a cambio de la comida del día y alguna *perra suelta*²³. Nos cuenta Manuela (1942) su experiencia en Totana y María Orenes (1936) en La Boquera.

Aquí en Totana había muchas mozas de servicio y entonces cobraban poquísima. Por la comida y poco más ellas estaban trabajando. Eso fue bajando, y cuando tenían que pagar la servidumbre que querían tener, han tenido que ir comiéndose sus huertos y tierras. Les quedó el rebombamiento de que han sido pudiente y ahora están a la altura de barro (Manuela 1942).

Yo con 7 años a las escuelas, entonces me saldría a los 11 o por ahí, mi padre me sacó una, hacía hierba pa' los marranos, marranos que había en la casa y después pa' que no estuviera solitaria, un hombre que hacía vacas y toros, y luego los kilos que pesaban te pegaban, y allí estaba haciendo hierba por to la huerta y después la que daba el pan, que nos daba pan fiao el que queríamos, en un horno, me salieron grietas. Eso sería con 14 años, luego se puso mi madre mala, y una vecina de La Boquera me dijo María, te quieres

23 Algunos nombres con los que se conocían las monedas eran la perra chica -5 céntimos de peseta- y la perra gorda -10 céntimos de peseta-.

venir a mi casa. Pasé allí los mejores años de mi vida, estuve divinamente, 4 o 5 años, porque era una más, igual que entrar a servir a un sitio, comía con ellos en la mesa, comías lo que querías (María Orenes 1936).

Otra actividad muy frecuente en las niñas que tenían cerca una fábrica de conserva vegetal era trabajar en ella:

Primero trabajé en los pujantes aquí en Alcantarilla, hacían esparto, trabajaban ajo, los buenos los empaquetábamos. Los malos, los gitanos lo llevaban al mercao, allí donde está la carretera de mula. Yo tendría... Nueve no tenía, cuando tenía 6 años trabajábamos en la raya, en la fábrica del molino, quitándole rabos a los pimientos, nosotros cogíamos y hacíamos sacos, cuanto más saco hacíamos... Pa' que así el pimiento pasara el molino sin el rabo, no sé si te han nombrao esas fábricas, las fábricas de pimentón de la raya, que han sío nombrás to la vida, ahora ya los dueños murieron, han ido pasando... (Encarna «La cantaora» 1932).

Las más pequeñas de las fábricas se podían ver correteando bajo las mesas, quitando cortezas del suelo. En ese contexto comenzaban a observar como las más grandes se relacionaban, aprendiendo de aquello que se cantaba y de aquello que se callaba. Enganchadas a las mesas, unas hasta que se casaron y otras hasta reventar.

CAPÍTULO 3

3

Las dinámicas de género en las situaciones sonoras de las allegadas más allá de las fábricas.

La práctica sonora que centra nuestra investigación está enmarcada en unas dinámicas sonoras preexistentes, por tanto no podemos tratarla como un artefacto sonoro aislado, sino desde una visión integral entre otras situaciones sonoras. El mundo sonoro de las mujeres obreras marca unas posibilidades de acción y de relacionarse. En el siguiente capítulo trazaremos las situaciones que han sido expuestas de forma más vehemente a la hora de mostrar tensiones respecto a al género y la clase, todo ello prestando atención a las tramas generacionales.

Las situaciones sonoras de las obreras más allá de las fábricas nos permiten observar dinámicas de interioridad y exterioridad, las cuales nos revelan con más claridad cómo se relacionaban mujeres y hombres. Si nos fijamos en la visibilidad de la mujer «existen gradaciones de interioridad y/o exterioridad que se aplican como marcadores de poder y prestigio a la hora de sopesar actividades realizadas por las mujeres y/o por los hombres. Tales valoraciones van delineando la posición social de ambos» (Del Valle 1997: 33). Algunas de las acciones realizadas por los dominados en el espacio público se producían como un ejercicio para visibilizar un rango reconocible dentro de aquellos que son cercanos a una misma disposición social.

Aquello que se puede observar en el espacio público puede estar sujeto a un juego de apariencias, los símbolos que sitúan a los dominados no tienen por qué determinar su visión del mundo.

Estas clases debemos entender que crean un microcosmos cerrado que tiende a velar como una pantalla el macrocosmos social y la posición relativa que el microcosmos, globalmente, ocupaba -así, a partir de un nivel determinado de la jerarquía local, había que ser, en cierto modo, practicante y conservador, y, para un campesino *relevante*, asistir de manera habitual a las ceremonias religiosas y llevarle al cura vino de misa era una cuestión de *pourtalè* [puerta principal de la casa], es decir, de rango social-. En otras palabras, la posición ocupada en el espacio social por ese microcosmos dotado de sus dominados, así como de sus conflictos de *clase*, no tenía efecto práctico en la idea que los campesinos se hacían de su mundo y de la posición que ocupaba en él (Bourdieu 2002:222).

En nuestro análisis de las situaciones sonoras donde se pone de manifiesto las dinámicas de género nos centraremos en los límites normativos sobre los cuerpos teniendo en cuenta la condición de obreras. Para relatar estas situaciones utilizaremos también la visibilidad de los cuerpos, la ocupación del espacio con el sonido, las jerarquías sociales que interactúan y los diferentes factores que se producen alrededor del canto. Teniendo en cuenta que «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» (Ferrer Senabre 2011:4). Las siguientes situaciones serán examinadas como acontecimientos performativos que son parte del entramado social, huyendo de crear categorías que puedan ser extrapoladas como etiquetas de una forma sencilla.

3.1 La socialización femenina más allá de los almacenes y las fábricas de conserva: la calle, los mercados y la mirada a las tabernas.

En la casa de los Orenes que preside La Boquera, son las cinco de la tarde y hace dos horas que María ya había fregado las escaleras. Acabado el trabajo que la señorita le había mandado, María se aburría mirando por la ventana el sendero que traía a las vecinas de La Boquera de la fábrica de Florentino, una fábrica de conservas situada en el pueblo de Alcantarilla a unos 5 kilómetros. María se preguntaba si hoy volverían pronto o les tocaría hacer *las velas*, miraba fijamente el final del sendero como si su mente pudiera hacer que aparecieran. Aburrída de esperar María bajó a la calle.

La señorita de la casa algunas tardes recogía a las zagalas que jugaban en la calle para enseñarles a recitar algún verso. Esa tarde, apoyada en su codo izquierdo, las contemplaba jugar y cantar; se les escuchaba golpear con los nudillos y el puño la tabla que sujetaba la puerta de la Fina a ritmo de jota, mientras tanto las zagalas cantaban: «ya no va la Sinda por agua a la fuente...»¹. Al fondo varios hombres entraban en *la taberna del cojo*.

La madre de María murió de tuberculosis hace dos años, después de unos tiempos duros ahora está contenta. Cuando era una niña chica las otras zagalas no se le querían acercar por miedo a que ella también pudiera tener la enfermedad, pero ahora ya no era así. Desde que comenzó de criada en la casa de los Orenes era la envidia de sus amigas. María, cuando veía a la señorita en estado de tribulación no podía dejar de pensar en la historia que escuchó un día: una tarde fue a visitarla un tío de la señorita que era cura. Este comentó los años de guerra que el hermano de la señorita tuvo que permanecer escondido en una habitación tapiada de la casa. Entre tanto todos creyeron que había marchado a dar tiros. En La Boquera, nadie supo

¹ Mirar en el vídeo del archivo 34.

nada.

Eran las 6 de la tarde de un día de mayo de 1949 en medio de la temporada del melocotón, y la señorita vestida de negro había cambiado su gesto preocupado y escuchaba a las zagalas como enlazaban las coplas del diablo calderero entre risas -⊙
1-.

*Un calderero me ronda,
un calderero me ronda,
la tapia de mi corral,
¿dónde vas?*

*Un calderero me ronda,
la tapia de mi corral,
que le den a usted,
que le van a dar,
la tapia de mi corral.*

*El dichoso calderero,
el dichoso calderero,
tiene un ojo de cristal,
¿dónde vas?*

*El dichoso calderero,
tiene un ojo de cristal,
que le den a usted,
que le van a dar,
tiene un ojo de cristal*

Si lo tiene o no lo tiene,

*si lo tiene o no lo tiene,
yo me voy con él a casar,
¿dónde vas?*

*Si lo tiene o no lo tiene,
yo me voy con él a casar,
que le den a usted,
que le van a dar,
yo me voy con él a casar.*

*La primer noche de novios,
la primer noche de novios,
no tenían que cenar,
¿dónde vas?*

*La primer noche de novios,
no tenían que cenar,
que le den a usted,
que le van a dar,
no tenían que cenar.*

*Hicieron una ensalada,
hicieron una ensalada,
menudita y poco pan,
¿dónde vas?*

*Hicieron una ensalada,
menudita y poco pan,
que le den a usted,
que le van a dar,*

menudita y poco pan.

*Al otro día a la mañana,
al otro día a la mañana,
a misa fue el animal,
¿dónde vas?*

*Al otro día a la mañana,
a misa fue el animal,
que le den a usted,
que le van a dar,
a misa fue el animal.*

*Al tomar el agua bendita,
al tomar el agua bendita,
se le figuró ensalada,
¿dónde vas?*

*Al tomar el agua bendita,
se le figuró ensalada,
que le den a usted,
que le van a dar,
se figuró ensalada.*

*Al decir creo en dios padre,
al decir creo en dios padre,
padre dame pan,
¿dónde vas?*

Al decir creo en dios padre,

*padre dame pan,
que le den a usted,
que le van a dar,
padre dame pan.*

*Al ir arrodillarse,
al ir arrodillarse,
se le fue el punto de atrás,
¿dónde vas?
Al ir arrodillarse,
se le fue el punto de atrás,
que le den a usted,
que le van a dar,
se le fue el punto de atrás.*

*El señor cura le ha dicho,
el señor cura le ha dicho,
que cojan a ese animal,
¿dónde vas?
El señor cura le ha dicho,
que cojan a ese animal,
que le den a usted
que le van a dar,
que cojan a ese animal.*

*Y lo metan en la cuadra,
y lo metan en la cuadra,
a comer paja y cebá,
¿dónde vas?
Y lo metan en la cuadra,
a comer paja y cebá,
que le den a usted
que le van a dar,
que cojan a ese animal.*

La explosión de carcajadas de las zagalas contrastaba con el ceño fruncido de la Fina. Mientras salía de casa alertada por el escándalo que armaban, la anciana se secaba el sudor que le provocaba el esfuerzo de caminar. Era el final de la primavera en la huerta y el sol a las seis de la tarde todavía se reivindicaba, aunque con menos intensidad que hacía un rato. Una de las zagalicas, la Hito, pedía a la señorita que pusiera la radio, la única en toda La Boquera. La señorita no le hacía caso, había muerto en la madrugada el tío Sobrino y no sería adecuado. En ese momento, delante de las zagalas pasaban el Renau con sus zapatos mal remendados que siempre rechinaban al andar, era de tez morena y con un semblante muy serio. Con mayor brío que el Reneu pasa a su lado el Pereté con la bandurria en la mano y con una sonrisa. Mirando a la señorita dijo: «Vamos a subir al tío Sobrino al cielo», la Fina que estaba muy cerca le respondió: «Qué lastimica, era mu güeno». Las zagalas se dispersaron, hoy no pondrían la radio.

El sonido del agua recorriendo la acequia es tranquilo pero constante, un sonido ornamentado por la resistencia de pequeños sedimentos que ceden y por las cañas que el viento mece suavemente. A esta escena en la entrada de La Boquera aparecían cuatro niñas: la Chica, hija de la señorita; María, quien tenía permiso de la señorita

para acompañar a la Chica; Encarna, la hija del cojo, el tabernero; y la Hito. Caminaban resignadas de no poder escuchar la radio, a lo que Encarna sacó de su bolsillo un folleto. Era uno de esos folletos o folios que vendían en los mercados semanales los cojos. María le preguntaba a la Encarna si tenía ese que tiraban al niño al barranco, la Encarna movía la cabeza dando una negativa mientras sacaba uno que se titulaba «Enrique y Lola». Justo al acabar de pronunciar el título Encarna se arrancó a cantar la relación incestuosa entre dos hermanos que explica este romance

⊙ 2-

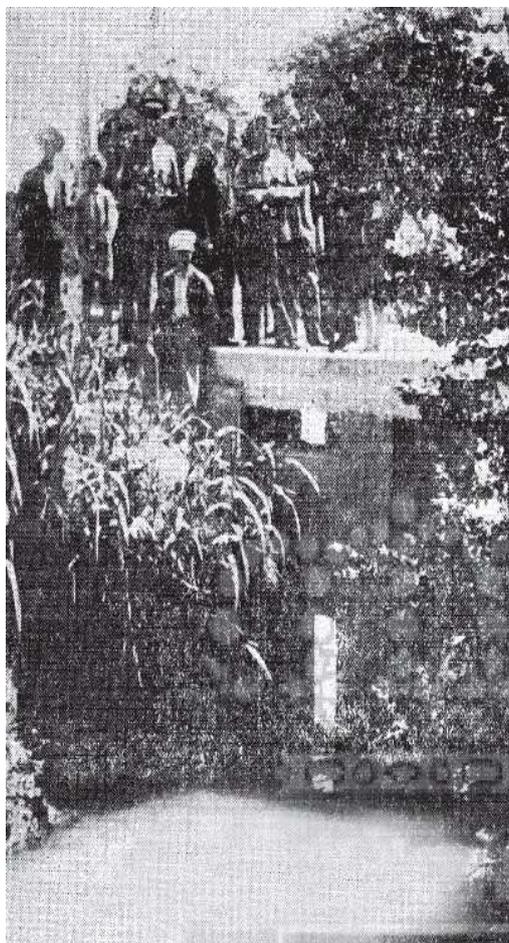


Fig. 11: La comisión de obras públicas en la toma de la Puxmarina en La Boquera, acequia madre. Fuente: Contraportada de «La Verdad» el 14 de mayo de 1932, nº 10871. Año XXIX.

Oscurecía por los senderos de la huerta y se oía como se acercaba un grupo de mujeres y zagalas ya grandes cantando. Al verlas al horizonte fueron hasta su encuentro un poco más allá de la ermita de San Antón. Actualmente la ermita tiene un aspecto de abandono, el salzillo que custodiaba ya no está en su interior y las zagalas de nuestro relato ya son ancianas. Encarna, la hija del cojo (1940), junto a María Orenes (1936), la criada de la señorita, junto a otras tres entrevistadas con experiencia en otras fábricas que tratamos en nuestro relato -Carmen Ruiz (1935), Remedios Mayor (1942) y Carmen Barqueros (1947)- durante una entrevista en grupo nos explicaron lo que sucedió a continuación -🎧 3 y 4²:

-Encarna: ¿Y cuando la raspa? ¿Te acuerdas de la raspa?

-María: Yo no me acuerdo de eso... Sé algunas cosas y otras no.

-Encarna: Pues la raspa fue... Cuando se murió el tío Sobrino, ya sabes tú que se chispaban los hombres para subirlos a la gloria.

-María: Sí, para subirlos al cielo.

-Entrevistador: ¿Cómo? ¿Cómo? ¿Cómo? ¿Eso qué es?

-Encarna: Antes, cuando se moría un vecino, pues los otros se emborrachaban... Porque entonces decían que los subían al cielo.

-María: Subirlos al cielo, decían: «vamos a subirlos al cielo», y entonces se chispaban.

-Entrevistador: ¿En la taberna o en casa?

-Todas: En la taberna, en la taberna...

-Encarna: Entonces vinieron, lo enterraron allí en La puebla, entonces ahí después del puente las pilas, ahí, ya se venían na' más que la caja sola... Ya venía la caja sola y los

2 La transcripción de la entrevista es aproximada e ignoro ciertos detalles para dar más fluidez al texto, de modo que, para hacer transparentes las omisiones que hay, incluyo el fragmento de la entrevista en la lista de reproducción que acompaña al texto en la pista 3. Este fragmento está propuesto no solo por transparencia, sino principalmente por la información que la entonación del relato nos da. En cuanto al diálogo reduciremos el nombre de las entrevistadas con la inicial del nombre y, en caso de coincidencia del nombre, con la inicial del nombre y el apellido. En la pista 4 incluyo la explicación de cómo era el canto de la raspa, se trata de una melodía que funcionaba como estribillo para ir acoplando diferentes melodías a su alrededor, creando en cierto modo, un diálogo o un discurso a partir de la melodía de la raspa. Este uso de melodías pivote para introducir otras canciones o crear coplas entre ellas será recurrente en las fábricas tal y como veremos en el capítulo 5.

demás se volvían... En mi casa [la taberna del cojo] se puso Pereté, se puso Renau, se puso... todos los amigos. Entonces se pusieron a beber y se chisparon, y sabes tú que en mi casa eran unas losas así grandes, pero tenían picos quitaos...

María: Antigua, eran de los reyes...

Encarna: Y entonces dice Pereté... Dice: «si me traigo la guitarra, si me traigo la mandurria». Sabes tú que tocaba muy bien la mandurria.

María: Sí, muy bien.

Encarna: «Y el cojo la guitarra», dice: «no sé quién, no sé qué, aquí hacemos una miajilla música. Nos chispamos pa'l sobrino subirlo bien lejos». Pues nada, mi maire estaba acostá y yo también, y mi hermano, estábamos acostaos. Y entonces. pues sería ya tarde... Y entonces: «la raspa con su son, será nuestra diversión...». Y dice mi maire, decía: «veremos a ver la raspa como sale... Están tos chispaos, veremos a ver...». Mira... Se pone mi paire, mete la pata de palo mi paire en un hoyo de esos, así, y con la otra pata se pone: «Compaire toque usted la raspa», eran compaires, eran los compaires... Habían bautizado a mi hermana, se pone mi paire con la otra pata a bailar: «La raspa con su son», entonces se pone el Renau a bailar y decía: «Carmen, levántese usted comaire, a ver quién baila mejor» y dice mi maire: «¿voy a levantar yo a ver quién baila mejor y quién no baila?». De eso me acuerdo yo, que eso lo vi yo. Pues nada dice mi paire: «Venga, levántate».

Varias: Ay... [Suspiros, anticipando una situación trágica].

Encarna: Mi maire se levanta la pobretiquia, se levanta y se sienta en una silla, y mi paire con la pata así metía, así, y entonces: «la raspa con su son», y el otro... Decía mi paire: «¿Quién baila mejor?» Decía mi maire: ¿Pues quién va bailar? Mi marío», y salta el otro dice: «No comaire, ¿Cómo va bailar tu marío con una pata sola y yo con las dos? ¿Cómo va bailar tu marío mejor que yo? No, no, no, yo». Nena, mira, por eso, pícate Pedro, pícate Juan... Se formó una pelea, mi paire cerró la puerta, el otro fue a por la escopeta, se fue el Pereté a por la escopeta, el Renau se fue a por no se qué, a por la otra... Porque todos tenían su escopeta...

Carmen Ruíz: Iba yo a vivir con un tío así, no iba a vivir yo con un tío así ni que me tenga...

Encarna: Madre mía pa' matarse, mi madre corriendo, no dejaba que mi paire saliera por la puerta, se fue por detrás, se fue anca la Isabel, «Isabel, abre la puerta», dice la Isabel: «¿Qué es Carmen?», «Que te vengas, que tu marío... Van a tirarse con las escopetas». Pa' poner paz... Se va anca la Isabel, se fueron las dos corriendo a la casa de la María del

Pereté, a la casa del otro, «María vente», que...

María: Para poner paz

Encarna: Mira, mira, mira cómo se me ponen los pelos.

A Encarna aún se le pone los pelos de punta al explicar la historia de su padre cantando la Raspa, el temor con el que crecían muchas mujeres en pequeños núcleos urbanos y en rincones de la huerta respecto al mundo masculino que representaban las tabernas todavía está muy presente en sus recuerdos. En la historia que hemos relatado podemos observar como las mujeres eran quienes restituían el consenso cuando se transgredían los límites del honor. Los arquetipos de género masculinos del contexto que trabajamos indicaban que ellos no podían ejercer un papel mediador una vez transgredido algunos límites, esa mediación recaía en las mujeres. Es decir, eran las encargadas de poner paz en un primer instante. Teniendo en cuenta que la virtud de la mujer obrera era cuestionada, podríamos llegar a pensar que el hombre no podía mediar ya que se le supone una determinada virtud.

Por otra parte, el hecho de subir a la gloria a un vecino a través del sonido entrañaba el cambio de estatus para los miembros de la comunidad masculinos. Una práctica reservada para los hombres que explicaba el cambio de ciclo para el relato simbólico de las comunidades. En esta práctica se proyecta en el sonido por parte de la comunidad unos elementos inefables de carácter abstracto, los cuales son esenciales para la ascensión de las ánimas. La acción de los vecinos es esencial para impulsar ese cambio de estatus, y tal como hemos observado la adecuación de qué sonidos son necesarios para este ritual es variable. Es decir, es a través de los significados que la comunidad vuelca en los sonidos cuando es posible el cambio de estatus. En ningún caso una determinada formación o repertorio tienen las características intrínsecas para dar sentido a este ritual. Así, la muerte es vislumbrada desde unas prácticas cotidianas más allá de las instituciones eclesíásticas y de los

elementos folklorizados actuales.

En el conflicto de *la taberna del cojo* podemos observar como las mujeres de los protagonistas del agravio no solo tenían un cometido en la resolución, la actitud de las mujeres debía ser de sometimiento. Así lo expresa corporalmente la tabernera al sentarse en la silla para observar lo que allí iba a suceder. El papel otorgado a las mujeres no solo se evidencia por la manera de tomar el espacio o de adoptar un determinado rol, sino que todo ello va acompañado de una corporalidad, una manera de mirar o de caminar³. También podríamos añadir que todo ello va acompañado por un tipo de entonación o de énfasis, por ejemplo en el dramatismo a la hora de interpelar a las otras mujeres.

La mirada es un ejercicio de escrutar o de someter a juicio algo o a alguien, la mirada te coloca en un ejercicio de dominio. La mirada de la mujer hacia los hombres no era una mirada directa⁴, se producía como vistazo -una mirada fugaz-. En ocasiones se condensaba en determinados símbolos como *los tíos saínes* y *los fantasmas*.

En el imaginario de algunas los tíos saínes eran hombres con barba que se escondían en los trigos y hacían desaparecer a los niños. María Orenes (1936) aún recuerda cómo los vecinos se enfrentaron a un hombre que venía a La Boquera y «hacía cosas con los pantalones bajaos». Esta imagen de *los tíos saínes* más allá de un caso en concreto servía para que las mujeres elaborasen un relato para juzgar aquello que no era correcto. Con ello se fija cierta normativa al hombre de forma indirecta, ya que cualquiera que tuviese un comportamiento que transgredía ciertos límites se le podía comparar con esa figura.

Los fantasmas eran otra figura que servía como símbolo para negociar las normas

3 Así lo analizan en Henley, N. M.; Meng, K.; Delores, O.; McCarth, W.; Sockloskie, R.J. (1998): «Developing a scale to measure the diversity of feminist attitudes», *Psychology of Women Quarterly*, 22: 317-348.

4 No todas las miradas son iguales y la etnografía nos muestra una pluralidad de ellas. Dentro de esa pluralidad, nosotros explicaremos una tendencia que hemos detectado en el entramado social que estudiamos.

de lo que es lícito respecto a los géneros y el modo de relacionarse. Encarna «la coja» (1940) nos comentaba: «Se ponían una sábana, se ponían por la cabeza una sábana y era pa' dormir con alguna y pa' que no le conocieran, iban de fantasmas». Entre los huertos pasaban los fantasmas, pero eso sí, debían ser sutiles y pasar desapercibidos. Vestirse de fantasma también se utilizaba para salvaguardar la identidad en las penitencias de semana santa, más allá de ese período podía causar confusión. María Orenes (1936) nos comentaba esto:

¡Eh! ¡Tú! Te acuerdas de aquella que vivía en los dos ojos que la hija se puso mu mala y ella hizo la promesa de vestirse con una bata, una sábana de fantasma toas las noches, era promesa y dijo que si sanaba se ponía eso así y entonces la vigilaron, le dijo un vecino: «Sabemos quién eres, no sigas haciendo eso por que un día te van a matar», dice: «es que lo hago por esto», y le dijeron: «cámbialo por otro porque te van a matar».

Infidelidades de hombres y mujeres casados, sexo entre personas que no han tenido un reconocimiento público o encuentros entre personas del mismo sexo se debían producir con un velo que evitara la mirada de la opinión pública, aquella que velaba por lo correcto. De tal manera que el escrutinio moral de la mujer respecto al hombre se canalizaba de forma subrepticia.

El mercado era otro de los momentos donde circulaban informaciones que iban tejiendo las tramas de los ámbitos locales. Además de esta transmisión de informaciones y conocimientos entre vecinas también era un punto de transmisión de prácticas sonoras, las cuales también eran cantadas en las fábricas.



Fig. 12. Mercado en lugar no identificado de Murcia 1952. Fuente: Printertest Murcia, compartido por Museo de la Huerta de Murcia.

En los mercados se vendían folletos o folios con la letra de sucesos y tragedias como «la que tiró el crío por el barranco» o «la que echaron los padres y cogió un barco pa' ahogarse». Esta práctica que ha sido relatada en diversos lugares⁵, en los años cincuenta se transmitían con el gramófono de fondo. Los encargados de vender estos folios eran los cojos, cuando Remedios (1942) fue preguntada por ello nos decía:

O con piernas y viejecico, un gramófono y canciones de estas, se paraba la gente en el mercao, veías la gente alrededor de él, mucha gente hasta que no tenías la canción no te ibas a hacer la compras, y escuchabas, una perra le echabas algo y te daba los papeles, canciones que te hacían llorar... Como esa que se tiraba al barranco, eso estaba en el mercao que se ponían los hombres y se ponían, no era disco, cantaban ellos.

⁵ Por ejemplo en Castilla por el autor Joaquín Díaz (1996), o las recopilaciones de AMADES, Joan. (1950-1969): *Folklore de Catalunya*. Barcelona. Selecta. 3 vols. También en Madrid, CARO BAROJA (1966): *Romances de ciego*. Madrid. Taurus.

La calle era lugar donde se constituyen las tramas que narran el entramado social, era el trazo espacial donde se enmarcaban *las vecinas*, las cuales jugaban un papel crucial en la transmisión de valores. En la historia que iniciamos en este apartado veíamos como cantaban la jota «La Sinda». María Orenes (1936) junto a Encarna (1940), Remedios (1942) y Carmen (1935) cantan lo siguiente - 5 y Vídeo de la 34-.

*Ya no va la Sinda
a por agua a la fuente,
ya no va la Sinda,
ya no se divierte.*

*Ya no va la Sinda
a por agua al arroyo,
ya no va la Sinda,
ya no tiene novio.*

*Ahí la tienes bailalá, bailalá,
no la rompas el mandil, el mandil,
mira que no tiene otro,
la pobrecita infeliz.*

*Mi madre no quiere
que vaya al molino,
porque el molinero
se mete conmigo.*

*Mi madre no quiere
que al molino vaya,
porque cuando bajo
me rompe la saya.*

*Ahí la tienes bailalá, bailalá,
no la rompas el mandil, el mandil,
mira que no tiene otro,
la pobrecita infeliz.*

En la calle nos encontramos esta autoadvertencia a las mujeres sobre los peligros de perder la virginidad, representada por la imagen del mandil como símbolo de la feminidad. Esta representación de la Sinda las dispone a situaciones externas: era previsible que *el molinero* se metiera con ellas. Ellas se sentían responsables de una situación que no provocaban. Esto nos lo explicamos con el concepto *habitus*⁶. La disposición que era otorgada a la mujer se ejercía violentamente tanto discursivamente como físicamente. Una de esas amenazas con el castigo físico era la posibilidad de ser *peladas* -rapadas- y purgadas por la policía o por los falangistas. Encarna «la coja» (1940) nos decía:

¡Ah! Cuando las Naranjas, entonces, antiguamente, hace muchos años cuando robabas o algo, pues te pelaban y pasabas por Alcantarilla pelá, y yo cuando fui a robar las naranjas, que me di un porrazo en la cabeza, me pelaba la policía. ¿Te conté lo que le pasó a mi

⁶ El *habitus* es un concepto que nos sirve para identificar como se crean unas disposiciones a través de un conjunto de percepciones, valores y acciones que son determinadas por las tramas sociales. Estas disposiciones se establecen como hábitos que hacen que personas de un mismo contexto y jerarquía social, tenga una tendencia a actuar de forma parecida ante las mismas situaciones (Bourdieu y Wacquant 2008:177). Este concepto ha sido criticado como determinista y como mero mecanismo de reproducción, pero para nuestro relato nos servirá para señalar momentos en el cual nuestras protagonistas estaban muy marcadas por una disposición social.

madre cuando fui a nacer? pos a lo mejor nació tan encanijá, por eso... Fue que mi madre estaba preñá y la Isabel, que era la madre de la Hito también que no llevábamos tres meses. Y entonces vinieron los falangistas, ¿Tú sabes lo que son los falangistas esos? Esos eran... Que llevaban eso colorao, pues por allí en La Boquera, como en La Puebla [de soto] había falange, pues siempre estaban los tambores, taratán tán taratán, allí por La Puebla siempre estaban los tambores, pues llega mi madre y le dice: «¡Ah! Isabel, que hartas estamos de tambores...» Y entonces enseguida viene un tío de La Raya, un tío grandullón y le dicen: «venga, ustedes, pa' Falange». Y mi madre le dice: «¿Pues qué hemos hecho nosotras Isabel?»⁷ Y le dicen: «pues ustedes a Falange». Entonces llevaron a mi madre y a la Isabel a Falange, a La Raya y la metieron en una habitación y las dos llorando. Y cuando vino el Mario, el tío de la Concha, el Pepe el Molinero, que sabes que esta gente tenía perras y eran los amos, mi padre llega y le dice: «Ay Pepe, mira lo que le ha pasao» [...]. Entonces llegó el marío de la chica y dice: «¿Dónde están las mujeres que habéis detenío?» Y le dicen: «Aquí están en la habitación», cuando abrió la puerta, llorando, las dos llorando abrazás, que las mandaban pa' la cárcel. Oscuro como la cueva de un lobo, y dice: «Anda, echar a estas mujeres»⁸.

El pelo era una de los elementos identitarios de género más visibles para muchas mujeres. *Pelarlás* era una agresión contra el cuerpo para hacer pública una conducta reprochable, a colación de la historia que explicaba Encarna «la coja», Carmen Ruiz (1935) nos decía: «Te rapan. Rapás, rapás. Te purgaban, aceite de recino o agua de carabaña. Cuando te rapaban te callabas, por na' te lo hacían... Se te escapa un detalle y mira»⁹. Los detalles sancionables eran juzgados de forma arbitraria, ante esa

7 La interpelación no la hace su madre directamente al falangista, utiliza a su compañera para dirigirse a ellos, algo que podríamos relacionar al tipo de mirada que en muchas ocasiones, las mujeres establecían hacia los hombres o en este caso, respecto aquellos que ejercían el poder de coacción.

8 El mito del señor con poder que es capaz de establecer cierta justicia, que libraba a un agente de clase popular de un castigo injusto por parte de los mecanismos de disciplina, ya sea guardia civil, falange o la policía, era un cliché muy repetido en nuestros días. Este mito ha sido explotado hasta la saciedad hasta integrarse en parte del imaginario colectivo haciendo alusión al papel del Rey Juan Carlos I durante el golpe de Estado de 1981. Un relato popular sobrexplotado por parte de las instituciones y de grupos mediáticos como PRISA -tal y como nos muestra José Andrade Blanco (2010)-, todo ello con la intención de apuntalar un mito fundacional en un intento de construcción de la nación Española por parte del régimen de 1978.

9 María Orenes (1936) nos explicaba: «Una mujer, por decir una mujer, fulana es falangista, porque había muchachas de la sección femenina y los que iban con la gorra colorá. Esta mujer se le ocurrió decir: Van a salir muchos críos falangistas, indicó que iba haber líos entre ellos porque había mujeres y hombres. [...] Se la llevaron y la pelaron, las pelaban, las purgaban. ¿Sabes lo que es una purga? Agua carabaña, liquido, agua carabaña, las

confusión el estado de alerta es mayor. Un ejemplo es el recuerdo que tiene María Orenes (1936) de una versión de «Dime dónde vas, morena» -⊙ 6-, tema que fue símbolo de la revolución de octubre de 1934 en Asturias¹⁰.

De la guerra, había una canción que estaba prohibida, que era... ¿Cómo era esa canción que estaba prohibida? Eh... Que sé... Ah: «¿A dónde vas morenita? ¿A dónde vas resalada? ¿A dónde vas morenita y a las dos de la mañana? Voy a ver a mi amante que tengo en el cuartel...» Pero no la sé del tó, porque cuando empezaba una vecina se le escapaba, [...] que vas pa Chirona, ¡cállate! [...] Esa estaba prohibida en España, era de los revolucionarios en vez de Franco, era de los otros, esa, que lo sepas. No la sé porque no la cantaron. Esa dijo Franco que quien pesque cantando esa canción, la pelamos.

purgaban para joderlas y... [pausa] Llevarse a hombres, y buenas palizas. Lo que sí se llevaron fue a gente muy joven, los pusieron en filas, sin fusiles ni na', esperando a que los mataran. Y uno se salvó y vino y una mujer viuda dice: 'Y mi hijo', y le dicen: 'lo vi pero ya no lo vi', y vio como el hijo... Estaba muerto, eran vecinos, después le vino un papel con la baja. No le contó pa' no amargarla. Eso pasó en guerra. Yo no lo vi pero la mujer me lo contó».

10 Aunque la letra en 1934 se había modificado, la canción pasó a ser un símbolo de la lucha obrera. Recordemos que en 1934 la revolución iba en contra del gobierno fascista de la República en su época más reaccionaria y no tanto al falangismo, aunque más tarde, durante la guerra civil y el franquismo fue utilizada por una posición a favor de la república.

3.2 Coreografías urbanas para los enlaces de parentesco en el primer franquismo: del paseo al rapto.

Uno de los acontecimientos que estaba sujeto a la mirada pública y en el cual se creaba un marco normativo para el cortejo entre géneros era el paseo. En muchos pueblos de Murcia el paseo era un recorrido establecido en épocas anteriores a la guerra, un lugar simbólico de encuentro en el cual se podía observar la exhibición tanto de hombres como de mujeres.



Fig. 13. María Orenes junto a algunas vecinas de La Boquera con su mejor vestido. Fuente: Archivo familiar.

Las mujeres buscaban el mejor vestido, en muchas ocasiones el único vestido que tenían o el que se podían haber hecho. «Todos los domingos era el mismo vestido y lo tenías que cuidar como oro en paño» (Josefa Martínez 1942). Como nos decía María Orenes (1936): «Todas las vecinas, con lo graciosa que es tu hija y no se echa novio. Yo me fui dos o tres meses al corte y me enseñé a hacerme vestidos, me tenían una envidia de Dios. A pasear a la media legua o a Alcantarilla». A través de esos vestidos la mujer podía tener cierta iniciativa en la exhibición, aunque si el vestido no se adecuaba a la normativa podía ser centro de crítica o de escarnio. El vestido fue uno de los elementos de mayor tensión entre generaciones.

Los hombres también lucían sus mejores prendas, «te ponías de pincel» (Santos Montiel 1941). A través de la vestimenta se podía empezar a crear la máscara para iniciar la actuación. El paseo en Totana iba de la Iglesia de Santiago hasta *los frailes*, el recorrido era bidireccional y se caracterizaba por estar en una zona del pueblo sin desniveles geográficos, dotando al paseo de un campo de visión amplio que permitía observar quién subía o bajaba la calle. De ese modo, se daba tanto a los chicos como a las zagalas el margen de maniobra para crear las diferentes estrategias de cortejo. El paseo es «de la glorieta a la farola»¹¹ (Manuela 1942).

En este paseo confluyen tanto jóvenes solteros como novios, el paseo era el mismo espacio pero muy diferentes para ambos. Las parejas llegaban juntas al paseo y hacían el mismo recorrido, mostrando socialmente su unión. Los solteros tenían un proceso diferente. Las zagalas recorrían el paseo por un camino preestablecido y marcado, los hombres circulaban más libremente de una dirección a la otra. Era el hombre quien se acercaba e interrumpía el recorrido de ellas. La mujer no iniciaba o establecía el primer paso, pero eso no significa que ella no decidiera. Los códigos que

11 Ese recorrido podía decirse de formas diferentes pero los puntos son los mismos, «El paseo era de los frailes a la fuente de la plaza, las mozas a pasear y los mozos a pretenderlas. Hasta el bar Urquijo. Si paseabas tres, se ponía uno alao tuyo y no quería y la amiga se ponía alao tuyo.» (Josefa Martínez 1942). En este caso la fuente de la plaza es donde está la iglesia de Santiago. Es relevante que la farola a la que se refiere Manuela, es el primer punto de luz que hubo en el pueblo. Pensando que esa farola es el primer punto de luz y referencia para el paseo podemos pensar que el recorrido en un momento dado pudo haberse determinado por ello.

se utilizaban debían ser adecuados a los límites de la moral, la respuesta de ellas al principio siempre debía ser no. En esa negativa había diferentes grados de no y de gestos sutiles donde ellas se podían exponer y ejercer cierta autonomía.

Entonces en ese trayecto tú paseabas por un lao, te pertenecía por la derecha, los que venían por la izquierda. Pa' cá venían unos, hombres y mujeres y pallá otros. Cuando venían pa' cá y otros pallá y tú decías: «uy fulanico, me gusta o no me gusta». Entonces se arrimaban a ti. De esa manera... Que no había mucho conocimiento y de esa manera. Te decían: «señorita, se puede pasear con usted, señorita». Nosotras como veíamos la cosa, lo primero que le teníamos que decir es que no se podía pasear, aunque nos gustara, le decíamos que la calle era ancha pa pasear y alao tuyo no. Entonces tú dejabas al que te gustaba, entonces no lo echabas tanto... En vez de echarlo dos veces, lo echabas media vez... Y él ya veía que podía quedarse, y así se hacían los noviajes, de esa manera. Yo a mí marío fue así. Él vivía en la otra parte del pueblo, y yo en esta. Y yo lo vi de esa manera... A mí me hizo gracia y entonces se me pusieron otros, muchos otros, a mí no me hacían gracia, fuera para mejor o peor, en ese tiempo era así, a mí el que me gustaba era él (Manuela 1942).

Ese tipo de negativas podía provocar reacciones físicas ante una transgresión. «Me acuerdo, nos poníamos detrás de una, uno en un lao y otro a otro. Se me ocurrió tocarle un hombre a una y le pegó un tortazo al otro» («El Naranja» 1935).

Salud (1938) nos decía lo siguiente del paseo en Alcantarilla:

Salíamos juntas a pasearnos. El paseo era la calle mayor, por la acera... Del brazo con las zagalas... Íbamos algunas por el centro y te decían pues sal pa' fuera y te metías pa' dentro, cosas ná, porque no había entonces la picardía que hay hoy. Salías a las ocho, en el invierno salías, a las diez tenías que estar recogía.

En el paseo de Alcantarilla también se acercaban las muchachas de los pueblos cercanos. María Orenes (1936) nos decía:

El paseo de Alcantarilla, calle mayor pa'rriba y pa' bajo, decíamos: «vamos a sacar agua». En Alcantarilla no cabíamos, era preciosa, era del paso a nivel hasta la iglesia. Ese trozo o un poco más del ayuntamiento, venían gente de todos sitios, allí se arreglaba mucha gente. [...] Las zagalas íbamos tres, a lo mejor venía uno te decía: «quieres salir a la orilla, que quieres hablar conmigo». La del medio era la que más vergüenza tenía, íbamos cogías, así por el antebrazo. Si íbamos dos, mejor que tres, porque la del medio se quedaba jodía.

Los consentimientos sobre un enlace no solo dependían de la familia, debían tener una concordancia de clase social. En ocasiones la mirada pública se encargaba de corregir las disonancias de clase. Paco Jara (1938) nos explicaba su experiencia:

¡Y con alguna tenías que conseguir, de labia tienes que conseguir! Las zagalas ellas iban siempre en cadena se ponían tal, para que no... Según para tú no, si venías y tal y le pedías y que querías arrimarte si no le caías muy o tal, entonces se metían en medio para que no salieras. Si le gustabas entonces se ponían en las orillas, para qué, para poder hablar, era lo que había y luego de repente, sinceramente decía que el hijo de fulano, porque en el pueblo nos conocíamos todos, las familias, los padres más... Muchas veces no son los jóvenes, no sabemos que es la hija de fulano, si era la hija del médico o el hijo de don fulano, porque antes el que tenía algo de dinero le decía don, le decían don o era el señorito, igual que en la parte de Andalucía que eran los señoritos, aquí decían don fulano y don fulano y don fulano. Ellos [los ricos], los señoritos, los hijos de los burgueses esos siempre se ladeaban, no querían ir con nosotros, no quería ir. Los señoritos habían aquí, los señoritos habían... Unos que les decían los Pozas, otros los la familia Capel, la familia, a ver si me se viene, las familias del médico Ignacio, yo llegué a pasearme con la hija de don Ignacio. Me sacaron, ¡buoh!, lo sabía todo el pueblo, ya lo sabía que era ella y

le digo a mi amigo, vivíamos en calles de alao. Entonces las niñas de papá iban a las monjas, entre las monjas, y le digo «vamos a pasearnos con estas, vamos a ver si nos dejan», me he arrimao a una y tal, y yo, me dio, conmigo no se metía en medio, y yo empecé pa' arriba y pa' abajo a hablar con ella y joder, y dicen al otro día, eso en la fábrica ya estaba trabajando yo con catorce o quince años, o dieciséis... Y me dicen: «¡Joder!, ¿Tú sabes con quién estuviste anoche?» Y yo: «No, ¿Qué es?» Y me dijeron: «¡boh!, como se enteren los padres», y digo: «¿Qué es?» Y yo digo: «pues en cuanto la vea mañana por la calle mayor, me voy otra vez a ella» y entonces me dijeron, era la hija de don Ignacio, el médico, en aquellos tiempos don Ignacio era ¡boh! Era de la gente que estaba en buena posición, y yo decía: «¡Joder!, y pa' mí que me están diciendo», y me decían: «¡Cuando se entere el padre y tal!», y me acuerdo que cuando fui otra vez, la zagala se metía en medio, no es que me decía que me fuera pero se metía en medio, por las amenazas del padre, sino era así con el hijo de fulanico. Había una época que tenía que ser la gente que estaba con bienestar con bienestar, en aquella época y el que era un hijo de un obrero, en aquella época... (Paco Jara 1938).

El propio entramado social se encargaba de presionar en el momento que un posible lazo de parentesco entre clases sociales diferentes no encajaban. A pesar de compartir un mismo espacio público, la experiencia según la clase era diferente. Una vez que la pareja empezaban de novios, el paso siguiente era verse en la calle ante la mirada de los vecinos. Más adelante se pedía permiso al padre de la novia. Lola Valenzuela (1937) me lo contaba así: «Tardó... El visto bueno le costó. Te veías en la misma calle, en la esquina. Le decía, me voy a la puerta. Yo salía y mi madre sabía que estábamos a la puerta. Y cuando se acercaban a la puerta él tosía.», «El Naranja» le respondía (1935): «Yo estaba siempre resfriao».

En esas estrategias de cortejo se introdujo música a finales de los años cincuenta.

Había una cantina allí y se servían alguna cerveza, algún pepinillo, él se llamaba Vicente y a ella le decían la Canaria. En esa cantina ponían un altavoz. La hija de ellos, en

el altavoz ponía discos dedicados. «Para fulana de tal de su pretendiente que la espera en tal sitio.» Todo el paseo se escuchaba: «Para fulana de tal de su amigo tal.» Eso era una cosa alegre. Era música de ese tiempo, había mucha baladas... Yo me acuerdo de esta canción [...] (Manuela 1942).

Manuela al recordar las músicas de la cantina me cantó: «El cordón de mi corpiño, mi niño que no lo puedo soltar, si quieres que yo te dé, lo que no te puedo dar...», también me cantó: «Ya viene el negro zumbón, bailando alegre zumbón» de la película *Anna* -Ⓢ 7 y 8-. La tecnología se introdujo en la lógica tradicional del paseo como una táctica más en las estrategias de exhibición que hemos narrado, las canciones que se podían escuchar señalaban mensajes muy evidentes con alegorías a la virginidad -el *cordón del corpiño*- o con lo exótico.

El paseo se postula como el terreno de juego para realizar un lazo de parentesco aprobado por el colectivo. Cuando el emparejamiento no reunía las condiciones de aceptación por parte de las familias o del colectivo se producía el rapto. Carmen Ruiz (1935) nos decía: «Una vez que se fue, cuando se van, se casan a las siete de la mañana, ni de blanco. O se casaban en la sacristía». Los raptos eran consensuadas y hacerlo o no podía variar de muchos factores. Remedios (1942) nos explicaba: «Pues no me dijo veces mi marido pa' querer llevarme, mi padre se quedó sin padre y madre, soltero, y yo le decía que no me voy a ir, que no me voy».

Joan Firgolé nos enseña en *Llevarse a la novia* (1999) que en ocasiones se ha utilizado la expresión «yo me casé mal casado» para referirse a esos enlaces con una persona ajena al grupo, a la que va seguida de otra fórmula aclaratoria expresada como «yo me llevé la novia» (Firgolé 1999: 14). El rapto podía ser entendido como un rito de paso con la finalidad de equilibrar el honor entre un enlace desigual. Ruiz-Funes (1916: 45) nos habla que en la zona de la huerta de Murcia es muy común y explica: «se llama al rapto, por parte del hombre, sacar la novia; por parte de la

mujer, salirse». Joan Frigolé (1999) sintetiza el cambio de estado tras el rapto de una forma visual¹².



Fig. 14. Fuente: Frigolé (1999: 29).

¹² Joan Frigolé en su libro *Llevarse a la Novia* (1999) recoge información sobre raptos en el campo de Cartagena hasta finales de los años 70.

3.3 Cuando las allegadas no bailan, son bailadas: serenatas, bailes y pujas.

En las situaciones comunicativas que relatamos nos encontramos una y otra vez como los hombres objetivan ciertos aspectos identitarios de las mujeres con las que interactúan. Una manera de hacerlo mediante el sonido eran las serenatas. Los jóvenes podían agasajar a las chicas que pretendían o una vez ya iniciado el noviazgo. En ocasiones las serenatas eran planeadas, aunque muchas veces se improvisaban. Cuando eran espontáneas colocaban a una persona en cada esquina vigilando por si llegaba el sereno. Las serenatas eran escuchadas por la pretendida y por los vecinos, haciendo público el interés hacia una chica y disuadiendo a otros pretendientes¹³. Si la serenata era por pretensión y se producía por primera vez era un modo de proyectar a una zagala como mujer para la comunidad. A las mujeres que cantaban no siempre eran sus novias, también les cantaban a «algunas por si acaso» (Santos Montiel 1941). Como decía «El naranjo» (1935): «Primero a las nuestras, de los que íbamos en la cuadrilla y después pasábamos y decíamos aquí vive Fulana e íbamos. Con guitarra y laúd».

Manuela (1942) recuerda que se cantaban desde pasodobles a rancheras¹⁴. Este tipo de manifestaciones sonoras que estaban protegidas por la noche, las autoridades querían hacerlas previsible mediante un permiso¹⁵.

Había que pedir permisos porque si no venían los serenos. Algunas veces tenían que salir corriendo los mozos, creo que algunas veces tenían que correr y dejar la serenata sin terminar. Daba mucho gusto escuchar esas voces y esas guitarras por las noches, eso lo

13 «Daba mucho gusto escuchar esas voces y esas guitarras por las noches, eso lo oías y te estremecía, estaba muy bien. Las cantaron en esta calle, porque venían pretendientes y yo las oía» (Manuela 1942)

14 Un ejemplo de las serenatas escuchadas en Totana es la *mexicana -ranchera-* de *Copa en copa* - © 9-.

15 Dependiendo del juicio de los encargados municipales se aceptaban o no. Las principales pegas para dar una serenata era si el que pedía el permiso era identificado como problemático o si se iba a cantar en la calle del alcalde o alguna personalidad importante del pueblo.

oías y te estremecía, estaba muy bien. A mí no me cantaban porque mi novio no era músico (Manuela 1942).

Nos contaba su experiencia «El Naranjo» (1935):

Normalmente nos juntamos la serenata, nos juntamos diez o doce. Tenías que sacar el permiso del ayuntamiento. Para ir a la calle fulana o mengana para decir que ibas a estar tocando a las dos o las tres de la mañana. Solo necesitabas el permiso. Te preguntaba y le decías... Al pueblo solo, no decías la calle. Se sacaban algún duro. No daban permiso si eras chico o mareaos o folloneros. No los cogían. ¡Cuántas veces todos estábamos sin permiso, muchas! Éramos cinco o seis. Se ponían unos en la esquina por si venían los serenos, por la noche eran serenos y por la mañana eran guindillas.

Estas dinámicas solían visibilizarse de una forma más directa en los bailes mediante la exhibición corporal. Entre las tipologías más referidas por nuestras testigos están aquellos que se realizaban en el interior de las casas, en las pistas de baile o los bailes de pujas.

En los bailes la reafirmación de un noviazgo a ojos del pueblo era muy directa al ser una exposición corporal pública. También era un momento propicio para las controversias que pudieran desencadenar en rupturas, quizás auspiciada por la no conveniencia de un posible enlace. En estos bailes se filtraba la imagen del hombre como un ser que posee la virtud y la honestidad, y por tanto, con la autoridad moral de llevar la parte activa de la exhibición, posicionando a la mujer en un rol vinculado a la provocación y al pecado. Los brazos de acción de Estado e Iglesia en nuestra etnografía marcan algunos comportamientos, para analizar los bailes tendremos en cuenta la siguiente pregunta: ¿Era lícito bailar? Esta pregunta enmarcada durante el primer franquismo es la que se hace Carles Salicrú (2000 [1944]) e Isabel Ferrer Senabre (2013). La autora nos señala que se puede caer en un reduccionismo que nos lleve a juzgar la posición de las instituciones eclesiásticas entre la modernidad y la

tradición, ya que la postura ante el baile no era unitaria dentro de la Iglesia. La dictadura fue un período largo y el nacionalcatolicismo no mostró una posición monolítica. Sin embargo, el baile es uno de los elementos donde la postura del Estado y la Iglesia establecía una relación más diáfana (Roca 1993: 87).

Los brazos institucionales eran largos e imperceptibles, aun así había bailes que aparentemente las instituciones no eran presentes de forma explícita. Había «bailes organizaos por la casa, de algún joven, en su casa. Dentro los inviernos y en la puerta el verano. Era lo que había, venía gente y nos decía que tocáramos dos canciones. Tocábamos mejicanas, valeses y rumbas» (Medina 1939). Estos bailes no tenían tantos ojos como los que se desarrollaban en las pistas de baile, como la del cine Florida en el caso de Totana o en lo que años más tarde será el cine Casablanca en Alcantarilla.

Los bailes que se hacían en casa en muchas ocasiones no se cantaba. Esta música se hacía entre dos o tres músicos, los mismos que tocaban en serenatas o con los grupos de pascua¹⁶. Estos músicos tocaban por una propina o por vino y alguna cosa más. Estos bailes eran casi espontáneos, se preparaban de un día para otro o en el mismo día, la convocatoria se hacía por el boca a boca entre los zagales. La música que se tocaba en estos bailes eran mexicanas, valeses o pasodobles en el caso de Totana. «Esa es la diversión que había. Los músicos guitarra y laúd, hacían pasodobles y puede alguna mexicanas alguna... De esa «na na na na ná, na ná, na ná» [vals] y el «fol» [Foxtrot]» (Lola Valenzuela 1937). Un ejemplo que recuerda Manuela (1942) de algún baile era la canción: «Esta de Portugal que te quiere tanto» -Ⓢ 10-. En la huerta de Murcia podían aparecer también pardicas, jotas o malagueñas. Y en otras ocasiones la música directamente se hacía con los pick-up, María Orenes (1936) nos decía:

En la huerta alguna tenía un pick-up en cualquier bajo particular o casa con espacio y hacían baile. Varios discos de esos grandes, se hacía también bailes de esos. Ya lo creo.

16 En el capítulo siete hablaremos de estos grupos de pascua.

El baile, tú ibas a bailar, que sean parejas y novios no iban, iban a pasárselo bien a bailar. Se bailaba agarrao, entre zagales y zagalas. No era pista de baile, era un local, por ejemplo, mi hermano se está haciendo una casa y hay espacio para hacer. [...] No tocaban, el baile era con pick-up. Baile con orquesta era bailes de los pueblos. Me pasó en La Raya, eran fiestas y vinieron la orquesta que era de aquí, del maestro Romero, que era muy bueno. De cerca de Murcia. Eran de la Alboreja o por ahí. Y venía la orquesta y también animadores, aquellos eran de Sevilla, yo era mu jovencica, 40 muchachas en la puerta de la iglesia, iba uno vestío de sevillano y vino a pedirme baile a mí y yo dije: «no sé bailar». Si salgo a bailar me comen, me critican y me comen, no podías salirte de tiesto.

En la pista de baile del cine Florida se juntaban los jóvenes. El espacio que estaba constituido para el espectáculo desprendía el aroma de las películas que allí se vivían. Un ejemplo es cuando las muchachas bajaban por la calle y los chicos gritaban: «¡Que vienen los indios!»¹⁷

Bajaban gente del barrio, más bien mujeres... Bajaban de la calle, le decía la calle los indios, porque bajaban todas juntas, porque todas bajaban al cine Florida, e iban al cien, y como bajaban todas juntas los zagales decían: «¡Ya vienen los indios!» Bajaban gente más jóvenes y menos jóvenes y si veían que te propasabas, pues te criticaban. Y en aquella época si te echaban el renglón era muy difícil superar eso (Lola Valenzuela 1937).

Estos jóvenes recreaban actitudes y clichés que habían visto en el cine. Esos bailes estaban musicalizados por artistas locales. «Gloria Laso cantaba, Pepe Blanco, empezaban a cantar por la tarde en el verano, daba encanto, se oía en todo el barrio ellos cantando, unas canciones preciosas» (Lola Valenzuela 1937). En los bailes lo que imperaba normalmente era la *vergüenza*¹⁷. En el cortejo encontramos una aporía social: podían ser criticada por bailar con un chico, pero por otro lado la función del espacio era esa. Las mujeres habían sido advertidas del peligro de relacionarse con

17 Utilizo *vergüenza* porque es la palabra que me han transmitido los entrevistados, no me hago eco de las 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 (Margini 2003: 11-18).

chicos y eran vigiladas¹⁸. En los bailes ellas no podían evitar ese cortejo, en esa disposición los chicos trazaban estrategias para *partirlas*.

En los bailes, bailabas más bien con zagalas... Pero los zagales iban a partirte, decían: «venga vamos a partirlas». Y entonces venían a pedirte baile, decíamos las zagalas «ya vienen a partirnos». Y los zagales decían: «vamos a partirlas a esas». Entonces venían dos zagales si estaban bailando dos zagalas, entonces te pedían baile, entonces las zagalas se partían y se iban a bailar cada una con uno, si querían partirse (Manuela 1942).

Esto daba a las mujeres un papel pasivo respecto a las estrategias masculinas. Se daba una negociación desigual a partir de este esquema. No solo eso, sino que ante cualquier controversia se le responsabilizaba.

Otro tipo de baile son los de pujas, conocido también como la fiesta de los inocentes. El baile de pujas en algunos lugares se realizaba el 28 de diciembre, aunque principalmente se recuerda como un baile de primeros de año. Tomás García Martínez y María Luisa Luján Ortega nos vienen a explicar que se trata de una fiesta enmarcada en el ciclo de carnaval. Una de sus informantes en Guadalupe, Josefa Ruíz Nicolás (1924), a los 96 años explicaba¹⁹: «La fiesta de los Inocentes era el día de los Inocentes. Yo iba a una casa y le decía un embuste, y luego la *inocentá* y por la tarde a bailar a la puerta de la iglesia». A los inocentes: «2 reales y que salga fulana, 1 real y que se quite, una peseta y que salga fulana, 2 reales y que se quite, y así...» [...] «Iban vestidos como los payasos con un *caperucho*».

18 «Si iba al baile, me decía mi padre: «No bailes con los zagales», y no bailaba con los zagales. Allí en el cine Florida se hacían muchos bailes. Empezaban a cantar por la tarde, en el cine había pista de baile y se bailaba en la pista de baile. Las zagalas estábamos mentalizadas de esa manera, no queríamos mucho bailar... Y los zagales se retraían» (Lola Valenzuela 1937). La figura de aquella que vigilaba fue muy popular en la huerta de Murcia. A esa figura, normalmente la madre, se la llamaba el gasógeno. Esta imagen fue protagonista de muchas de las coplas que nos encontraremos en el canto colectivo de las fábricas.

19 Esta información pertenece a un artículo de la biblioteca virtual Miguel de Cervantes bajo el título «LA FIESTA DE LOS SANTOS INOCENTES EN LA HUERTA DE MURCIA», sin especificar el año de publicación.

En <http://www.cervantesvirtual.com>. Véase la bibliografía.

Años más tarde María Orenes (1936) nos explicaba que en La Puebla de Soto también era conocido como el baile de los Inocentes y que eran «los dirigentes de la Iglesia» quienes organizaban estos bailes ya que era para beneficio suyo. Carmen Ruíz (1935) nos explicaba: «Mi madre era de Barqueros y hacía to los años. El día de año nuevo, el día de los Inocentes, pago tanto por ella. ¡Pujaba! Mi madre como moza era la primera que sacaban pa' pujar». Estos bailes se iban desarrollando hasta que se rompía el baile. Sobre los bailes de puja nos explicaban Carmen Ruiz (1935), Remedios (1942) y Encarna «La coja» (1940):

Remedios: Se decía: «¡se ha roto el baile!» El que más daba era el que rompía el baile.

Encarna: Eso se hacía mucho en Burgos [La ermita de Burgos].

Remedios: En la puerta de la Iglesia, eran para los mayordomos.

Encarna: Pa' la fiesta.

Carmen: Se bailaba pujando.

Remedios: Casá no podía ir, podía ir todo el mundo.

Encarna: Iban todos, de novios, más jóvenes...

Remedios: Te ibas con tu novia y no querías, te tenías que irte o...

Carmen: Se eligen que no tienen novio... Era solo un baile, era de día, solo se hacía pa' romper el baile. Tocaban a la que no querían.

Todas: ¡Pa' joderlos!, ¡pa' pelearlos o separarlos!

Dos de nuestros informantes, Antonio Moreno López (1934) y Estefanía Castillo Martínez (1940) llegaron a Alcantarilla provenientes de un pequeño núcleo llamado El Moralejo, a las afueras de Caravaca. Nos contaban otra experiencia sobre los bailes y bailes de las Pujas. Una de las estrategias que utilizaban los zagales para forzar a las zagalas a bailar era tenerlas en cuarentena. Estefanía nos contaba: «Esa es ya una cuarentena, esta vamos a tenerla cuarenta días sin tenerla bailando, los más cabecillas. Y si alguno quería sacarla se disponía a darse palos». Los bailes eran amenizados por cuadrillas y en ocasiones especiales aparecía un acordeón. Nos decía

Antonio Moreno (1934):

La orquesta: varias guitarras y un laúd cuando había mucho. Toas las mozicas a bailar. Había una que tocaba el acordeón, ¡hostias!, cuando tocaba el acordeón eso era un fiestazo. Había un sitio, unas zagalas que todas tocaban el acordeón, y decían... Venían y se ponían a tocar. [Vivían] Encima de las almenas, [eran] familia.

En los bailes de puja a finales de los años cuarenta y durante los años cincuenta, era una situación que podemos interpretar como un acto donde se remarcaba de forma explícita la dominación de una clase respecto a otra. Los más adinerados podían pagar para que nadie bailara con su novia o para bailar con la novia de otro. Estefanía (1940), Antonio (1934) y María Orenes (1936) nos decían:

Estefanía: En los bailes de las cuadrillas, veinte duros por que no se miren en to la noche o que salgan pa' fuera, los que tenían perras, sacabas tu novia a bailar, el que era rico decía 200 pesetas porque se quite de bailar con su novia.

María: Dicen 20 duros pa' que baile fulanico con esta, tenías que bailar o pagar. Una puja.

Estefanía: Que se quite ese que bailo yo, y si no lo pagaba te tenías que quitar.

Estefanía: Era en Navidad y en el Carnaval, venían las cuadrillas.

Antonio: Pa' reírse los ricos de los pobres, los que tenían perras metían la virgen en el santuario... El baile de los Inocentes, sacaban a las perras. Hacían muchas judías con los pobres. Uno, pongo dos fanegas, el otro, yo cuatro pa' que la meta mi hijo.

Estefanía: Este [Antonio] y un cuñado suyo, que venía de Francia, traía dinero y era novio de la hermana de este, y entonces decía: «vamos a bailar». Salíamos cuatro, decía mira... Y en seguida: «¡eh! Para la música, ¡eh! Tanto pa que se quiten». Y el otro: «¡eh! Que yo pongo el doble», el otro: «¡Que siga la música!», después de 6 seguidillas, seguía otra vez.

Antonio: «Si cantabas pardicas era un tono, allí cuatro o cinco eran los que hacían el baile».

Antonio: Los ricos daban veinte fanegas²⁰.

20 Una fanega es una unidad de medida, ya sea de volumen o de superficie, usual en las comarcas del interior de Murcia y no tan usual en la huerta de Murcia.

3.4 De los espectáculos del antiguo régimen a los espectáculos del nuevo régimen: de las cuadras y las plazas de toros al cine.

En Murcia, podemos designar una estética característica en diversas obras teatrales y musicales a finales del siglo XIX y en el primer tercio del siglo XX tal y como nos ha mostrado tan detalladamente en diferentes trabajos Enrique Encabo Fernández (2012; 2013), María Concepción Ruiz Abellán (1993) o Clares Clares (2012). Más allá de esos espacios para espectáculos en la Ciudad, nos centramos los espacios de entretenimiento que se gestaban en núcleos urbanos de pequeño tamaño.

La idea de ocio en el primer franquismo se vivía de forma muy diferente según la población. Antes de entrar a las localidades que centran nuestro estudio, nos volveremos a remitir a aquellos núcleos rurales como El Moralejo. En un contexto donde no había ni cines ni radios, lo más parecido a un entretenimiento escénico eran los juegos de cuadras.

Allí hacían muchos juegos de cuadra, tú, eso sí que era bonito. Juegos de cuadra. Allí había gente muy chistosa: mi tío Adolfo, mi tío Diego, estaba Bernardo, estaba Bartolo. Había mucha gente allí, se metían en las cuadras cuando había baile, en las cuadras de las bestias, se disfrazaban con ropas viejas, salían de payaso, salían de otra cosa, yo qué sé, se ponían ahí con gorros transformaos. Y hacían allí cada juego de esos, madre mía de mi vida, se montaban allí. Uno hacía de burro, tú, me acuerdo de uno de esos, se ponía una manta por encima y otro se montaba, y en la punta llevaba un palo y un jarrón y un cántaro allí. Y se montaba y otro se ponía a discutir con él, que si tal que si cual, que si no sé qué. Que echaba mano, le daban un palo al jarrillo y lo hacían polvo. Colorí colorado que este juego se ha acabao, cuando ya ha terminado, ¡ala! Y hacían otro. ¡Uh! Era pa' la gente mayor. Hacían otro que se ponía mi tío un jarrillo en el culo, y decían que iban a medir la tierra, que era pa' medir la tierra. Como estaban así alrededor la gente en corrillo, se ponía a medir y te pasaban el jarrillo así por la boca [carcajadas], pa' un lao y pa' otro y le pasaba el jarrillo por la boca. Hacíamos juegos muy bonicos. Dame la sogá,

pa' lante que me meo, pa' atrás que me cago. Ya no me acuerdo pero hacían más juegos, hacían una historia, yo qué sé (Antonio 1934).

En centros urbanos donde la industria comienza a desarrollarse, el cine se convirtió en la experiencia de ocio más habitual²¹. En estos espacios podemos analizar las dinámicas de género y clase que ya venimos narrando de otras situaciones, así la toma del espacio por parte de las diferentes clases sociales, el uso de las expresiones sonoras y la exhibición serán elementos llamativos a los cuales acercarnos.

El recuerdo del ambiente del cine ha quedado marcado para muchos, los sucesos más recordado en Totana pasan por los acontecimientos del cine de la plaza de toros, llamado Teatro Circo²². Ginés Rosa es hijo del dueño de este cine y cronista local, en su libro *Totana Entrañable* (2005) nos introduce en el ambiente de esta manera: «Firuletos, un palio de brillantes y refrescantes parras, suelo de arenilla generosamente regado a la caída de la tarde, el familiar ruido de la máquina desde la cabina de proyección -rrrrrrrrrrrrrrrr-, asientos de hierro y de obra para las posaderas, crepitar de pipas, confortable frescor en el ambiente; en taquilla precios populares²³» (Rosa 2005: 171).

El ritual de ir al cine comenzaba para algunos con una visita a la tarde para ver el cuadro, el lugar donde colocaban los carteles de las películas que iban a proyectar²⁴. Se podía ver más o menos qué tipo de película era, ya fuese *de castes*, *de risa*, *de miedo*, *de cante*... O también podían ser *de romanos* o *mexicanas* entre otros apelativos²⁵. El

21 En Alcantarilla durante el primer franquismo tenemos cines como el Iniesta entre otros. Desde el año 1931 encontramos cines en Totana, como la sala Novedades o la sala Rosa. Durante la posguerra nos hallamos con cuatro cines: dos terrazas de verano, el Teatro Circo y el cine Florida; y dos cines de invierno: el cine Español y el cine Velasco.

22 Observamos como un espacio reservado en el pueblo para el espectáculo, con la llegada del espectáculo moderno que era el cine, este ocupa el lugar.

23 La entrada del cine no era un lujo, era bastante asequible. Recordaba Manuela (1942) como su cuñado Pepe iba al cine: «Mi cuñado Pepe, su madre le decía, toma dos huevos, ve vende dos huevos anca Francisco 'El Tartaja' y con ese dinero iba al cine...»

24 El cuadro se encontraba en la calle Pilar, al lado de la actual Plaza de la balsa vieja.

25 *De castes* se refiere a películas de golpes o de peleas (Ginés Rosa).

ambiente variaba según el tipo de película, aumentando la concurrencia de hombres en las películas mexicanas. «Las películas mexicanas eran las mejores: Emilio Martín Corona, Pedro Infante» (Medina 1939). Las modas en el cine iban y venían pero lo que ha quedado en el doxo de la memoria es que a las películas de mexicanos iban más hombres, y a las españolas iban más mujeres²⁶.

Tras saber el tipo de película que habría en el cine durante la tarde-noche, llegaba la cola. Esa supuesta cola era un bullicio y un caos. Esa algarabía a la hora de entrar en el cine nos la explica Manuela (1942):

Lo que se vivía en el cine, los escándalos que se formaba para entrar... Entraba a los escalones, entraba en el gallinero, comiendo bocadillo y cosas de esas. Y para comérmelo allí, en el gallinero o la delantera, tan a gusto. Entrábamos gritando: «Guardarme un sitio allí, en tal», así chillones, cuanta gente entraría y se juntaría. En la puerta de cine se juntaba un gentío, era más de diez metros a la redonda de gente, más de diez metros, por lo menos 15 metros de gente aglomerá. ¡Para poder entrar! Cuando tú ibas a entrar al cine, tú no cogías. Te llevaban en volandas, tenías que estar pendiente quién iba detrás de ti. Porque si iba un tío que quería restregarse, pues tú tenías que ir pendiente de eso también y yo muchas veces, como te llevaban así, tú a los de adelante los podías controlar pero a los de atrás no podías. Yo muchas veces me ponía la mano atrás, por si se arrimaba alguno pues darle. Para que no se arrimara, como te llevaban tan en volantes²⁷ (Manuela 1942).

26 «Y había mucho jaleo de gente para entrar al cine, una cosa disparatá. Cuando ponían mejicanas y películas de romanos eso era una cosa.... Las película del oeste, más los hombres. Miguel Acebes Mejías y Pedro Infante. Jorge Negrete era una chispa anterior. Claro... las del oeste iban más hombres. Cuando era más española iban más mujeres, iban con las hijas o vecinas. Quién fuera... E iban dos o tres mujeres de la misma calle. Yo iba con una vecina que era moza, y yo era la zagala... Me cogía y ella ya iba acompañá. Nosotros íbamos a las del oeste, pero iban más los hombres. Y la de romanos, eran preciosas, esas era ya cuando yo era más mozica. Cuando yo era más zagala eran las españolas y ya más mayor eran las de romanos, allí también eran más zagalas» (Manuela). «Las películas las que más nos tiraban, la película mexicana, las canciones que llevaban a nuestra edad era lo que más nos tiraba. Jorge Negrete y Pedro Infante. Y de esas películas cogimos las canciones, de ahí las rancheras y los boleros alguno. Se formaban unas colas que llamaba mucha la atención. Siempre esperando a ver si me podía colar. Yo como vivía más arriba... Tenía amistad con los dos del barro [alfareros]. Su padre estaba de portero y alguna vez me colé, pero las que más no» (Santos Montiel 1941).

27 «Una vez se me perdió un zapato, con los zapatos de tacón, pues yo no pude cogerlo porque no podías amagarte, y tuve que entrar con mi novio, tuve que decirle a mi novio que saliera a por el zapato. Eso me pasó de novios...» (Manuela 1942).

A través de un momento de caos se podía expresar subrepticamente una sexualidad que en los momentos de orden no era posible. Una vez que se entraba al cine ya se había movlizado una predisposición mental de agasajo al otro género²⁸.

Esta confusión que formaba parte del ritual al entrar en el cine provocaba una predisposición para una pulsión sexual. También se encontraban acciones de exhibición que ponían en evidencia cómo era el género. Un ejemplo son las broncas y peleas que se montaban en el momento de crearse esa confusión, sobre todo con el pretexto de colarse²⁹: «Podían armarse jaleos, porque a mí me toca antes, te has colao, yo estaba aquí antes que tú. [...] Tú no veías nada, era nada más que entrar al cine. Alguno iba nada más que al restregón e íbamos preparadas» (Manuela 1942). Eran diversas las formas de colarse en el cine, el que recogía los tickets no cobraba demasiado y normalmente pasaba de peleas por alguien que se colara.

Una vez en el interior del cine la distribución del espacio se dividía principalmente en dos: preferente y gallinero³⁰. La zona preferente solía estar ocupada por los que identificaban como señoritos y otros adinerados³¹, el gallinero era para las clases populares. Dentro del gallinero había una posición privilegiada que se llamaba *la delantera*, esa posición era la primera fila del gallinero y solo tenía delante una barandilla de metal. Esta posición era ocupada por los jóvenes más rápidos, saber llegar los primeros era una muestra de exhibición pública. Esto era un

28 Algunos de los entrevistados mostraban que al entrar al cine ya tenían en mente que verían: «Claro, ni calzoncillos ni besos... La primera película que yo ví, las mujeres salían un poco despelotás. Pero las tetas no las veías, ni el culo... Pero ya... Eso sí, la censura y las películas cuando lo hacían tenían que entrar la censura que eso era cosa de los curas» (El Naranjo 1935).

29 «Entonces se decía de esta manera: 'Nos colaban'. Yo iba con mi amiga muchas veces. Entonces las dos pensábamos colarnos, eso era así. No nos daban dinero tan fácilmente. Entonces le decíamos a un hombre: '¿Yo puedo entrar con usted?' Nos arrimábamos al hombre así bien. Y entramos como familia de ese hombre. Yo creo que el portero se daría cuenta, lo que pasa es que hacía la vista gorda. Una vez me acuerdo que me colé y mi amiga no pudo y se quedó en la puerta esperando toda la película. Yo iba mucho colá al de la plaza de toros» (Manuela 1942).

30 «Allí en el gallinero se pasaba muy bien. Con las amigas hablabas lo que nos gustaban... Los actores y las películas. A la salida del cine te preguntaban cómo había estado la película, y tú decías mejor o peor. A la gente antes de entrar le gustaba saber cómo había ido» (Manuela 1942).

31 Cuando le pregunté a Manuela si los señoritos iban más al cine que los obreros, ella me respondió: «No, más todavía que nosotros no. Iban al cine también, pero nosotros más, ellos iban a preferencia. Cuando éramos zagales íbamos a gallinero y delantera» (Manuela 1942).

logro para los jóvenes que aprovechando el momento de apagado de luces al comenzar la película se escabullían para llegar a preferente. Este acto se puede interpretar como el deseo de los chicos por subir en la escala social o como una muestra de su valía a las *zagalas*.

La posición del gallinero más buscada por los jóvenes era la última fila, la *fila de los mancos*³². En ella se daban lugar algunas de las discretas y sigilosas pasiones sexuales de los jóvenes. Ese espacio se convertía para algunas parejas en el lugar adecuado para dar curso a algunas de sus curiosidades. En un contexto donde el espacio público estaba controlado, la última fila del cine era el lugar donde podían observar a todos sin ser observados. La luz estaba apagada, el pueblo tenía parte de la atención en la película y el espacio sonoro estaba inundado por las músicas y los efectos sonoros de la película. La gente no estaba pendiente de la rectitud moral de esos chicos porque su atención estaba en un punto diferente.

El cine se convertía en un espacio sonoro donde se entrelazaban imágenes, acciones y músicas. El sonido transformaba el espacio visual: «En el cine había mucha música. Había mucha música cuando entrábamos, una música que parecía que estábamos en el cielo. En ese cine con unos piruletos y unos geranios rociaos preciosos. Eso era estupendo» (Manuela 1942). También esa presencia sonora se escuchaba desde fuera del cine: «Estabas sentá en la puerta y oía en la puerta del cine las palmas» (Josefa Martínez 1942). Además se repetían gestos sonoros que reafirmaban una posición de un género hacia otro, cuando cortaban un beso y la gente gritaba o silbaba, cuando había una pelea y se oía un «tomaaaa», cuando en una película de horror la protagonista moría acuchillada se oía «ahhhh» por parte de algunas mujeres. Cuando un gesto típico de un género era producido por otro género se producía una situación que tendía a la ridiculización de quien lo espetaba, disciplinando de ese modo a aquellos que rompían los arquetipos. Los cines fueron

32 «Sí, muchos novios, depende de cómo fuera la pareja... Todas las parejas no se daban lote, pero había muchas que tenían más soltura para hacer esas cosas y aprovechaban más los cines, las últimas filas, le decían las filas de los mancos, porque se ve que las manos no se les veían» (Manuela 1942).

lugares donde se condensaron las tensiones sociales de las personas que lo habitaban.

Por otra parte el Estado actuaba en el espacio del cine con la emisión del No-Do, el cual era de obligada compra y proyección por parte del empresario. Parte de la construcción nacionalcatólica durante la posguerra se produjo por la sincronización del noticiario a través del cine³³, uniendo bajo un noticiario propagandístico semanal a una comunidad imaginada. En el doxo de los entrevistados se evidencia la idea de que las películas en los cines de su localidad y de Madrid eran las mismas. Esa sincronización de noticias y películas en un espacio dedicado al espectáculo podía habilitar una recepción unitaria. El noticiario con una clara propuesta moral y las películas tanto españolas como mexicanas, como el cine de Hollywood de los cuarenta y cincuenta proponen unos clichés de género de carácter patriarcal. La recepción de lo que allí se proyectaba podía tener una cierta coherencia, haciendo muy fácil el uso de músicas y giros lingüísticos de ese universo a las situaciones marcadas por un *habitus* nacionalcatólico.

33 Sobre todo si tenemos en cuenta que se trata de un contexto donde el analfabetismo estaba extendido a gran parte de la población. Otro aspecto fue el de la radio, que según fue extendiéndose tomó más fuerza como elemento sincronizador, como ya lo fue en tiempos de la guerra (Cortès i Esteve 2012).

CAPÍTULO 4

4

Las fábricas de conserva vegetal que habitaron las allegadas.

Las fábricas y los almacenes que estudiamos podríamos entenderlos como un *lugar antropológico*. Tal y como nos explica Marc Augé (2009: 87) los lugares antropológicos son donde se pueden construir y sostener discursos a través de acciones discursivas y corporales. Las fábricas se convirtieron en uno de los lugares más usuales de socialización entre mujeres, forjando un espacio donde desarrollar las relaciones interpersonales dentro del entramado social. Las acciones que sucedían dentro de las fábricas nos desvelarán ciertas lógicas y dinámicas sobre la clase y el género por parte de las obreras. Estas narrativas podían divergir con el relato histórico-legislativo sobre las mujeres.

Para contextualizar los lugares donde se producía el canto colectivo explicaremos el desarrollo de la industria vegetal, las dinámicas sociales en el interior de las fábricas estudiadas y la recepción de las tramas sociales de las fábricas en el espacio público.

4.1 De la creación de una industria a cómo se desarrollan los modelos de producción en las conservas vegetales estudiadas.

Los precedentes de la industria conservera en la Región de Murcia comienzan con la llegada a Alcantarilla desde Mallorca de Esteve Canet en 1897. Atraído por las posibilidades de la huerta de Murcia a finales del siglo XIX, Canet trajo a tres especialistas hojalateros y un maestro conservero que venía desde Mallorca, los cuales visitaban la fábrica periódicamente (Pareja Muñoz 1957: 73). Alrededor del año 1900 la compañía francesa Champagne Frères se instala en Alcantarilla. Esta compañía en 1922 vende sus instalaciones a la sociedad Hero Alcantarilla S.A., compañía mixta suizo-española (Manzanares Martínez 2014: 9).



Fig. 15. Secado del Albaricoque en la fábrica de Esteve Canet. Fuente: Cangilon nº14 (1997: 25).

En las primeras décadas del siglo XX los hermanos Gómez Tornero habían aprendido los procedimientos conserveros de Champagne Frère, instalaron sus industrias en Alguazas, Abarán y Alcantarilla. Trabajar en las fábricas de conserva por parte de las mujeres era un trabajo que ya habían ejercido algunas de las generaciones anteriores a nuestras entrevistadas, tal y como vimos en el fotorreportaje de Luisa Carnés. La industria conservera creció hasta el estancamiento que supuso la Guerra Civil. Trabajar en las fábricas después de la guerra estaba sujeto a una concepción diferente, la mujer obrera estaba denostada por las instituciones y el poder adquisitivo respecto a la generación anterior era menor. El PIB de 1929 no se igualará hasta 1956¹, los sueldos habían caído estrepitosamente provocando la pobreza endémica de las clases populares.

El contexto industrial antes de la guerra era expansivo, en algunos sectores industriales comenzaron a modificar sus espacios con la intención de implantar una nueva lógica productiva. Tras la Guerra Civil el tejido industrial se reconstruyó lentamente. En el sector de la conserva vegetal observamos una industrialización heterogénea. La carencia de materias primas como la hojalata y el azúcar marcó el parco desarrollo de la industria. Entre estas dos materias había carestía de la hojalata, regulada por el Comité de la Hojalata y el Estaño y los Sindicatos Nacionales del Metal y la Pesca. Su distribución se regía por un sistema de cupos que luego se extendió a otras materias: estaño, aceite, plomo (Muñoz Abeledo 2010: 148). El presidente de la Unión de Fabricantes de Conservas, Francisco Fernández Cervera, ponía de manifiesto la falta de la hojalata en estas palabras: «A pesar de todos los buenos propósitos, lo cierto es que no existe en absoluto expectativas de importación de hojalata. Y en lo que atañe a la producción nacional, sabido es que no alcanza, ni con mucho, a cubrir las más perentorias necesidades industriales» (Industria Conservera, 1944, nº66: 38-39). Se reutilizaba la hojalata sobrante de las grandes fábricas como Cobarro en fábricas pequeñas como la de Eulogio.

¹ En Moreno, L.; Sarasa, S. (1993).

La industria de la conserva vegetal en el primer franquismo estaba registrada como producción artesanal. Muchas fábricas surgían de almacenes que se adaptaban al espacio existente. Los trabajadores solían venir en masa por temporadas, ya sea en el secado de orejones u *orellones* -como lo denominan nuestras informantes²- o en el *verdeo* de la naranja, la uva, el melocotón, el *albercoque* o cualquier otra fruta. Entre los trabajos realizados en el *verdeo* se podían distinguir a las trabajadoras acarreado fruta, estriando, cortando, pelando o empaquetando la fruta. En la conserva se hacía la pulpa, mermeladas, almíbar, membrillo, trabajando en el *embotando* -haciendo el caracol, poniendo el melocotón en almíbar en espiral dentro del bote-, en el cerrado de botes, pegando etiquetas, apilando o acarreado botes³. Trabajos como en la hojalatería se fueron alargando durante todo el año que fueron realizados por mujeres⁴. El trabajo en la conserva se convirtió en el espacio de trabajo femenino de referencia. Los amos fomentaron ese imaginario, ya que la mano de obra femenina era mucho más barata.

2 Esta derivación del catalán *orellons*, al igual que muchos sustantivos en la huerta de Murcia nunca han tenido un significante castellano. Unos ejemplos son: esparteña, boria, alhábega, gobén -de govern, pieza del carro-, pésol, olivera, fangue, abercoques, albarcoqueros, escalfar, jornal, etc. Son innumerables los términos que podríamos mencionar.

3 Fina (1931): «Mira, he acarrao, empezao haciendo cortes, me han pesto ha partir, partir melocotones en las cuchillas, el melocotón iba cayendo el agua para que no se pusiera negra, he cortao melocotón, lo he empaquetao, lo he embotao...»

4 En la introducción ya observamos como el paso de muchas mujeres del trabajo en el campo, al trabajo en los almacenes y fábricas de conserva vegetal se producía desde principios de siglo, por otro lado, Murcia, ciudad de retaguardia durante la guerra civil, fue la mujer quien tuvo que asumir el trabajo en los principales sectores industriales, introduciéndose en el trabajo de sectores tradicionalmente masculinos, así, el horizonte de que las mujeres podían asumir los trabajos industriales tenía un precedente, y en un entorno femenino, fue dónde primero se produjo la toma de nuevos espacios de trabajo para las mujeres, más allá, de un período de guerra. En el siguiente apartado observaremos los trabajos reservados para hombres y el espacio simbólico que ocupaban dentro de las fábricas.



Fig 4-2. Empaquetando la fruta. Fuente: Cangilon nº14 (1997: 30).



Fig 4-5. Las mujeres que desplazaron a los hombres en el trabajo de la hojalatería. Fuente: Cangilon nº14 (1997 :32).



Fig. 16. Partiendo el melocotón a principios de los años sesenta en Cieza.

Fuente: AGRM.

La organización del trabajo y la producción que encontramos durante los primeros años de franquismo hasta finales de la década de 1950 coincide con la descripción que hace Manzanares Martínez en su artículo «La modernización de los procesos productivos en la conserva murciana del siglo XX» (2005), señalando su carácter artesanal. El imaginario de la industrialización nos podría hacer pensar en un modelo de la organización de la producción y del trabajo muy diferente, con líneas de producción y cierta automatización. Ese modelo ya se había desarrollado en otros sectores en el País Vasco o Cataluña antes de la Guerra Civil, pero en nuestro caso durante el primer franquismo la producción se desarrolla de un modo artesanal, favoreciendo a un modo de relacionarse en el trabajo que posibilitaba el canto colectivo femenino.

La producción de conservas vegetales durante el franquismo se ha esbozado en dos fases desde una lectura de los datos documentales, una fase llamada artesanal -desde finales del siglo XIX a finales de los años cincuenta-, y otra fase llamada

mecanización -desde los años sesenta a los ochenta- (Manzanares 2005: 10). Como toda periodización se ordena a través de unos criterios, esta se basa en la organización interna de la producción y el trabajo. Durante el período artesanal, el modelo es llamado fordismo periférico -trabajo en línea- y más tarde como fordismo flexible -trabajo flexible- (ibid.). Estos períodos no son absolutos, pueden variar a causa del estado del comercio exterior y del tamaño de la fábrica. También el carácter personal de los diferentes dueños pudo acelerar el proceso de mecanización.

En la segunda época se perdió el modelo artesanal, la maquinaria semiautomatizada apareció a finales de los años cincuenta y principio de los sesenta. La producción se hizo intensiva, el trabajo era más especializado y el mercado exterior se había reducido. Sobre el funcionamiento de los almacenes con las primeras máquinas en Totana hay un refrán donde han quedado reflejados algunos de nuestros entrevistados -☉ 11-. Aparte de la máquina de cepillado, a las empapeladoras se les había puesto un pupitre, realizaban su tarea de pie. Las únicas que trabajaban sentadas eran las mujeres mayores haciendo el estrío. Como decía Lola Valenzuela (1937): «Parecían gallinas cluecas». Esa imagen que Lola tenía de las estriadoras refleja muy bien la función de las mujeres *antiguas*. En la figura 17 podemos observar en primer plano a zagalas muy jóvenes y al lado las más mayores, situación que permitía transmitir de modo oral una experiencia y una práctica sonora compleja.



Fig. 17. A la izquierda estriando, a la derecha se observa a una mujer acarreando botes. Fuente: Foto ampliada de la Fig. 5.

4.2 Las fábricas habitadas: de puertas para dentro.

A continuación trazaremos una imagen más cercana de cuáles son las fábricas estudiadas, las jerarquías sociales y las tramas sociales fuera y dentro de las fábricas. El amo imperaba sobre cualquier cosa en los aspectos que quería interceder. Aun así había un encargado y una encargada que supervisaban todo, velando por una exposición mínima de los amos. La *maestra* o encargada organizaba a las mujeres e incidía en ellas cotidianamente, era a través de la encargada que se transmitía la voluntad del amo. Respecto a las jerarquías y los roles que representaban el amo, los encargados y las mujeres obreras, Manuela (1942) nos canta este texto -© 12-:

*La fábrica es una Iglesia,
las mujeres los santos,
los encargados los curas, ¡aúpa!,
que siempre van predicando.*

Representando la jerarquía de la fábrica como la de la Iglesia, donde todos tienen su papel. Aunque no sea nombrado se puede trazar un paralelismo entre el amo y dios, ya que los encargados predicaban su palabra. Las tragedias de las mujeres obreras podían perfectamente conformar hagiografías populares, las cuales se visibilizaban cantando y relatando dramas o tragedias personales, dando sentido a su identificación como santos. Esta visión de la jerarquía social cantada otorgaba una posición trágica a muchas mujeres, aun así moralmente superiores a los encargados. Ellas se narraban como inocentes y sufrientes.

Los principales agentes que ejercían el poder eran los amos y los encargados y

encargadas. Los amos: en el caso de Totana, Miguel Martínez Cabrera; en la huerta, Eulogio, familia de los Gómez Tornero; en Alcantarilla, José Caride y los hermanos Cobarro. Los encargados y encargadas: en Totana era «El tío Luis» y la encargada era Lola Valenzuela, conocida como Lola «La panza»; en Eulogio el encargado era Antonio y no había una encargada; en Cobarro, el encargado era «El tío Isidoro» y la encargada era «La Luz»; y en Caride, la encargada era «La Rosario», otra figura en Caride podrían ser familiares que aparecían puntualmente como don Camilo. También nos encontramos con «La Resu» en la fábrica Cascales o «La Luisa» en la fábrica de Hero.

Las fábricas contaban con un número muy diverso de trabajadoras según las temporadas, aun así podríamos hacer una estimación aproximada. En Totana, tanto Lola Valenzuela (1937) como Manuela Martínez (1942) aseguran que llegarían a más de cien mujeres. En la fábrica de Eulogio, un centro menor a las afueras de Alcantarilla, tendría un número parecido al almacén de Totana. En Caride no se ha podido precisar pero podríamos estimar varios centenares de trabajadoras en épocas de máxima producción. En Cobarro se podría llegar a un máximo de mil quinientas trabajadoras, sin duda la fábrica más grande de Alcantarilla. En 1997, en el nº14 de la revista Cangilon, Fulgencio Saura y Ángel Riquelmen entrevistan a D^a Aurora Casaus Ardura, Vda. de D. Basilio Cobarro Yelo, en ella declara:

Sería difícil hacer recuentos de las distintas plantillas de trabajadores que se distribuían, en todas las secciones, dependencias y servicios, tanto de interior en ambas fábricas en Alcantarilla y Alguazas, como los de exterior. Pero podríamos calcular, que en interior, en época de temporada el número de mujeres, en fábricas podría ascender entre 1.500 y 2.000, y de hombres de 400 a 500. Sin embargo, en exterior, el personal de campo y huerta, superarían posiblemente las 3.000 personas; ello sin tener en cuenta que el personal fijo anual, era una plantilla de más de 400 empleados, para el normal funcionamiento de administración, programación y preparativos de organización empresarial (1997: 88).

Las obreras que nos encontramos en los almacenes y fábricas estaban condicionadas por una situación adversa que las dejaban a merced de una dicotomía imposible de cumplir, la de ser virtuosas o pecadoras. En el momento que se convertían en obreras su virtud era cuestionada, eran vigiladas. Cuando el régimen incidía en la estima de sí mismas pretendían obtener cuerpos dóciles, cuerpos productivos.

La posición tan desfavorable de las obreras les hacía muy difícil la réplica o la construcción discursiva diferente a la propuesta por los amos. Eso se traducía en una concepción de las mujeres obreras como *ladronas y putas*, una idea extendida por el sentido común de aquellos que ejercen el poder y auspiciado por el marco legislativo propuesto por las instituciones. Cuando los amos y las encargadas disponían un significado lesivo para el honor de las obreras desde una violencia discursiva, las trabajadoras no solían tener posibilidades de hacer una réplica directa. Una de nuestras informantes nos explicaba cómo se expresa por parte de la mujer del amo:

Iba la señora doña Julia Yelo de Cobarro, a la fábrica, a ella le gustaba empapelar, sentá en una silla, si era mu gitana..., ¿no ves la cara que tiene que parece una gitana? ¡eh! y decía a la maestra: «¡Luz! ¿Sale mucha naranja helá?» Le decía la señora a la maestra y le decía: «señora, pues toa, porque si sale una buena las llevan ellas en las tetas pa' sus hijos». [jajaja] toa señora, ah... (Salud 1938)

Este suceso con doña Julia Yelo no era tan habitual. La presencia de las amas en una fábrica grande como Cobarro o Caride no era común. Las reprimendas eran espetadas por los encargado y las encargadas. El rasgo más habitual en las relaciones entre amo y trabajadores era la distancia y el miedo. Cada amo marcaba las distancias de un modo diferente pero podemos hablar de un cierto miedo extendido que se respiraba en la mayoría de las fábricas. Uno de esos ejemplos que propiciaban

esa imagen y esa situación era Jesús Cobarro Yelo -Jesús, junto a Basilio eran los dos hijos con más presencia en la fábrica-. Jesús Cobarro tenía fama de mujeriego y autoritario desde la perspectiva de las trabajadoras. Le llamaban el *tarzán* o el *gitano*. Alguna de ellas recuerda verlo vestido con un traje blanco y con gesto muy serio paseando por la fábrica. María Corrales (1931) nos lo explicaba: «Cobarro, yo no lo veía, estaba el tío Isidro, el otro. Un día le di [a Jesús Cobarro] con la canasta, y me tropecé, y me decía: «¡Nena! ¿Qué haces?»».

El amo tenía muchos brazos que podían jugar su papel. En Caride el hermano del amo también hacía ese papel. Comentaba Salud (1938):

Don Camilo, que cuando venía le temíamos, era el tío más malo que pare madre... Ese hermano también, que se quedarían los mineros, se quedarían los pobretico descansando [...] ¿En qué sentido malo? ¡Pues látigo! Te ponía firme, no chillaba, sino que se ponía a lao tuyo y al oído. Sí, muy malo. Que viene don Camilo, mucho miedo, lo que había antes, mucho miedo.

Cada amo marcaba mucho el tipo de incidencia que podía tener en las fábricas ya que su poder era incuestionable. No había réplica directa. Pese a eso las trabajadoras eran conscientes de las agresiones que recibían. Nos decía Salud (1938): «La sangre del obrero es *mu durce*». Sobre Caride manifestaba: «Él era eso, que le gustaba muy beatos, de la virgen de los Dolores, tenía pa' pagar a las novenas, pero eran muy ladrones, en el sentido en que nos quitaban mucho dinero de lo que estábamos dando. Pero también te digo que conmigo no se metieron».

En la fábrica de Eulogio había menos trabajadoras y la presencia de un mayor número de vecinas les daba más cohesión. Quizás debido a esto y al no tener la celosía que suponía la presencia de una encargada podemos encontrar réplicas directas, aunque era vista como una cosa extraordinaria. María Orenes (1936) y

Mercedes Orenes (1943) recuerdan como eran las interacciones con Eulogio.

María: Así terminó él. Eulogio era malísimo.

Mercedes: Era un borracho, era un borracho sinvergüenza.

María: No hacía más que jarras, na más que mandar a la gente: «Tráeme una jarra de cerveza fresca de enfrente», que había un bar.

Mercedes: De anca la pollera.

María: Y venga, y otra, y venga. Luego salía to colorao como un pavo real a decir lo que le daba la gana [María lo explica con voz grave, enfatizando esta voz cuando dice *colorao*, gesticulado a la vez con rigidez y haciendo gestos que indicaban una gran corporalidad].

Entrevistador: ¿Estaba gordo?

María: Pa' explotar.

Mercedes: Salía delante de toas las mujeres arrascándose ahí, pero es que había sin vergüenza... Va y le dice la Encarna la del Cojo: «Eulogio, digo que no hay cosa más rica que rascarse cuando pica».

María: ¡Ja, ja, ja! Que poca vergüenza de mujer ¡Ja, ja, ja! En vez de hacerse la disimulá, hay gente pa' tó. Le dijo a una que estaba detrás de mí: «¡tú levántate y veste a las cuchillas!», y ella siguió allí un rato. Dice: «¡Pues no te he dicho que te levantes!», y dice: «A ver si usted cree que voy a dar el triple salto mortal pa' salir de aquí».

Mercedes: La verdad, pero que yo no me explico. Había buena, había buena...

Muchos de los amos hacían una exhibición de poder y sexualidad en distintas formas y maneras, ya sea Jesús Cobarro con su estética de *dandy* luciendo su traje blanco o Eulogio de un modo más basto. Así lo identifican las obreras al hablar de él como un *pavo real*. Esa exhibición de aquellos que tenían el poder no quedaba ahí, son numerosos los relatos que nos explican como había amos que llegaron a cometer abusos sexuales de forma repetida e incluso violaciones. Una de nuestras informantes que por petición propia permanecerá en el anonimato nos explicaba:

Y el tío Eulogio, no tenía una o dos, todas las que pillaba y las que tiraba a la acequia y la que se cayó a la acequia huyendo... Y como no quiso en un brazal, en una acequia

chica, en la acequia mayor no, en una acequia chica, huyendo de él, para que no la atrapara porque quería estar con ella y ella no quiso, porque tenía su novio. La [...], esa que era tan guapa. Tu abuela era más mozilla, y yo me acuerdo perfectamente, estaba la fábrica y mi casa. Si el tío tenía cinco mozas, una pa' planchar, una pal crío, otra pa' cocina, otra pa' limpiar. Y dos chóferes.

La total desprotección de las trabajadoras podían llevarlas a situaciones extremas. Una lotería que se vivía con temor. Mercedes Orenes (1943) nos contaba: «Yo tuve suerte, no ves que estaba enrobinada». La actitud de Eulogio no se trataba de una transgresión puntual por parte del amo, sino que tras una disposición social violenta que dejaba a muchas mujeres en una disposición de víctimas. En ocasiones veían implícita en esa agresión su continuidad en el trabajo, asumiendo las víctimas una disposición social que era expuesta violentamente.

Los cuerpos disciplinados de las trabajadoras mediante la violencia discursiva o corporal mostraban al amo como un ente impune. Muchas obreras se veían en una situación violenta, compleja e injusta: o someter tu cuerpo a la voluntad de quien ejercía el poder en un marco de cierta interioridad o quedar expulsada del trabajo, humillada y expuesta a la pobreza más extrema. Al objetivar a las mujeres, los agentes de poder de las fábricas creaban una disposición en la cual el cuerpo de las trabajadoras se llegó a convertir en objeto de intercambio.

Fina (1931): Sí, estuve en una máquina que hacía botes de medio kilo, luego lo estuve llenando, los botes de medio kilo unas cuchillas los partía, los metías en una máquina y salían los botes hechos y tenías que ir metiéndolos y empaquetándolos. Antes había mujeres soldando.

María Orenes (1936): Ahí estuvo mi suegra, la abuela... Vino un maestro [...] Ese tío era más putero que la orden, enseñó a trabajar a todo el mundo en la hojalatería o donde fuera si le metía mano.

Fina (1931): Yo iba a lo mío. A una, a esa le han metío to la mano que han querío, a esa cuando había una hora de trabajo la llamaban siempre, eso pasa en tos laos hijo...

Son muchas las historias que nos han explicado de diferentes amos que hemos preferido omitirlas porque lo han pedido explícitamente, tanto de las fábricas que nos centramos como de otras. Un ejemplo en Alcantarilla⁵:

Anca [...], en la que menos me figuraba estaba liá con el encargao, caro[claro], nadie lo supo, después de salir yo, y esta casá, cuando estuve en el extranjero, me dice mi hermana: «¿Sabes quién estaba liao con [...]? Fulana...» Y era una sonsa que parece que no había roto un plato y se arreglaban detrás de los montones de to los botes, y otro no sabíamos que era novio, y pijo, estaba preñá...

Delante de este tipo de dinámicas parecía crearse una especie de silencio sobre hechos concretos, movido probablemente por la empatía y por un sentido de colectividad. Siempre había ojos que atrapaban estos sucesos y se acababan deslizado las palabras entre las trabajadoras. A esta dominación corporal mediante la violencia que los amos ejercían contra las obreras, no solo estaban expuesta las mujeres trabajadoras, sino también los hombres. Salud (1938) nos explicaba lo que le pasó a un trabajador «que le gustaban mucho las payas»:

Bueno, espérate, yo estaba más metía, me comprendes... Es que yo no sé expresarme como tú que tienes estudios. Tenía uno, [...], le gustaba los tíos, un hermano [del amo], [...] Entonces los pillaron en el almacén con uno que trabajaba allí, que se armó una revolica que pa' qué.

La homosexualidad en el contexto que estudiamos estaba relativamente invisibilizada. Estaba fuera de los límites legislativos y sociales de la normalidad del espacio público. Situaciones vividas en el interior de las fábricas evidencian que las identidades de género divergentes a las normativizadas eran asumidas mucho mejor

⁵ Esta situación nos ha llevado a omitir parte de algunas entrevistas y a descartar hasta tres entrevistas de las que hemos realizado.

cuando eran ejercidas por personajes de una posición social privilegiada.

Dentro de las fábricas los hombres eran minoría. Tenían muy presente que eran observados por las mujeres y por tanto algunas de sus acciones manifestaban performativamente su masculinidad, como cuando en Totana los carpinteros cerraban a martillazos las cajas de madera alrededor de las filas de mujeres. Un ejemplo que visibilizaba la masculinidad es cómo adaptaban el mandil o el delantal, una prenda que visibilizaba la identidad de género femenino y clase en el espacio público. Nos explicaba Salud (1938): «No, algunos hombres no llevaban delantal, se ponían un saco. Un saco, lo doblaban y le pasaban un cordelillo y entonces se lo ataban. Los hombres no llevaban delantales».

En Totana hacían la exhibición a través del clavado de cajas, una vez estaban colocadas las mandarinas o las naranjas empapeladas, en las fábricas la misma exhibición se producía con el embotado:

Ay, es pa' la carne de membrillo, se limpiaba, había unas máquinas, primero se limpiaba con cucharillas, luego sacaron como unos molinillos, se metían, que por eso me duele tanto los... Se metía el membrillo ahí, le sacaban todas las pepitas... Y se limpiaba, pero a destajo. Entonces luego eso se llevaba y lo cocías en unas jaulas que ya estaban preparadas pa' eso, entonces pasaba por una máquina, mujeres echándolo y le apretabas y salía la pulpa, limpia. Y entonces la echaban a los barriles, y había hombres que le echaban sus polvos meneándolo y algunas veces mujeres y ya había otros hombres que le ponían la tapa y los tapaba. Eso anca Carides (Salud 1938).

Dentro del organigrama de las fábricas había un rol que tenía la posibilidad de establecer otro tipo de trato respecto a los amos: los fogoneros. Todos los que habitaban las fábricas eran conscientes de que la caldera era un puesto peligroso. Esto hacía configurar ciertos límites de forma diferente. La relación del amo con los caldereros nos la explicaba Salud (1938) en la fábrica de Caride:

El de la caldera era el que le daba vapor a toda la fábrica... Con el carretón lo traía, dejaba el carretón que había un espacio... La caldera estaba así y había un espacio grande, dejaba el carretón y entonces con la pala lo cargaba y había una puerta, se veía el fuego y entonces metieron carbón ahí y tenía que estar vigilando, porque si esa caldera se quedaba sin agua nos íbamos todos al limbo, tenía mucha responsabilidad [...] El Caco... El Fransuá... ¡Jajaja!... No te lo digo yo que éramos felices a nuestra manera, ahora la gente no se conforma con eso. Me cago en la hos... ¡Jaja! Porque el jefe siempre estaba en la caldera, tenía mucho peligro era el eje de la fábrica, cariño, pero El Fransuá hacía lo que le salía del capullo y tu abuelo también, pero nunca hubo ningún desliz, una vez se quedó un poco sin agua pero no llegó a pasar na'. Pero el Fransuá no se callaba, tu abuelo se callaba más. Pero cuando le tenía que decir algo, los dos, algo al otro, le contestaban, al jefe, al gordo, al Caride, claro... Le decían eso, le decía: «¡Caco! Estate más pendiente», y le decía que no pasa na', pero al Fransuá se lo decía en otro lenguaje.

Esta excepción era auspiciada por una posible amenaza velada. La caldera era el corazón de la fábrica y era alimentado por los obreros, ellos podían hacerla explotar de forma activa o pasiva. Eran los únicos trabajadores dentro de las fábricas con cierto margen de réplica. La explosión de la caldera era una posibilidad remota y esos trabajadores podían ser reemplazados, aun así era necesario un consenso entre el amo y esos trabajadores. Ese acuerdo implícito se puede observar en el tipo de lenguaje que se producían entre ellos, el cual era identificado como diferente al lenguaje que era utilizado por el resto de obreros.

El ritual por el cual las trabajadoras eran disciplinadas y vilipendiadas en las fábricas comenzaba por la acción de las encargadas. Los encargados y las encargadas eran un mecanismo disciplinario, tal y como exponía Joseph de Maistre «entre el príncipe y el pueblo, el verdugo constituye un engranaje» (Foucault 1975: 78). El dominio sobre las obreras era ejercido normalmente por mujeres, excepto en el caso de la fábrica Eulogio donde esta figura era ejercida por un hombre.

Entre las encargadas presentes en nuestra etnografía podemos deducir ciertas tendencias. La mayoría eran madres solteras, una característica que podía facilitar el uso de la violencia verbal y física. Eran portadoras del estigma social y ser ejecutora de la disciplina no les podía afectar en su posición social, por el contrario, podían mejorar sensiblemente su posición. Otra característica es que la relación con el amo era especial, aunque esto no era tan constante como el hecho de ser madre soltera. Un ejemplo son los siguientes acontecimientos de una encargada que estaba enamorada de uno de los amos:

Y... ¡Ay! Está muerta me da, pero la maestra... Te han dicho algo de la maestra de [...], pues [...] quería casarse con el jefe, con [...], pero [...] estaba soltero en la casa de sus padres. Metieron una criada que era de [...], la [...] y era muy guapa, muy guapa, mira si era guapa que la dejó embarazá, pero los padres no la querían, sobre todo la madre y las hermanas, doña [...] y doña [...], entonces cuando la dejó embarazá le puso un piso en Murcia y le puso una mujer mayor. [...] tuvo a su hijo y le dijo estas palabras, y le dijo: «si tú no te tienes que casar conmigo, yo meto mi hijo a la inclusa y me pongo a trabajar...» Muy guapa... Él dijo: «no te preocupes», y se vino a vivir en la casa ahí arriba de la fábrica. Y como la maestra que quería engancharlo como te digo, tenía altos y bajos, y entonces la maestra le regaló un pescao de cristal, y entonces la [criada que ya era su mujer] por el hueco de la escalera lo hizo migas. To eso lo sabíamos quienes lo sabíamos, y cuantas veces venía doña [...] a la fábrica y me decía: «¿Has visto a don [...]?» Digo: «Pues lo he visto hace un ratico», y cuantas veces lo vi que estaba por allí por el patio de fuera... ¡Nunca he sabido na! Ni mis hijos saben esto que te estoy contando a ti.

Otro acontecimiento que nos ha llegado fue cuando en otra fábrica la encargada salió en camión de la casa del amo. Algunas de las relaciones entre amos y encargadas se nos han relatado de formas diversas por parte de nuestras informantes. Dentro de las dinámicas sociales que relatamos las encargadas eran un mecanismo de doble dirección. Sometían a las trabajadoras a suplicios, obligándolas a ciertas ceremonias para establecer unos cuerpos productivos. También creaban un

manto que salvaguardaba a los amos de réplicas o críticas directas. Las encargadas eran la válvula que mediante determinadas maniobras regulaban una red de relaciones siempre tensas, siempre en actividad. Como las encargadas interactuaban en ese entramado podían ejercer el poder de un modo más productivo que los propios amos. El poder «se ejerce más que se posee, que no es el 'privilegio' adquirido o conservado de la clase dominante sino el efecto de conjunto de sus posiciones estratégicas, efecto que manifiesta y a veces acompaña, la posición de aquellos que son dominados» (Foucault 1975: 36).

En las fábricas se respetaba ciertas lógicas de aquello que era adecuado en el espacio público, aunque se puede observar una tendencia a imponer como principal criterio la productividad en las grandes fábricas a finales de los años cincuenta. Con un cambio de mentalidad generacional y la recuperación económica se tiende a depurar la presencia de mujeres mayores en las fábricas. Además, el hecho de ser vecinos deja de ser un elemento de peso para trabajar en una u otra fábrica. Esta tensión entre el imperativo del amo con una mentalidad productiva y la disposición social podía ser modulado por los cargos intermedios. Esto nos explicaba Salud (1938):

Y una mujer que estaba medio ciega, estaba limpiando uva, estaba de las primeras, que no lo tenía que haber hecho así, la tenían que haber puesto por el medio. Y el tarzán la vio, el mayor, el José [Jesús] y la vio que se arribaba mucho a la uva porque no veía mu bien la mujer. «¡Toñin!» Al maestro: «¿es que no estás viendo que esta mujer no sirve pa' limpiar uva? ¡A la calle!, ¡A la calle!, ¡A la calle!», y tenía mucha amistad él con ella porque eran vecinos y entonces por la tarde volvió a trabajar la mujer sin que el otro se enterara, y la pusieron por medio porque le hacía mucha falta, porque tenía dos crías pequeñas. Eran malos porque los jefes los hacían malos a ellos también, me entiendes. Lo llamaban tarzán porque era mu grande, tenía unos pies así de grande, iba muy limpio, un señor, unas chaquetas mu, mu...

Algunas de las encargadas son muy recordadas por la dureza de su trato a la hora de disciplinar a las trabajadoras. Entre todas las encargadas, Luz ha dejado una impronta muy honda en las trabajadoras. Fina (1931) nos decía: «Teníamos una encargá que era mu sinvergüenza, la Luz, era madre soltera», también lo recordaba Carmen Ruiz (1935): «La luz nos decía: 'putas, os vais a ir a la calle'» o María Corrales (1931): «Encargá había la Luz, decía: '¡puta! ¡Venga que no hacéis na!'»

El cuerpo sometido es el cuerpo productivo (Foucault 1975: 32). Ese sometimiento a las mujeres obreras no solamente venía del discurso moral que proponía el marco político, sino que el sometimiento también era plasmado a través del castigo físico. Nos explica Remedios (1942):

Si te ibas al váter y cuando estabas mucho tiempo, cogía un cardero con agua con zotal y le echaba zotal por el váter. Cuando las mujeres estaban dentro de los aseos, como los aseos tenían un trozo pa' arriba abierto, ella cogía un caldero con agua y una escoba, le echaba zotal y con agua zotal le echaban pa' que salieran corriendo. Eso lo hacía la Luz. Yo estaba trabajando anca Caride, me fui anca Cobarro quince días y me decía puta. Yo que no me comió una rosca en mi vida y tú que tienes un hijo soltera... Anca Caride no nos decían puta, la Rosario no nos trataba mal.

El zotal se convertía en uno de esos signos reconocibles que eran entendidos como elemento de humillación⁶. Ese castigo físico iba acompañado de una amenaza, quedar excluida del trabajo. En el caso de la Luz nos relatan cómo castigaba despidiendo a trabajadoras por días. Nos lo explicaba Mercedes Orenes (1943) en conversaciones con María Orenes (1936).

6 Otro testimonio sobre el Zotal nos lo daba Mercedes Orenes (1936): «Entonce la maestra esa, lo poco que yo la ví, si ibas al aseo, entonces tenían te daban un cubo con agua y zotal, ¿sabes lo que es zotal? La peste que hecha eso...» [...] «Eso lo echábamos en las cuerdas». Mercedes Orenes (1943): «Eso ya es que te mueres... Llegaba con una escoba, no, con un cepillo... Lo mojaba ahí, entrabas dentro del aseo y te ponía ahí».

Mercedes Orenes: Ella decía la fulana, la fulana y si tal, te despedían pa' un día, pa' dos...

María Orenes: Te castigaban.

Mercedes Orenes: Una tontería, una decía arrestá, por ejemplo, si le decías vámonos ya y faltaban... Si hacías, a lo mejor era una tontería y decían la fulana ha hecho esto. Sean las diez o la una, aunque faltara quince minutos pa' terminar, te echaba y te tenías que ir. Eso era el látigo porque era trabajar, trabajar, era la esclavitud, se vengaban porque te sacaban la piel que no podías más y se te pillaban hablando y no te echaban, te ponían en el peor sitio.

En el lugar del trabajo se podría discernir como allí se construían algunos de los elementos simbólicos que tenían incidencia en el espacio público. Uno de esos elementos simbólicos fue el rito de paso de niña a mujer. Las serenatas en algunos lugares tenían la función de indicar sonoramente el paso de niña a mujer para el pueblo. Este proceso en zonas urbanas donde la repercusión de una serenata quizás no tenía la misma incidencia, se podía intervenir desde las fábricas. ¿Cómo? Con el jornal que daban. Nos lo relata Encarna «La coja» (1940):

Yo quiero contar una cosa de la Hito y tú. Estábamos trabajando en la fábrica de la uva. La Hito era de buen culo, que le decía esta: mira, María, culo gordo y sin menear. Le tenía envidia, pero llegó la hora de la cobrar, ¡ah! ¡Ostias! ¿Te cree que se me olvidan esas cosas? Si no me paga como mujer quemó la fábrica. ¡Mama mía! A la otra por tener el culo gordo y estar más desarrollao le pagaron como mujer, tres meses que se llevan y a ella como cría. Cuando le enseñó lo que había cobrado, subió pa' la oficina, dice: «¡Mira! le habéis pagao a una que tiene tres meses menos que yo de mujer y a mí de cría y a mí, llorando, a mí me tenéis que pagar de mujer, si no, yo no me muevo de aquí en to el día, que a mí me hace mucha falta que tengo un padre enfermo con una pierna menos, que está cojo. ¡Me tienen que pagar como a ella!». Bajó el tío chico aquel: «¿Qué le pasa a esta muchacha?». «Mire usted, yo trabajo más que ella, llevo to el día acarreado platonos, mira usted como tengo las manos, sollaicas. Esa esta sentá limpiando uva tan ricamente». «¿Y qué?», «a ella le pagan como mujer y a mí como cría, sabes usted lo que te digo, no me muevo de aquí hasta que me paguen». Me dijo: «Ven pa' cá», y me dio las perras que

me faltaban.

Más adelante el hecho de cobrar como niña o mujer no dependía del amo o el encargado, se estableció por la edad desde un punto de vista administrativo. Las zagalas comenzaron a ser consideradas mujeres desde esa perspectiva legal al llegar a cierta edad, aunque en las prácticas sociales algunas ya se les consideraba mujeres. Esto interesó a las fábricas, así nos lo explica Remedios (1942): «Pero eso es que lo hacían, yo estaba en Caride cobrando como mujer y cuando vino la orden que hasta los 17 ó 16 años o 18 no éramos mayores, a mí me bajaron como cría, porque la orden era...»

4.3 Las fábricas exhibidas: los amos en las tramas de interioridad y exterioridad.

Después de constatar ciertas dinámicas de dominación hacia las trabajadoras y de ciertas ceremonias del poder dentro del entramado social de las fábricas, observaremos cómo los amos se mostraban en el espacio público. Las trabajadoras se encontraban en un lugar con un cierto grado de interioridad, lo cual permitía establecer unas dinámicas diferentes al exterior. Los muros de las fábricas no eran herméticos, funcionaban como una celosía para una mirada exterior. Las construcciones narrativas en el interior se deslizaban de un modo u otro al exterior, ya sea por las acciones que marcaban el relato sobre los agentes que trabajaban en las fábricas como por la incidencia de los amos fuera.

Las fábricas eran de diferentes contextos y tamaños. En las fábricas más pequeñas se observa un mayor grado de permeabilidad en ambas direcciones, las trabajadoras venían de lugares comunes. En las fábricas grandes la disciplina era más rígida y la distancia entre amo y trabajadoras era mayor, además había una cierta heterogeneidad respecto a la procedencia de las trabajadoras.

En Alcantarilla el gran crecimiento industrial desplazó a los señoritos de toda la vida. Cuando preguntaba a los informantes por los señoritos, en el imaginario venían rápidamente «los cobarros y los carides». Precizando por estas dos familias alrededor de su impacto en el pueblo le preguntamos a Salud (1938) si eran burgueses y esto es lo que respondió:

Yo esa palabra no te la entiendo, eran viejos resucitao como yo les digo, porque Caride vino aquí. Su padre, que era gallego, con una mano atrás y otra alante y los Cobarros eran de Abarán, esos venían ya... Tenían allí una fábrica de naranjas o no sé, y

cuando vinieron aquí fue cuando empezaron a ponerse en condiciones, entonces el mayor, don José se fue al extranjero, se casó con una mu rica, su padre era un marajá, y ya allí empezó a venir los camiones y empezaron a subir y fue cuando compraron la fábrica, que esa fábrica era de los Salas... Eran los pudientes los señoritos, estaban los Paganes, estaban los del Liberal que era gente bien, eran muchos, estaban este... Alcantarilla era rica... De cuna, prácticamente habían pocos aquí, porque ya te digo que el padre de los carides era gallego. Y los paganes han sío los más eso... Ricos de cuna...⁷

Entre todos los *amos* los Cobarro son la principal referencia en el imaginario local. La diferencia entre Cobarro y Caride se puede observar en la disposición de las fábricas. Caride, al igual que Eulogio, integraba su hogar dentro de la fábrica, mientras Cobarro situaba el hogar familiar en la calle Mayor. La fábrica de Cobarro era penetrada por las vías del tren y su mirada era principalmente al mercado exterior, haciendo del espacio de la factoría un lugar de flujo de mercancías y personas.

Poco después de terminar la Guerra Civil en Alcantarilla, Basilio Antonio Cobarro Tornero procedente de Abarán se hace con la fábrica construida en 1916 por Salas, Navarro y Verdú entre la vía del tren y el camino de la Voz Negra (Cascales 2001: 36). La Fábrica de Cobarro era la más grande del pueblo con unos 13.740 m². En un primer momento la gente continuó llamando al lugar «Los Salas».

7 En conversación con Paco Peseta, Mercedes Orenes (1943) y María Orenes (1936) me corroboran la idea. Paco Peseta me decía: «Los ricos eran, el nuevo rico, los cobarro, los carides, ya había ricos pero menos ricos», Almagro, esos hicieron perras, eran don nadeis... [...] Ricos, ricos, los cobarro». Mercedes decía: «Señoritos de estar en el casino un montón», María le respondía: «Y esclavos que eramos los demás pa trabajarlas» a lo que concluía Paco Peseta: «Señoritos los que iban a la puerta de la taberna o en el paso a nivel, decían tú y tu iros a cavar o tal» También estaban «Don Ignacio, Antonio Soler, el médico, eran terratenientes, tenían muchas tierras 20 o 30 taullas».

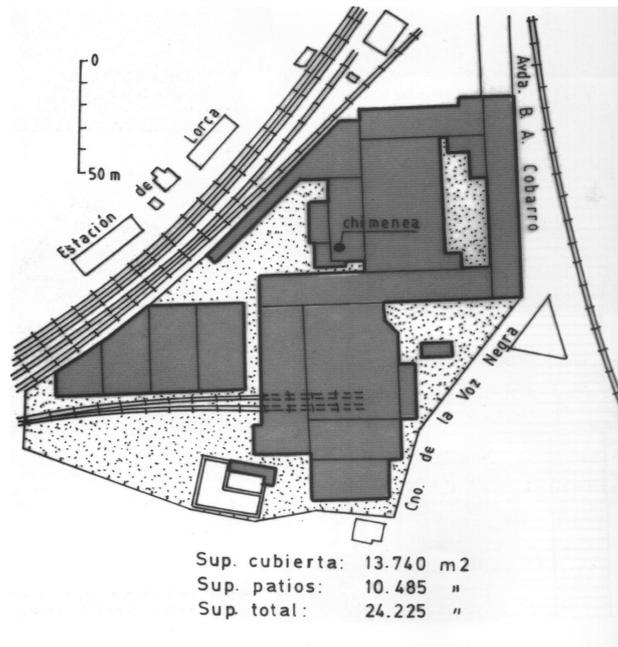


Fig. 18. Plano de la fábrica de Cobarro. Fuente: Cascales (2001).

Llevaba desde 1932 trabajando verduras, frutas y hortalizas. Importando principalmente a Inglaterra sus productos. Aunque su gran exportación empieza a establecerse y consolidarse desde el año 1940 a 1945. Al principio el envío de sus productos se realizaba en aviones de la compañía Lancaster, desde Los Alcázares hasta Londres.

En esta época ya toman la gestión de la empresa sus hijos. Antonio, Joaquín, Basilio -Administración-, José -Director de Comercio Exterior-, Jesús -Director de Negociación, Organización y Funcionamiento de la Empresa-. Entre otras cosas adaptó su producción al mercado exterior, de ese modo elaboró la ensalada de frutas envasadas de origen británico.



Fig. 19. Publicidad de la marca Sombbrero, producida por la fábrica de Cobarro.

Fuente: Cangilon (1997: 85).



Basilio Cobarro.

Jesús Cobarro.

Antonio Cobarro.

José Cobarro.

Fig. 20. Hermanos Cobarro, hijos de los fundadores de la fábrica. Fuente:

Cangilon (1997: 87).

Caride también tuvo su proyección exterior pero la empresa tenían un concepción diferente, el contacto con las trabajadoras era más directo y había una relación más directamente con otros empresarios locales.

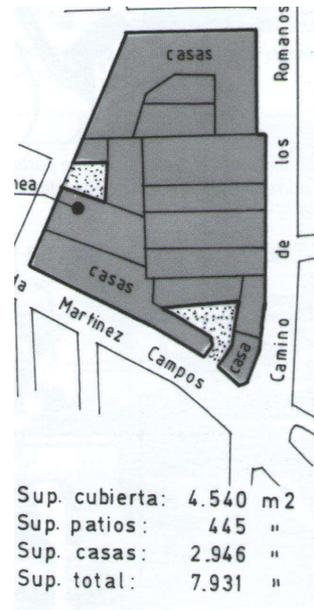


Fig. 21. Plano de la fábrica de Caride. Fuente: Cascales (2001).



Fig. 22. Jesús Caride en su despacho. Fuente: Cangilon (1997: 95).

Una de las trabajadoras de confianza en Caride, Salud (1938), tras enseñar una foto de Jesús Caride de joven nos mostraba la dicotomía entre el hogar y la fábrica. Espacios simbólicos muy diferentes a pesar de estar integrados en el mismo conjunto urbanístico.

No, si no era feo el Jesús Caride, pero de joven, claro... To la cara, don Jesús Caride año 1928. Claro... ¡Uhf! ¡Uhf! ¡Qué gordo está! Si no es que fuera malo, a ver si tú me entiendes, yo que sé, era... Que si veía una mujer en algo tenía que haber levantao la mano y no la levantaba, pero luego iba a su casa, que yo muchas veces que me llamaban para hacer cualquier cosa pa' ayudar y se portaba de otra manera, y con las mozas estupendamente, pero en la fábrica... Mucho respeto había [...] Era otra cosa, también, hermosa planta baja y alto, pero esa la tiraron e hicieron todo ese edificio dentro. Vivía Carides y un hijo se casó, y arriba vivía el hijo y abajo ellos, abajo tenían dos plantas y arriba una.

Entre todos los hijos de Antonio Cobarro fue Jesús quien más presencia tuvo en el pueblo, era quien se encargaba directamente de la fábrica. En Alcantarilla Jesús Cobarro tomaba el espacio sonoro del pueblo a través de su *Rolls Royce*. En una calle mayor en los años cincuenta donde no se veían muchos coches, tanto sonoramente como visualmente este coche marcaba un elemento de distinción que cruzaba la espectacularidad y el esperpento. El *Tarzán* en el imaginario obrero se le otorgan historias de sus actividades dentro y fuera de la fábrica, como en la finca familiar de «La paloma». La dimensión de los Cobarro hizo que los hechos familiares se convirtieran en sucesos relevantes para la inmensa población. La muerte de Joaquín en un accidente se convirtió en una cita que paralizó medio pueblo: «Fuimos tos al entierro, tos fuimos» (Carmen Barqueros 1947). Algunas de las trabajadoras se vieron

arrastradas a asistir, al igual que a la boda de Jesús Cobarro, la cual todavía es muy recordada⁸. Cobarro también modificó la fisonomía urbana del pueblo: en los límites de Alcantarilla construyó las casas de Cobarro, las cuales estaban destinadas a alquilarlas a los trabajadores que se trasladaban a Alcantarilla. En ese espacio de nuevos ricos los Cobarro se situaron como benefactores, patrocinando y potenciando la Semana Santa en Alcantarilla. Salud (1938) nos contaba:

Y el cristo de Medinaceli, este que sale aquí lo compró la señora, su madre, doña Julia Yelo. Y entonces vinieron cuatro toreros un martes Santo; salieron en la procesión, llegaron en cada angulo del paso, pusieron un capote de cada torero bordao. Fue uno, este que sale en todas las televisiones, eran procesiones de Semana Santa, representando... Este era uno que sale tanto, Ordoñez, Pedrel y este que sale en la tele, Jaime Ostos y Cascales.

Este tipo de patrocinio era el modo de visibilizar el poder, Caride también se hizo patrocinador de la Virgen de los Dolores. Un contrapunto a las diferentes vivencias de Cobarro y Caride podría ser don Rodolfo⁹, supervisor de la compañía suiza Hero se integró en el entorno social que envolvía a la fábrica. Encarna «la cantaora» (1932) nos explicaba: «Y don Rodolfo, él y su hijo eran maravillosos, le encantaba, era una bella persona. don Rodolfo iba con el bolero a pescar a La Boquera, que era chófer».

Las fábricas de puertas para fuera desprendían dinámicas sociales que se tejían de forma cotidiana por las trabajadoras. A su vez también proyectaba un imaginario determinado al extranjero lejos de las tramas relatadas. La producción de conserva

8 Hicieron un banquete pa los obreros, y este. Luego a la chica le gustaba salir de noche, eso no se llevaba y entonces se divorciaron y entonces se casó de segundas (Salud 1938).

9 También es muy recordado en Hero a don Guillermo.

exige una transformación del producto cultivado mediante la manipulación. Tal novedad a la hora de procesar los alimentos y la organización del trabajo es un modelo que se adaptó del exterior al entorno que tratamos. Las visitas extranjeras para supervisar la producción se extendieron a toda la industria, tanto en las fábricas grandes como en las más pequeñas. Mercedes Orenes (1943) nos contó: «Anca el tío Eulogio iban los belgas y los suizos, los coloraos, más coloraos que la sangre, más borrachos que Dios».

Cuando venían comisiones a visitar las fábricas se buscaba dar una imagen muy concreta, así lo relata Salud (1938) en la fábrica de Caride:

Sí, siempre, pa' llenar los botes a caracol siempre ponían gente joven, porque luego venía gente de visita y daba gusto la representación, ¿me entiendes? Venían de otras fábricas, señores, hasta del extranjero venían... Nos ponían a las más jovencicas y vistosicas a llenar los botes, y en el melocotón llenando botes, siempre ponían a gente joven porque era ya cuando el bote ya se iba a cerrarlo, era la representación mejor.



Fig 4-11. Embotado. Fuente: Cangilon (1997).

Esta disposición de las trabajadoras fomentaba la exhibición de la colectividad femenina como valor añadido a los productos, vendiendo una imagen idílica de los productos murcianos. En la exhibición del proceso industrial había una especie de performance destinada a proyectar una cierta orientalización del producto, en el momento que representaban una imagen exótica que era propuesta por la mirada externa se afirmaba el dominio extranjero.

Estas visitas de los extranjeros también servían para homogeneizar el sistema industrial local a los estándares de otros países. Observaban la higiene del proceso y la calidad del producto. Todo esto nos llevaba a un modelo de producción que se acercaban al modelo de Oopenheimer. Foucault (1976: 168) nos explica que las fábricas que aparecen a finales del siglo XVIII se regían por el principio de la división en zonas individuales. Se trata de distribuir a los individuos en un espacio en el que sea posible aislarlos y localizarlos, y articular esta distribución sobre un aparato de producción que tiene sus propias exigencias.

CAPÍTULO 5

5

La práctica de cantar colectivamente en almacenes y fábricas por las allegadas en el primer franquismo.

Las fábricas de conserva se convirtieron en los lugares idóneos para la construcción de la condición femenina. Ayats en su libro *Cantar a la fàbrica, cantar al coro* (2008) explica la funcionalidad de cantar trabajando por parte de las mujeres de la siguiente manera:

El treball de la fàbrica en seccions de dones –tal com passava amb les cosidores, per exemple- era, per tant, el lloc idoni per a aquesta complicitat femenina i per despelgar una certa fomació a través del cant narratiu, que generalment exposa tragèdies personals i situacions socialment conflictives. Algunes cançons de moda s’afegiren simplement a aquesta funcionalitat. Això ens ajuda a entendre des d’una perspectiva l’interès i el perquè, la força de complicitat i d’actitud social, que podia tenir per a les dones el fet de cantar, i de cantar a la feina (Ayats 2008: 37).

Al igual que en el caso de las fábricas alrededor del Ter podremos observar como se entrelazan elementos y cantos de tradición oral con cantos modernos que se transmitían desde la radio, en discos a través del *pick-up* o en el cine. Todos estos cantos que se usan en las fábricas tienden a expresar situaciones que de algún modo son socialmente conflictivas.

Nos encontramos con cantos que podrían ser categorizados como *modernos*, tales como los tangos, las habaneras, los corridos, e incluso el charleston. También otros cantos conceptualizados como *tradicionales*, como las jotas o las malagueñas¹. Todos ellos introducidos en una práctica de transmisión oral donde también se desarrolla el canto glosado a través de melodías prefijadas. A esta práctica la llamaremos igual que en el campo, cantar o hacer coplas. Otro juego cantado similar es el de los romances que vendían en los mercados, también llamadas coplas por las entrevistadas, los cuales también son parte de los cantes que se realizaban en las fábricas. Además hemos observado a finales del primer franquismo las llamadas canciones de retórica -o popurrís de temas populares-.

Todos estos cantos estaban a disposición de las allegadas para socializar las tensiones del entramado social, para ser utilizados como una herramienta discursiva y corporal. Era el modo de proclamar una posición sobre su identidad de género y clase. Esta práctica podríamos considerarla una réplica cantada a las disposiciones sociales que les eran otorgadas.

La capacidad propositiva de las obreras estaba condicionada principalmente por el tamaño de la fábrica, las características del sistema disciplinario, el modelo de organización del trabajo o la idiosincrasia de los agentes de los enclaves que hemos estudiado. Todo aquello que podían llegar a cantar estaba en coherencia con su *sentido común*. Tal y como nos explica Clifford Geertz en *Conocimiento local* (1994: 115) es un concepto que condensa un punto de vista subjetivo, sustentado por un colectivo, el cual funciona como un sistema cultural que manifiesta un orden que puede ser descubierto «empíricamente y formular conceptualmente»². La disposición

1 Sobre la categorización de la música como tradicional o popular y las consecuencias de tales categorizaciones será un tema que abordaremos en el capítulo seis.

2 Hay varias categorías que Geertz asocia a la idea de *sentido común* las cuales son: Transparencia -referidas a la simplicidad lingüística que demuestra la realidad-; Naturalista -que demuestra las *esencias* de las cosas-; Practicidad -cuando se hace algo astucia y hace nada más que lo necesario-; Asistematicidad -cuando se expresa este sistema en anécdotas, proverbios, dichos-; Accesibilidad -la idea por la cual, todo el mundo si aplica la *lógica* puede acceder a ese sentido común- (ibid.).

del sentido común en los contextos locales que estudiamos disputan el discurso hegemónico³. Es decir, participan desde su ámbito local de un campo abierto donde las tensiones sociales aún no han sido cristalizadas (Laclau y Mouffe 1987: 229). Así, mediante el canto colectivo se disputan significados propuestos por el poder que no acababan de interpelar a la identidad de las allegadas, de manera que tejían de un modo cotidiano un orden simbólico más lógico a su sentir. Esto será un aspecto central. Nuestro relato navegará por la idea de que con el uso del sonido podían condicionar su identidad en relación con el entramado social de un territorio. Dentro de los múltiples y contradictorios terrenos de la identidad nos centraremos en los límites físicos y simbólicos en el momento en que se manifiestan performativamente las identidades de género y clase.

Para profundizar en el canto colectivo femenino mostraremos: los modelos de organización sonora en las fábricas estudiadas; cómo se disputa discursivamente y corporalmente la idea sobre género y clase a través de aquello que se cantaba; la creación narrativa a través del sonido; las alteridades dentro de las obreras y los límites de la práctica sonora; y, por último, el modo en el que diferentes aspectos asociados a la modernidad van cercenando el espacio para que la práctica que narramos se desarrolle.

3 Utilizamos la idea de hegemonía, articulación i significante teorizada por Gramsci repensada por Ernesto Laclau y Chantal Mouffe en *Hegemonía y estrategia socialista* (1987). La práctica que estudiamos es lo que Laclau y Mouffe llamaría *articulación*, ya que es una acción que modifica la identidad de unos elementos concretos. También interpretaremos la idea de *punto nodal* como aquellos elementos fundamentales que dan sentido a todo un sistema cultural (Laclau y Mouffe 1987: 193). En nuestro caso, un punto nodal para la existencia de nuestra práctica es el concepto música, en el momento que se transforma y se asocia a las prácticas escénicas asociadas a las sociedades industriales, la práctica que estudiamos queda ahogada. Por último, referimos que con el concepto de discurso nos referimos a la idea de Foucault por la cual, quien ejerce el poder selecciona y distribuye los significados y controla los procedimientos con la finalidad de «dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pedada y temible materialidad» (Foucault 1971: 14).

5.1 El modelo de organización sonora de las allegadas: de cómo el sonido era colectivamente organizado por las mujeres obreras.

El modelo de organización sonora y la estética del canto colectivo femenino comparten algunos elementos nucleares que nos permiten enmarcar el fenómeno estudiado dentro de una misma práctica cultural en Murcia. Este modelo translocal se basa en una construcción heterofónica por voces. En esta tendencia hay diferencias que nos han permitido establecer ciertos focos. Según el contexto local hemos podido comprobar como en Totana hay una conceptualización más clara de la estética del canto. Según el tamaño nos encontramos como en las fábricas pequeñas había una mayor frecuencia del canto y unos límites más amplios de aquello que se podía cantar.

El canto colectivo surgía bajo la interpelación de una, dos o tres trabajadoras, el resto las seguían. Entre todas las trabajadoras existía la consideración de que unas mujeres cantaban mejor que otras y había cierto consenso de quién debía iniciar el canto⁴. Entre esas mujeres que eran reconocidas por su voz podríamos señalar en Cobarro a Encarna «la cantaora» (1932) y en Totana a Manuela (1942)⁵, quien vivía ese momento de la siguiente manera:

Es lo que te salía la inspiración, lo que pasa es que las habaneras las sabían más en conjunto, todas, que el tango. El tango era más difícil que todas supieran esa letra, entonces el tango era algo para menos gente. Pero como estabas trabajando, el amo tan contento, y como al amo lo que le gustaba es que cantaras y trabajaras (Manuela 1942).

4 «Yo no me quiero tirar flores, pero yo para empezar no necesitaba na', enseguida todas se engachaban y ya sabía cada una de la manera que tenía que cantar y salía precioso» (Manuela 1942)

5 Lola Valenzuela (1937), su encargada lo explica: «Cantábamos habaneras, había gente que sabían. La Manuela sabe muy bien cantar. La Manuela. Se notaba. Cuando se echaban muchísimas horas, se cantaba. Al amo le gustaba mucho trabajar de noche, por la mañana el empezaría a las diez o once. Le encantaba quedarse de noche, él allí».

La forma de cantar era particular y reconocible por el resto. Todas las voces eran distintas entre ellas y no era concebible imitar la forma de cantar de unas a otras.

No se imitaba. Es que cada una tenía su voz, dentro de cantar, entonando y saber cantar y cada una. Pero ya te digo una persona tenía que ir por delante sabiendo la canción o la habanera o lo que fuera. No digo que siempre fuera yo la que iba por delante. Yo he sido una de las personas que ha tenido mucho oído y como me ha gustado tanto cantar, se ha empezado las coplas. Había muchas voces, al estar esas voces que teníamos algunas, las otras se podían coger perfectamente y hacer un grupo. Y pasaba, yo sabía cuál era la voz de una, de otra y otra... Yo lo sabía, pero yo no sabía si las otras se daban cuenta (Manuela 1942).

«Ir por delante» suponía marcar una cadencia rítmica al resto, quien marcaba esa cadencia normalmente hacía la voz más aguda dentro de la lógica básica del canto. En Totana esa lógica ha quedado muy bien definida por el *dúo*, el cual se hacía por terceras paralelas en el grave de la melodía principal. En muchas ocasiones, a partir de la base del *dúo*, se hacían más voces hacia el agudo. «Yo siempre hacía la voz cantante, porque yo era de las que empezaba a cantar. Pero *dúo* también lo hacía, era una chispa más grave. Alguna hacía una voz, muchas veces una chispa más aguda, muchas veces» (Manuela 1942). Una vez que el canto se había iniciado las voces iban tomando de referencia la línea melódica del *dúo* que les era más cómoda. Pero esa configuración que relatamos no era una jerarquía fija, sino que se iba modulando según las circunstancias del trabajo o de la disposición de las trabajadoras – ya sea en las mesas a la hora de deshuesar el melocotón, embotando, haciendo *el caracol*, estriando o en el verdeo de la uva-. Algunas de las trabajadoras se podían mover entre las líneas melódicas y en los melismas que surgían a finales de los versos.

Yo casi siempre en ese tiempo me he adaptado a hacer las voces que he querido hacer, casi siempre la voz cantante, como yo sabía que tenía que ir para adelantá. A lo mejor

había otras que tenían que hacer dúo. [...] Sabíamos yo misma, yo sabía las voces que era de una o de otra, y había entre todas, cinco o seis voces que sobresalían y otras iban ahí agarrándose. Cada una tenía una forma de cantar diferente (Manuela 1942).

El dúo no era algo predeterminado:

En el almacén, todas a la vez. Había cantoras que sabían y otras acompañas... En el almacén no había como estas que ensayan. Y le dicen: «tú así». En el almacén era cada uno y entre toas salía la cosa bien. Cada uno como le salía. Algunas sobresalían y las identificabas. También alguna que no sobresalía, decían: «ve detrás»; si no tenías queo te decían vas detrás. No había mucha discusión (Lola Valenzuela 1937).

A partir de ese *dúo* se podía construir fácilmente una tercera línea melódica y en ocasiones hasta una cuarta.

Eso se ha pegao mucho al oído, las mujeres casi toas sabían cantar y se acoplaban muy bien y eso era la gloria. Si pasabas donde había un almacén se escuchaba. Normalmente se iban pa' arriba cuando se doblaba. La voz cantante y la voz pa' arriba. Allí no había ni ensayo ni na', le salía, empezaba una y toas le seguían y así... (Santos Montiel 1941).

Me acuerdo que las mujeres cantaban habaneras en los almacenes de almendras y naranjas, canciones pero sobre todo habaneras. Esto lo recuerdo de siempre. Antes de guerra no conocí, pero después de guerra era corriente. Pasabas por la puerta de un almacén y se escuchaba. Los almacenes, pues claro se hacía con 2 o 3 voces era muy corriente, muchos dúos. Las voces no estaban ni programado ni escrito, de los mismos cantores (Paco Guerao 1932).

Un ejemplo lo podemos escuchar -🎧 13-. Con el calificativo de «esto es muy

totanero», Manuela, su hermana y su sobrina Blasa Sáez nos muestran el dúo enlazando «Adiós con el corazón» y una adaptación de «Dime dónde vas, morena»⁶.

No necesitábamos que nadie nos dijera cómo se tenían que hacer las cosas de una manera o no, comenzábamos a cantar y todas entonábamos. Cantábamos a dúo. Solos no se hacían. Se hacía, alguna tercera voz a veces por lo alto. El entonamiento nadie te lo decía, y como sabíamos tantas canciones (Manuela 1942).

Otro concepto que debemos remarcar para entender el horizonte estético de la práctica que relatamos es el de *queo*. Este término se utiliza para hacer referencia a la capacidad de una persona para cantar de un modo óptimo bajo el prisma estético local. «Cuando una persona tiene el tono de esa canción» (Lola Valenzuela 1937). *Queo* es una idea de una estética casi olvidada, absorbida por otros modos de expresar las voces que se han ido imponiendo. Como nos decían era muy diferente la estética del *queo* andaluz que se impuso con la llegada de la radio.

El diccionario de la RAE define *queo* como una interjección que se utiliza para «avisar de la presencia de algo o alguien, especialmente si constituye un peligro»⁷. O como verbo, para «avisar, especialmente para poner en guardia». Toda interpretación respecto a la procedencia del uso de *queo* para referirse a una capacidad de cantar al gusto local será arriesgada, pero si tenemos en cuenta que el canto se realizaba en un contexto donde había unas dinámicas de coerción y de disciplina extendidas, podríamos entender que se usaba para avisar de un peligro. Esa sensación de miedo era extendida, un cambio de intensidad en el canto o un gesto visible o auditivamente perceptible cuando se estaba en silencio podía servir para avisar de la presencia de los dominantes.

6 Recordemos que en las zonas de la huerta de Murcia, «Dime dónde vas, morena» era una canción percibida como *prohibida*, tal y como comentamos en el capítulo 3, en cambio en Totana no creaba tensión, o quizás, era una melodía acabó quedando enmascarada entre otras melodías y se interpretaba como parte de otras melodías. El ejemplo del dúo lo sentiremos en otras pistas aunque no de forma tan nítida.

7 Consultado en la versión digital. <https://dle.rae.es/>

Te voy a contar otra cosa, un día estaba en el almacén, pues claro, estábamos con miedo, y venía una diciendo: «que viene el gordo, que viene el gordo, que viene el gordo» [susurrando], pa' prevenirnos solo con los movimientos de boca, y el detrás de ella y cuando llegó al sitio dice: «¡Josefa! ¿Qué dice usted? que te voy a comprar una trompeta». Nos avisábamos unas a otras, pues claro. (Salud 1938).

Incluso a finales de los años cincuenta se utilizó el *pick-up* para avisar la presencia del amo. Carmen Ruiz (1935): «Eso era cuando entraba el jefe, lo ponían y sabían que venía don Jesús. Cuando entraba en la portería». El uso del canto para avisar no solo pasaba dentro de las fábricas: era habitual en todos aquellos que se veían obligados a sobrevivir en los pliegues de lo legal⁸. Son muchos quienes en un momento u otro han tenido que estar en alerta constantemente y no sería extraño pensar que se use la palabra *queo* para señalar a aquellas que eran capaces de transmitir subrepticamente cierta información con su voz y a su vez mostrar unas cualidades estéticas adecuadas al gusto local. Las que tenían *queo* solían ser las que iniciaban las coplas y sostenían con cierta potencia las melodías, imponiendo una cadencia silábica que según nos explican era más lenta a la que se solía escuchar por la radio.

En las fábricas de Alcantarilla y de la huerta de Murcia el canto también se producía con una construcción parecida. En este contexto no hay una conceptualización como la de *dúo* o la de *queo* para explicar un modelo de organización sonora y una idea estética del canto, aunque también se reconocían las voces que mejor cantaban y se podían constatar la construcción por voces de forma clara.

⁸ Eran muchas que conseguían leña para vender en terrenos ajenos o que cogían fruta en algún huerto que no era el suyo.

Siempre hay quien cantaba más, yo sabía quien cantaba mejor, era reconocía [...] se llamaba Concha, era de la Ermita de Burgos. Hay algunas que entonan más que otras, esa cantaba bien. Se notaba su voz, más fina o más agradable... Es como por ejemplo, un coro, las ves tus que son más bajas y sale una voz que es más bonita, entonces lo notas (María Orenes 1936).

En fábricas más grandes como en Caride o Cobarro también se apreciaban esas voces. Cuando a Salud (1938) se le preguntó si se podían apreciar mujeres con voces más graves y otras más agudas respondía: «Claro, claro. Sí... Claro, había unas que chillaban más que otras. Algunos gorgoritos salían por los cerros de Úbeda⁹». También se reconocían voces que guiaban el canto del colectivo. Encarna «la cantaora» (1932) nos explicaba: «No quiero decirte, para más voces altas, voces más bajas, siempre me seguían a mí, siempre empezaba con la que fuera y me seguían a mí, la mayoría de veces era cuando yo empezaba a cantar algo¹⁰».

En el caso de Encarna «la cantaora» en Cobarro era señalada por parte de la encargada para iniciar el canto. Eran utilizadas por la encargada para mejorar la productividad cuando el canto todavía se consideraba como una práctica positiva para la producción, para que las trabajadoras no se distrajeran hablando o para que no comieran.

En los almacenes cantábamos todas, la que hacía por arriba y por debajo, no estábamos siempre cantando. Allí estábamos más en el trabajo porque estaban siempre los dueños, el maestro..., la Luz [encargada] si veía que no había nadie, me decía: «venga

9 No iban *emparejadas*. Encarna «la cantaora» (1932): «Eso no se puede emparejar porque si tú estás cantando una copla y otra da una alarí más grande, ese nota, no estaba emparejado, no porque no éramos ninguna experta, ninguna las mismas fuerza, cantábamos a lo loco, na' más que si veíamos que no podía ser te callabas y ya está. Cuando se cantaba una coplica pues una coplica que se sabía y ya. Anca cobarro, anca Hero».

10 María Orenes (1936) nos decía: «Cantábamos limpiando uva y trabajando y embotando y to, cuando empezaba una entonces las demás se unían.» Fina (1931) nos explica: «Cuando cantaba yo me conocía to el mundo, porque he chillao mucho, he cantao mu fuerte, porque me conocían y la Encarna 'la rallera' también».

Encarna que esto está muy apagao, que esto se ha dormío un poco». También me llevaban a los botes, cuando me tocaba haciendo botes, cuando estábamos fuera, pero... Me pusieron Encarna la cantaora desde pequeña [...] En Cobarro si estábamos... Me decía: «Encarna, encarna, venga... Échate una coplica», como éramos muchas por a lo mejor la mujer quería que había más silencias, además estaban las máquinas, estaban los de los almacenes y habían muchísimos (Encarna «la cantaora» 1932).

El canto a voces durante el primer franquismo no es un fenómeno único en el contexto mediterráneo que toma formas muy diversas.

Ens trobem, doncs, dins d'un hàbit de cantar «a veus» àmpliament estès per gran part de l'àrea de llengües llatines, que prové d'una antiguitat històrica fonda (com a mínim, pels resultats d'altres treballs de recerca que estem duent a terme, des del segle XVI o XV; Macchiarella, 1994 i 1995 i Ayats, 2007a), i que arriba amb força al segle XIX, malgrat els pocs vestigis escrits. Per tant, aquesta activitat cantada «a veus» dels homes, i també de les dones en gèneres com els goigs (Ayats, 2007b), és una base magnífica perquè es desplegui el gust de cantar en les noves situacions d'oci i de treball que emergeixen en les dècades de transformació cap a la «Modernitat» (Ayats 2008: 23).

5.2 El canto colectivo como herramienta discursiva y corporal de las mujeres obreras: de cómo se podía incidir en el orden del discurso por parte de las allegadas.

Para llegar a entender cómo el canto colectivo llega a ser fundamental para que las mujeres obreras incidieran en la narrativa sobre ellas mismas y su entorno, previamente debemos hacer la siguiente pregunta: ¿por qué es necesario que determinadas cosas hayan de ser cantadas para poder expresarlas?

Con esta pregunta Jaume Ayats conduce el texto «*Cantar allò que no es pot dir*» (2010b) sobre los cantos que se producen en la fiesta de *Sant Antoni* en *Artà*. Para llegar a un horizonte: se tiene que cantar lo que no puede ser dicho. Es decir, la identidad, los vínculos sociales, las críticas, las discrepancias y los sentimientos¹¹. Las protagonistas de nuestro relato utilizan el sonido para franquear terrenos en principio vedados por la disposición social, pero tal y como indicábamos eran posibles desde la comprensión de su propio sentido común. En el contexto que estudiamos el canto resulta imprescindible para que las allegadas afronten temas como los sentimientos y la identidad, campos que difícilmente se pueden abarcar desde lógicas y hermenéuticas ordinarias. Estos aspectos son complicados de verbalizar sin condensar u ordenar arbitrariamente los elementos que los componen. Si a esto le sumamos que la organización sonora del canto colectivo femenino está vinculada directamente con los fragmentos inefables que se escapan a las teorías que analizan la identidad desde la narrativa, nuestra empresa puede ser vacua. Ante nuestras limitaciones nos concentraremos, tal y como avanzamos, en esbozar las

11 Al contrario que Wittgenstein, quien nos recomienda que «de lo que no se puede hablar, mejor callar». Wittgenstein en el *Tractatus logico-philosophicus* (1921) utiliza el silencio como marca para autorizar aquello que la filosofía debe aplicar a la lógica, de tal manera, que afronta la metafísica como un campo diferente al los objetos que produce la ciencia, Wittgenstein nos viene a sugerir una negativa para afrontar la metafísica, y aquello que dio paso a pensamientos positivistas, en nuestro caso, no silenciamos lo metafísico, sino que la crítica a la metafísica, la epistemología y la ontología, están presentes en nuestro pensamiento constantemente. Afrontando la siguiente idea: «de lo que no se puede hablar, mejor cantar».

identidades narradas sobre el género y la clase. Estas las enfocaremos desde los encuentros performativos, teniendo al cuerpo y el sonido muy presente en nuestra hermenéutica¹².

Las dos temáticas principales que afrontamos a la hora de estudiar las identidades reivindicadas por las allegadas a través del sonido han emergido desde varios focos. La etnografía los revela como los principales elementos de disputa dentro de las fábricas. Estos dos elementos también son señalados por Foucault en *Vigilar y Castigar* (1975) como puntos nodales para establecer el control de las actividades e imponer el orden coercitivo por el cual las instituciones someten a los dominados, a través del control corporal, del tiempo y el esfuerzo. Foucault (1975:173) nos muestra las fábricas como un ente representativo de esa imposición, señalando como el rigor del tiempo industrial ha conservado un ritmo religioso, llamándolas *fábricas-convento*¹³. Por otra parte Foucault nos muestra como fundamental la articulación del cuerpo en objeto con tal de disciplinarlo, haciendo que el objeto que manipulan las trabajadoras lo arrastre hacia sí. De esa manera, se crea un vínculo coercitivo al convertir el cuerpo de la trabajadora en un aparato productivo (1975:178)¹⁴. Si a eso le añadimos que las obreras se les planteaba una aporía imposible de solventar, la de la virtud o el pecado, observamos como el trabajo es un elemento moralizante para unos cuerpos-productores que carecían de moral *per se* o eran de dudable moral, todo ello en busca de cuerpos dóciles.

12 Taylor en *Sources of the Self* (1989) siguiendo el trabajo de Ricoeur en *Tiempo y narración* (1984) señalan la narrativa como el principal campo epistemológico para estudiar como las mujeres y los hombres conceptualizan el mundo cotidiano, desplazando el origen discursivo de la identidad que presentan Foucault y Althausser a la teoría narrativa. La narrativa será la principal herramienta cognoscitiva para abordar los agentes sociales en los últimos años, desde esa base, autores como Sewel en *Introduction: Narratives and Social Identities* (1992: 487) busca distanciarse del yo como centro de la narrativa. De tal manera, nuestro relato mantiene una posición parecida, ya que para nosotros los discursos se forman por las narraciones de las experiencias individuales o de una comunidad (Ricoeur 2003: 140).

13 La etnografía nos muestra como cantaban la jerarquía de los almacenes y fábricas haciendo esa comparativa entre la fábrica y la iglesia. En el capítulo cuatro mostrábamos esta copla presente en la pista 12.

14 La conceptualización de los cuerpos la hemos tratado en el segundo capítulo, trazando el dominio de los cuerpos a través del concepto de biopolítica y trazando el entendimiento sobre los géneros desde una perspectiva performativa como defiende Butler, ideas presentes en la conceptualización en la objetivación de los sexos, pero que no vuelvo a poner en primer plano para no ser repetitivo en estas ideas.

La disposición social que nos encontramos es sujeta por un régimen disciplinario que va variando el modo en el que los dispositivos de control se desarrollan, aunque la constante de los dominantes será intentar controlar el tiempo y los cuerpos. En ese contexto el canto colectivo dada sus características y su uso se veía como el vehículo perfecto para divergir contra los dispositivos de control, el canto jugaba con el tiempo fenomenológicamente y era expuesto corporalmente. Por otro lado, falsearíamos el relato si dijéramos que la construcción narrativa de las obreras a través del canto era solamente reivindicativo ante una situación injusta. El canto colectivo también funcionaba como elemento disciplinario entre las propias trabajadoras, el cual respondía a una negociación entre la propuesta del poder y el sentido común de las obreras.

Cantando la clase: incidiendo en el tiempo y la pena.

Las trabajadoras durante el primer franquismo eran concebidas como derrotadas, esa idea era expuesta en el discurso institucional y social. Ellas eran conscientes de ser las dominadas, esta idea estaba presente en la proyección de su propia identidad como obreras. Ahora bien, las trabajadoras no renunciaron a resignificar las condiciones a las que estaban expuestas. Uno de los momentos en el que el canto colectivo tenía más sentido como reivindicación laboral era en *las velas*. En el primer franquismo se seguía un modelo de producción artesanal, eso hacía que los días más intensos de las temporadas se tenían que trabajar hasta bien entrada la noche, cosa que era frecuente. A esto le llamaban hacer *las velas*, pasar la noche en vela. Lola Valenzuela (1937) nos decía: «Normalmente se cantaba más en *las velas*.... Velando decíamos: 'Esta noche velamos'. Trabajábamos en vela. Y cuando era de noche se cantaba», quizás por el cansancio acumulado o por la percepción de

recogimiento de la noche.

Al amo le gustaba mucho que cantáramos, y entonces le gustaba mucho que trabajáramos de noche, como le gustaba tanto... Nosotras cantábamos más cuando comenzaba a oscurecer. El amo llegaba y se ponía en la baranda, fuera de su despacho. Le gustaba tanto las habaneras y lo que cantábamos. Le gustaba nada más que trabajáramos de noche, él estaba encantao. Así era la vida, una cosa normal. Entrábamos a las ocho de la mañana, y alargábamos la jornada. Al contrario. En los otros almacenes también. Teniendo trabajo se tenía que alargar. Se alargaba porque se tenía que terminar el pedido. Siempre que telefoneaba alguien, y era por la tarde, era cuando empezaba la cosa con fuerza. A la una por la mañana parábamos y entrábamos a las tres (Manuela 1942).

El hecho de aumentar la frecuencia del canto en momentos de fatiga es remarcado por Cardinall en *Music in Industry* (1948)¹⁵, quien durante la Segunda Guerra Mundial y después de ella señaló que eran frecuentes los ritmos alegres para combatir la fatiga. En el caso que relata Cardinall era a última hora de la mañana cuando se observa una mayor aceleración rítmica y una mayor frecuencia del canto. En nuestro caso hacer las velas era algo recurrente, desde el almacén más pequeño a la fábrica más grande:

Don Jesús era el único que estaba allí con nosotras, que yo estaba con los albaricoques, y siempre me decían: «¡Final!, ¡canta!» Y si era de noche, me decían: «¡Final!, ¡canta!, que no se queden durmiendo (Fina 1931).

El amo era quien tenía el poder de convocatoria y el de poder establecer los horarios:

Hasta que él decía: «hasta aquí», decía mañana a tal hora, si había trabajo seguido...

15 Información extraída en *Cantar a coro, cantar a la fábrica* (Ayats 2008).

Pues se avisaba. Si nos quedábamos sin trabajo porque flojeaba el extranjero o lo que sea, se avisará. Se avisaba a todo el pueblo. Y cuando hacía más falta... Yo me acuerdo corriendo por todo el pueblo buscando gente, madre mía (Manuela 1942).

Con el agotamiento de jornadas laborales interminables podían salir algunos de los textos más incisivos respecto a los amos. Melodías que podían ser entendidas como una amenaza velada al poder, afianzando un sentimiento de pertenencia a un colectivo y a una situación de injusticia. Manuela (1942) nos canta lo siguiente -🎵 14-:

Ahora no me acuerdo esas canciones que se cantaban cuando se asomaba el amo a la barandilla. Cantábamos cuando estaba en el despacho, cuando no estaba él delante. Esas eran muchas... Se puso de moda y la cantábamos así:

Otra noche más que no duermo,

Otra noche más que se pierde,

¿Qué habrá tras la puerta verde?

Suena alegremente un piano viejo tras la puerta verde,

todos ríen y no sé qué pasa tras la puerta verde,

no descansaré hasta que sepa lo que hay tras la puerta verde.

Le queríamos decir al amo que queríamos saber qué había detrás, él sabía que le cantábamos, pero a él le hacía gracia. Siendo canto y que trabajáramos, él estaba encantao. Mucha gente dice, Miguel Martínez no me ha declarao los días cotizaos. Yo no le hice ninguna pamplina y resulta que el que más me ha declarao ha sido él... (Manuela 1942).

En este texto se interpela directamente a las condiciones a las que estaban

expuestas las trabajadoras por parte del amo: si no me dejas dormir, no descansaré hasta que sepa lo que hay tras la puerta verde, una barrera simbólica que señalaba otro mundo donde todos ríen. Un límite físico que puede ser derribado. El control sobre el tiempo era una porfía para todos. Cantaba Manuela (1942) -☉ 15-:

Ya se pone el sol por el morrete,

por el morrete, por el morrete.

Y al bolsillo del amo le da el tembleque,

el tembleque, el tembleque.

Date la vuelta Pepe, date la vuelta,

date la vuelta, date la vuelta.

Que se te vea el forro de la chaqueta,

de la chaqueta, de la chaqueta.

El sol marchaba y a pesar de estar a merced del amo le recordaban que se tenía que rascar el bolsillo, unas horas extra que rara vez se cobraban. Sobre como las jornadas se prolongaban María Corrales (1931) también nos cantaba -☉ 16-:

Ya se está poniendo el sol,

ya sale la luna clara.

Vamos a darle manos,

si hemos de volver mañana.

*Ay dios mío, ay qué pena,
qué fulana o la que echemos,
o eso [*] se encangrena.*

Las mujeres en las fábricas tenían muy integrada la amenaza de no volver de un día para otro si eran señaladas como no productivas. Las reivindicaciones sobre el horario no solo eran a la noche. Manuela (1942) cantaba -Ⓢ 17-:

*Si el reloj de nuestro amo,
tuviera buena campana,
nos echaría a comer,
porque ya tenemos gana.*

Otro canto que se puede entender como crítico con las largas jornadas de trabajo es el que hacía referencia a la regulación de las ocho horas como jornada laboral. También Manuela (1942) nos cantaba -Ⓢ 18-:

*Y este director nuestro es muy serio,
y se toma bastante interés,
y él nos guía por donde debemos,
y hasta día de hoy, marchamos muy bien,
Si queréis trabajadores hablar con el director,
que lleva empaquetadores, carpinteros y clavador,*

*se necesitan mujeres que sepan empaquetar,
se necesita mujeres que estríen,
y otras para acarrear.*

*Vamos muchachos a trabajar,
mientras vosotros a [*],
mientras vosotros a trabajar,
son ocho horas y hay que apretar.*

U otra copla en la que aparece esta idea es la siguiente -⊙ 19-, cantada por María Orenes (1936). Este podía ser un buen ejemplo de como se hacía una crítica a la vez que se podía detectar en la entonación cierta alegría y complicidad, la cual hacía efectiva la ironía respecto a la copla anterior.

*Vamos muchachas a trabajar,
que son ocho horas y hay que apretar,
si son ocho horas yo no lo sé,
porque trabajo lo menos diez.*

El derecho adquirido por parte de las trabajadoras a tener una jornada laboral de ocho horas fue abolido de facto tras el final de la guerra. Desde un punto de vista legislativo no será hasta 1944 cuando aparece la Ley de Contrato de Trabajo, oficializando la derogación de la Ley de Contrato de Trabajo de 1931 (Aragónés

2012)¹⁶. Aun estando en esta perspectiva las trabajadoras eran capaces de amenazar a través del canto con un plante general ante un abuso prolongado. Nos cantaban María Orenes (1936), Encarna «la coja» (1940), Carmen Ruíz (1935), Carmen Barqueros (1947), quienes a pesar de haber vivido sus experiencias en diferentes lugares son capaces de seguir la siguiente melodía -© 20-:

*Si vas por la carretera,
no tienes que preguntar,
en el reloj del maestro,
son las cuatro menos diez.*

*Son las cuatro menos diez,
la gente muy descontenta,
si no nos pagan las horas,
nos vamos las de las mesas.*

*Nos vamos las de las mesas,
cocinas y embotadoras,
si no nos pagan las horas,
no vamos las estriadoras.*

*También las estriadoras,
que se han puesto muy creídas,
si no nos pagan las horas,
nos vamos el mismo día.*

16 Artículo digital sin paginar. Véase bibliografía.

*La fábrica es una iglesia,
las mujeres son los santos,
los encargados los curas,
que siempre van predicando.*

María Orenes (1936) nos explicaba: «si vas por la carretera. [...] Esa que dice que nos robaban el tiempo, la gente estaba mu descontenta con eso»¹⁷. Podemos observar como había una conciencia del valor del tiempo y por otro lado, como los tiempos de la lógica industrial podían en cierto modo crear cierta tensión con los tiempos del trabajo en el campo y el hogar, los cuales aún regían en parte la cotidianidad¹⁸. Por otro lado había críticas que señalaban directamente a los agentes que encarnaban los dispositivos de control temporal. Esta crítica directa la he encontrado en una fábrica pequeña, aunque enuncia roles pertenecientes a las grandes fábricas. Mercedes Orenes (1943) nos cantaba la siguiente copla -21-:

*Entre cuatro encargados,
escribientes y listeros,
se comieron cuatro pollos
a cuenta de los obreros.*

Tras estos versos, su hermana, María Orenes (1936) apostilla indignada: «No

17 Esta melodía he podido registrar otras versiones donde en vez de referirse al maestro hablan de encargado, al igual que cambian «el mismo día» por «al medio día», esta variación me imagino que dependían del momento del día que era cantada. Esta tonada, como se puede observar en la pista 20, era cantada por diferentes testigos oculares que han trabajado en diferentes fábricas.

18 Foucault (1975: 173) nos explica que en el siglo XIX para habituar a los trabajadores a los tiempos de la industria en poblaciones rurales se apelaba a las congregaciones y «e encuadran a los obreros en *fábricas-conventos*, como introdujimos al principio del apartado y como muestra la última estrofa del ejemplo que acabamos de mostrar. El símil que establece responde a las órdenes religiosas que han sido las maestras en la disciplina a la hora de regular el tiempo

había más que ladrones». Se señalaban los principales dispositivos para establecer un rito disciplinario. Los listeros y escribientes eran los que tenían como tarea atomizar a las trabajadoras y a través de técnicas documentales hacer de cada individuo un *caso* (Foucault 1975: 222). Para muchas este tipo de réplicas a encargados o amos eran impensables, Fina (1931) nos explicaba: «Eso no, a parte de eso tú te tienes que dar cuenta que si en ese tiempo tú estás trabajando en un sitio que te hace falta y le sacas canción a los encargos que puede pasar, te lo mandan hacer títeres, ¿No?». Por otro lado Encarna «la cantaora» (1932) nos comentaba como en Cobarro esas réplicas cantadas si eran presentes: «tu coplica tal y tal, se ha pasao un ratico, seguías trabajando y ya está. Callarse, callarse estaba don José, don Antonio te ponías más que tiesa, más que cantar y tu trabajo y ya está, a mí nunca me riñeron, algo también haría mal pero...». Según el amo podía variar aquello que podía ser cantado, los giros, los efectos, los retruécanos, las aliteraciones, los juegos de palabras que estamos viendo y caracterizan *el arte de hablar* popular, se refiere también a un arte de vivir en el campo del otro, tal y como nos explica De Certeau (1980: 29).

Esas reivindicaciones cantadas excedían a la microfísica del poder que nos encontramos en las propias fábricas, interpelando mediante el canto a tramas que iban más allá del contexto local, lo que también nos indica que había una consciencia de dominadas en un régimen disciplinario con un carácter más abstracto y global. Las trabajadoras eran capaces de hacer una enmienda al responsable último del Estado coercitivo que encarnaba el generalísimo. Encarna «La coja» (1940), junto a María Orenes (1936) y Carmen Ruiz (1935) nos cantaban lo siguiente -🌀 22-:

El de la gorra que corra,

el de la gorra que corra,

el de la gorra que corra,

*ole, ole, ole, ole,
y el del sombrero primero.*

*Más me gusta el de la gorra,
más me gusta el de la gorra,
más me gusta el de la gorra,*

*ole, ole, ole, ole,
porque tiene más salero.*

*Y ese bigote no vale,
y ese bigote no vale,
y ese bigote no vale,
ole, ole, ole, ole,
porque tiene cuatro pelos.*

*Tiene que ser afeitado,
tiene que ser afeitado,
tiene que ser afeitado,
ole, ole, ole, ole,
por la mano de un barbero.*

Este tema podría tener una interpretación muy abierta, si tenemos en cuenta que

era evidente como las obreras eran consciente de ser las derrotadas de la guerra y que existía toda una reivindicación laboral dentro de los almacenes, podríamos llegar a interpretar la dicotomía entre la gorra y el bigote como una referencia a la clase social, incluso se podría identificar al señor del bigote con Franco¹⁹. Otra melodía que evidencia un orgullo de clase desde una visión romantizada es la melodía que habla de Diego Montes, el alegre bandolero. Un tema popular en diversos lugares de la península²⁰. María Orenes (1936) con Encarna «la coja» nos cantaban -© 23-:

*Diego Montes es un valiente bandolero,
no es tan cobarde ni están bravo ni tan fiero,
que Diego Montes tan solo era un niño,
que con todo su cariño [*]*

*Diego Montes ha llegado a un cortijo con ganas a robar,
solamente había un niño que los amos dejaron por guardián,
y cogiendo al niño le dicen no temas,
pues nada vengo a hacerte,*

19 Parte del texto de esta canción, con una melodía muy diferente también ha sido registrado por Laura Velasco García en 2007, a María López (1926) de Moraleta de Zafayona (Granada). En la Biblioteca virtual de Andalucía. Títulos de crédito: Junta de Andalucía/Diputación de Granada. Trabajo realizado por Laura Velasco García. Copia digital : realizada por la Biblioteca de Andalucía. Metodología: entrevista individual desarrollada temáticamente siguiendo un guión mínimo. Formato MP3. Fecha de grabación: 13/07/2007.

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1017271> [Consultado el 14/5/2016] La informante relata que se cantaba durante la fiesta de la Candelaria durante el invierno. Una fiesta religiosa de origen pagano donde a la luz de las hogueras durante la noche, se canta, se baila y relatan historias. El texto recogido por Laura Velasco García excluye la segunda parte del texto que mostramos, solo la dicotomía entre la gorra y el sombrero. Estos complementos pueden ser interpretados como una marca de clase. Velasco señala que es una melodía «que alude al hombre que se ama a pesar de ser pobre». En nuestro caso el texto concluye con la dicotomía entre la gorra y, el sombrero y el bigote. La gorra más popular y llamativa en tiempos de la guerra era la vestimenta miliciana, una prenda que era un símbolo que identificaba a una posición muy concreta de la contienda. Por tanto, no sería extraño pensar, que el bigote que debía ser afeitado fuese el del generalísimo, declarando en cierto modo, que esta melodía alude a una reivindicación de una condición social e ideológica.

20 Esta melodía que ha sido grabada por Joaquín Díaz y catalogada como pliego por su fundación, señalando unos autores, letra de Nieto de Molina y música de Juan Costa. Por otro lado, Enrique Alcalá Ortíz (1988: 104) también se hace eco de ella en Historia de Priego de Andalucía: Tomo I, sin datar o especificar su origen. Lo interesante de este texto es la utilización del imaginario del bandolero, que durante el siglo XIX era símbolo del mito romántico del bandolero que impartía justicia, como decían María Orenes, Encarna «La coja» y Carmen Ruiz: «Robaba a los ricos para dársela a los pobres».

pues yo no quiero abusar de quien no puede defenderse.

El relato positivo de clase que muestra este texto nos señala que había un imaginario que hacía enorgullecerse de pertenecer a una determinada clase, rompiendo el relato de unas obreras sumisas al relato de los dominantes durante el franquismo.

Cantando los cuerpos: prosumidoras de género.

La disputa por la dignidad de las mujeres obreras era un escenario perverso. Era un falso dilema cuyo horizonte era imposible de cumplir desde la mirada del discurso institucional. En esa disputa, un ejemplo de como dentro de las fábricas se ejercía el poder por parte de los amos era precisamente el control sobre el paso de niñas a mujeres²¹.

Una de esas contradicciones a las que se veían sometidas las allegadas es la que suponía la virginidad como requisito indispensable para ser virtuosas. Esa argumentación *ad baculum* pretendía guiar la conducta de las mujeres hacia un canon católico de aquello que se podía considerar un comportamiento correcto, una visión ya presente en el franquismo²². Son varias las melodías que advertían de las consecuencias de perder la virginidad antes del matrimonio. Un ejemplo es la jota «La sinda» que ya mencionamos en el tercer capítulo, una jota muy popular y extendida a lo largo de la península. Nos la cantaban María Orenes (1936), Encarna «La coja» (1940) y Carmen Ruíz (1935) tal y como podemos ver en  34 y escuchar en  5.

21 El amo se otorgaba ese poder y otros más, una de las ideas que expone Foucault (1975) es la de crear un horizonte moral a través del sueldo.

22 Un film que recogía antes de la guerra civil esta problemática es la película *Nobleza baturra* (1935) donde la hija del tabernero de un pueblo de Aragón es deshonrada por la difusión de una copla que narra el supuesto suceso.

*Ya no va la Sinda
por agua al arroyo,
Ya no va la Sinda
Ya no tiene novio.*

*Ahí la tienes, bailalá, bailalá;
No la rompas el mandil, el mandil;
Mira que no tiene otro,
la pobrecita infeliz.*

[...]

En esta jota la alegoría entre el mandil y la virginidad era muy directa: el delantal era un símbolo de femineidad y de clase. La mujer obrera lleva en sí misma signos corporales que la identifican, una retórica corporal que el marco normativo la asociaba al pecado²³. Estos cuerpos son identificados no solo por unas características físicas, sino por unos hábitos que poco a poco le dan forma para multiplicar sus fuerzas y construir, en nuestro caso, la mujer-máquina, todo guiado desde la noción de *docilidad* (Foucault 1975: 158). Esta se evidencia en el momento en que ese cuerpo es transformado y perfeccionado por parte de quien ejerce el poder mediante la disciplina, algunas de las entrevistadas nos explicaban los achaques de sus cuerpos debido a la continuidad de una misma tarea. Un ejemplo de ello es cuando Encarna

23 Foucault explica como los soldados llevan signos en sus cuerpos que los identifican y que crean una retórica corporal del honor (1795: 153). De esa misma manera, podemos identificar unos signos corporales de las mujeres obreras, que podían crear lo que consideramos una retórica corporal del pecado como contraposición a la virtud. No solamente un pecado asociado al deseo prohibido, sino también a aquellos pecados como la pereza, robar, o mentir. También nos encontramos con otras melodías que marcan unos rasgos corporales determinados como horizonte de lujo y «depravación», también ha sido registrado como melodía dentro de las fábricas el bolero de Lorenzo González de Cabaretera, un texto que como decía Trenci Moix en *El sadismo de nuestra infancia* (1970: 101) podía interpelar muy bien al hombre obrero cuando dice: «Yo soy un hombre pobre, muy pobre para ti...» Ejerciendo con este bolero las mujeres obreras, en cierto modo, una exhibición activa proyectando un imaginario corporal por parte de ellas.

«la cantaora» (1932) nos explicaba los problemas que tenía en un hombro tras los años que estuvo con el troquel trabajando en la hojalatería. En un contexto donde eran constantes las agresiones para modificar corporalidades y comportamientos, la recepción de diferentes modas venidas más allá de las fronteras del régimen dieron el espacio idóneo para proyectar una imagen diferente de las zagalas que trabajaban en las fábricas, tanto respecto al relato institucional como a las tendencias de las generaciones anteriores. Esto lo podemos escuchar en la siguiente copla -🕒 25-:

*Con la moda de las faldas largas,
las mocitas no quieren entrar,
que la llevan hasta las rodillas,
los brazos desnudos y bien escotás.*

La copla que acabamos de escuchar podría ser espetada por las mujeres más grandes y la siguiente podría ser una contestación de las más jóvenes -🕒 26-:

*Hay que ver, hay que ver
la ropa que hace un tiempo
llevaba la mujer.*

*Digo yo, digo yo
que con una de esas faldas
se hacen por lo menos dos.*

Estos elementos estéticos asociados a la modernidad los podemos observar en mitad de la siguiente tonada cantada por Encarna «la coja» -🕒 27-:

*La barrita de los labios,
un espejo y colorete,
que se lavan las manos
y se echan el colorete.*

A través de las narrativas cantadas hay una aceptación de un nuevo modelo estético dentro del horizonte de las mujeres obreras. Un modelo estético que al ser referido a través del canto colectivo se convertía en un acontecimiento que de forma performativa creaba en sí referencias para el entendimiento de lo que puede ser la categoría mujer, provocando de ese modo lo que podemos llamar una *fusión de horizontes* (Gadamer 1977[1975]: 462). A través de un nuevo canon estético narrado por las trabajadoras podemos llegar a pensar que hay un cierto acuerdo lingüístico para que aquellos que ejercen el poder en el contexto local tengan como posible ese imaginario²⁴.

Cantar de forma colectiva en las fábricas se podía utilizar para incidir en el horizonte ajeno. En la próxima melodía que escucharemos hay una formulación irónica con la cual podríamos entender que las obreras tenían «un ojo en serio y el otro en guiños»²⁵. Encarna «La coja» (1940) y María Orenes (1936) rememoran la siguiente melodía -🎵 28-:

*Si la moda sigue así, así,
el pelito a lo garçonne, garçonne,
los hombres falda, las mujeres pantalón.*

24 «Comprender lo que alguien dice es, como ya hemos visto, ponerse de acuerdo con la cosa, no ponerse en el lugar del otro y reproducir sus vivencias. Ya hemos destacado también cómo la experiencia de sentido que tiene lugar en la comprensión encierra un momento de aplicación. Ahora consideraremos que *todo este proceso es lingüístico*». Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método*, Op. Cit., 462.

25 Fernández Florez, Wenceslao (1956: 991-92). *El humor en la literatura española, Obras completas*. Tomo V, Madrid: Aguilar.

*Con esta moda,
que está tan alta,
no se sabe cierto,
si es hembra o es macho.*

Este peinado a lo garçonne, nacido desde un pensamiento crítico a la estética tradicional femenina, resultaba demasiado transgresor para el gusto local. No solo el canto, sino también el humor sirve para expresar un rechazo a tendencias divergentes al sentido común. Cantar era un acto político-somático para las diferentes generaciones al visibilizar ideas como la de no saber «si es hembra o es macho», la de travestir a los géneros: «los hombres falda, las mujeres pantalón» o con premisas como: «si esto sigue así», señalando la deriva de los sucesos respecto a un horizonte distópico en supuesta decadencia. El diálogo intergeneracional esbozaban mundos estéticos posibles que se podían encauzar hacia nuevas formas de pensar los cuerpos. En ese horizonte nos encontramos cambios de roles entre sexos, así como una propuesta hacia un horizonte donde se difuminan los géneros. Cambios de rol que las mismas mujeres han vivido y ejercido en las fábricas, hemos visto como ciertos trabajos destinados a hombres lo acabaron ejerciendo las mujeres²⁶. Otro ejemplo es el siguiente -☉ 29-.

*Con la moda que han sacado,
del pelito a lo garçonne,
los hombres llevan la falda,
las mujeres el pantalón,
con los pantalones,*

26 También hemos podido observar como dentro de las fábricas las mujeres han podido tener otro rol a través del canto colectivo, ya que las mujeres con sus voces podían incidir en el discurso, al contrario que en el espacio público de los pueblos donde eran los hombres quienes visibilizaban su voz, ejerciendo el rol de poder que les era otorgado por la disposición social.

*que llevan tan anchos,
no se sabe cierto,
si es hembra o es macho.*

Las instituciones buscaban el control social en el espacio público con ideas como la de higiene mental o la de raza, unas ideas propuestas por ideólogos como López Ibór o Vallejo-Nágera. Dentro de las fábricas ellas eran capaces de hacer réplicas que pondrían pálido a los eubiatras mencionados. Nos encontramos con cierta parodia del propio rol otorgado a las trabajadoras, haciendo cierta reivindicación de los giros incorrectos o vulgares. Encarna «la coja» (1940) nos transmitía esta copla -Ⓢ 30-:

*Si se agacha por delante,
si se agacha por detrás,
se le ve la mandarina,
por no decir lo demás.*

La mejora en la higiene mental o racial evidencia un cierto fracaso en el intento de ese control total sobre la población, tanto dentro de las fábricas como fuera de ellas. Ese cierto control se ejercía mediante la vigilancia y las consecuencias punitivas para aquellos que transgredían las normas, una vigilancia que ya era presente antes de la dictadura pero que nacía de un sentido relativamente consensuado de lo normal. Las mujeres obreras que aún eran zagalas y estaban en edad de cortejo eran vigilancia para salvaguardar su virtud. Ya sea en el paseo, en algunos bailes o en ciertas festividades, era común la presencia de una madre o mujer adulta.

A esa acompañante, que en muchas ocasiones era la madre, se le denominaba vulgarmente como *el gasógeno*, haciendo una alegoría con los camiones que llevaban enganchados esos depósitos tras la cabina en un lugar muy visible y que destacaban

si se comparaban a los camiones más modernos donde el depósito no se podía percibir. María Orenes (1936) nos explicaba que: «Las madres iban delante y las parejas iban atrás para que no hicieran na', 'jeh! que corra el aire'». Encarna «la coja» (1940) nos dice: «La Lola vecina decía que tenía una hermana y que el novio la besó, [...], se murió de vergüenza, íbamos con los novios y la madre alao. Yo tenía mi marío de novio e íbamos y la chica, con el gasógeno delante» -⊕ 27-.

*Las muchachas de hoy en día,
cuando van a pasear,
le parecen a los coches,
con el gasógeno atrás²⁶.*

Se exponía a las compañeras a una especie de *examen infinito*²⁷, que se asentaba en la idea de que para el hombre lo natural era transgredir los límites del honor de las mujeres y se necesitaba un contrapeso a sus impulsos, visibilizando ese consenso biopolítico de aquello que eran los arquetipos de género. Las mujeres mayores hacían la función de panóptico en el espacio público, aunque dado el caso podían llegar a favorecer *puntos ciegos*, ya sea por dejar cierta distancia por delante intencionadamente o en caso de que sucediera una transgresión hacia la virtud podían funcionar como resorte para crear un relato que salvase a las jóvenes de una mala reputación.

Las fábricas no era un espacio solamente femenino, también había trabajadores. La carpintería, las cocinas y las calderas eran tareas reservadas para hombres. Esto provocaba momentos de exhibición que eran advertidos a través del canto. Las relaciones entre los géneros dentro de las fábricas no eran recomendables. Un

26 Esta copla se enlazaba con el estribillo que anteriormente hemos escuchado que habla sobre la barrita de los labios en la pista 27.

27 El uso del examen como herramienta de control y disciplina es desarrollada por Foucault en *Vigilar y castigar* (1975: 218).

ejemplo es la siguiente melodía, -⊙ 31 y 32-:

*Si vas al almacén,
lleva la precaución,
con los chicos de allí,
poca conversación.*

*Y a los hombres no hay que darle,
conversación ni palique,
ni llegando al toque toque,
que se toquen las narices.*

En estas líneas se imputan a si mismas aquello que pudiera suceder, situándolas como vulnerables a las acciones de los hombres pero a su vez autónomas. La identidad narrativa es una marca de poder, pero también se desarrolla en términos de impotencia, tal y como se confiesan todos los signos de la vulnerabilidad que amenazan a esa identidad narrativa (Ricoeur 2008: 76). «La autonomía y la vulnerabilidad se cruzan paradójicamente en el mismo universo de discurso, el del sujeto de derecho»²⁸. Es en ese marco donde la colectividad puede equilibrar esta aporía y así crear relatos imprevistos por el poder²⁹. A este difícil equilibrio debemos sumar que las experiencias vividas de forma cotidiana eran muy variadas e imbricaban una multitud de estados de ánimo. Estos momentos aparentemente contradictorios pueden usarse de forma beligerantes en pos de relatar una imagen idílica del contexto que narramos o en pos de relatar espacios bajo un estado de

28 «Añadamos solamente esto: a falta de solución especulativa, queda abierta una solución pragmática, la cual descansa en una práctica de las mediaciones. Hemos tenido un anticipo con ocasión de la dialéctica entre capacidad e incapacidad de base, después con ocasión de las trampas de la identidad narrativa y de los conflictos entre singularidad y colectividad, e incluso, y, por último, más ampliamente al evocar las ayudas encontradas en el camino de entrada en los órdenes simbólicos en los cuales se figura el reino de la ley» (Ricoeur 2008 :84).

29 Ante esa inseguridad que el poder detesta podríamos llegar a interpretar los abusos y violaciones como la imposición violenta para marcar corporalmente a los dominados.

terror constante. En ambos casos la vida de las dominadas no se tiene que entender desde una narración pasiva respecto la disposición social, sino como agentes activos que disputan el orden sociopolítico. Una mirada excesivamente deductiva nos puede hacer obviar que «la hierba crece de noche» (Shakespeare en Enrique V), es decir, como dice Jose Luís Sampedro, «es hermoso pensar que el poderoso, cuando abre la puerta para salir de su casa, descubre que durante la noche ha crecido una hierba que no le deja salir»³⁰. En palabras de De Certeau en *La invención de lo cotidiano* (1996: 44):

Si es cierto que por todos lados se extiende y se precisa la cuadrícula de la vigilancia, resulta tanto más urgente señalar cómo una sociedad entera no se reduce a ella; qué procedimientos populares -también minúsculos y cotidianos- juegan con los mecanismos de la disciplina.

Por tanto, no tratamos simplemente de denunciar como se transforma la violencia de quien ejerce el poder en dispositivos disciplinarios, sino en «exhumar las formas subrepticias que adquiere la creatividad dispersa, táctica y artesanal» de nuestras protagonistas (De Certeau 1996 :45)³¹.

Uno de los principales aspectos que impugnan las allegadas mediante la creatividad sonora es la relación entre alcohol y masculinidad. Un ejemplo es la copla que nos cantaba María Orenes (1936) -🎵 33-:

*Muchachas, si queréis novio,
hacerlo de papelillo,
porque los mozos de ahora,*

30 José Luis Sampedro (2008: 51-52): *La ciencia y la vida*, de Valentín Fuster y J.L. Sampedro. Barcelona: Plaza & Janés.

31 Aunque, esta afirmación de De Certeau es clave para entender los márgenes que abrimos para nuestras interpretaciones, no asumimos la idea de De Certeau como una insurrección permanente, sino más bien, como Foucault plantea, poder y resistencia son parte constitutiva del mismo dispositivo. Simplemente, entendemos la postura de De Certeau dotar de una importancia más relevante a los momentos de antidisciplina.

*no salen del ventorillo*³².

Desde la perspectiva institucional el alcohol tuvo un tratamiento especial en la propuesta de higiene racial que ideó el franquismo. Los ideólogos del régimen mostraron que había «una relación que conectaba masculinidad y afición alcohólica, [...] La costumbre popular, las celebraciones sociales y la recaudación tributaria desaconsejaba formular el consumo de alcohol como una peste toxicómana que supusiera un peligro para la raza» (Polo Blanco 2006: 150). De una manera muy perspicaz el doctor Vallejo-Nágera, uno de los grandes ideólogos de la higiene racial en España, propone que «no se puede decir que España es un país de alcohólicos, como Suecia, por ejemplo. España es más bien un pueblo de borrachos» (Vallejo-Nágera 1938: 76). El psiquiatra argumenta que el vino, debido a su graduación, era otra magnitud de alcohol. Esta propuesta encaja con la mirada crítica pero a la vez comprensible que mostraba la última copla respecto a la relación de los muchachos con el alcohol. Las obreras veían esta relación con el alcohol como un *defecto*, tal y como nos cantaba Manuela (1942) -● 17-:

*Los muchachos de Totana,
son muy buenos muchachos,
pero tienen un defecto, ¡aúpa!
Que son un poco borrachos.*

*Y lo borrachos que sean,
a nadie le importa nada,
ellos pagan lo que deben, ¡aúpa!
Al terminar la semana.*

32 Ventorrillo es sinónimo de Taberna, donde no solo se vendía vino, sino también otros productos .

*El sábado y el domingo,
borracheras van y vienen,
y el lunes por la mañana, ¡aúpa!
A trabajar si conviene³³.*

Las trabajadoras señalaban que ese defecto podía tener consecuencias graves -⊕
33-

*Los borrachos en el cementerio
juegan al mus
mariposa, apaga luz,
que no puedo vivir
con tanta luz.*

Unos años más tarde a la propuesta de Vallejo-Nágera, en 1945, el doctor Morales Noriega afirmaba que «la personalidad tóxico-dependiente» era propia del carácter femenino y que eso hacía que las mujeres sintieran aversión por los hombres que se alcoholizaban, ya que suponía un cambio hacia la feminidad de los mismos. Y esto provocaba que las mujeres tuvieran que asumir el rol masculino dentro de un matrimonio, un rol que les era impropio y que aborrecían (Morales Noriega 1945: 613). Lo que el régimen marcaba como peligroso era la desidentificación de los arquetipos propuestos, el alcohol era un problema institucional cuando se surcaban posibilidades. Son varias las que nos han relatado como sus madres ocultaban el dinero para que estos no se lo gastaran en vino, ellas no aborrecían el cambio de rol, lo que detestaban era tener que soportar a un alcohólico en casa del cual no se podían separar. Esta melodía que también aparece en las fábricas y que encontramos en gran

33 En esta melodía se define, por parte de las mujeres, a los hombres, señalando los momentos de ronda a tabernas, como veremos en el capítulo 7, el sábado y el domingo. Señalando también al alcohol como elemento que forma parte del rol masculino.

parte de la península, explica muy bien el sentir de las mujeres. En esta ocasión nos cantaba Encarna “la cantaora” y María Orenes -🕒 35-:

*Todos los muchachos, van a la taberna,
se beben en el vino, se beben el vino,
se dejan las perras.*

*Luego van a casa, con una merluza,
y todo lo paga, y todo lo paga,
la pobre maruja.*

*A mí me gusta el pi piribi pi pi,
con la bota empiná pa paraba pa pa,
con el pi pribi pi pi, con el pa paraba pa pa,
al que no le gusta el vino es un animal.*

Esas consecuencias de las borracheras de los hombres era sentida por *las pobres marujas* o por *las taberneras*, quienes tenían que cargar con las ocurrencias de los curdas. María Orenes (1936) nos cantaba la siguiente melodía -🕒 36-:

*Y si no se le quitan bailando,
los dolores a la tabenera,
y si no se le quitan bailando,
déjala, déjala que se muera.*

*Y son, y son, y son unos fanfarrones,
que cuando van por la calle,
van robando corazones.*

*Y si no se le quitan bailando,
los dolores a la tabernera,
y si no se le quitan bailando,
déjala, déjala que se muera*³⁴.

Las tabernas y el vino eran el espacio y el medio de socialización masculina por excelencia. Con la llegada de los bares y la cerveza a las ciudades ese modelo fue cuestionado. En 1943, el doctor Botella, tocólogo y asesor médico de *Consigna* -la revista de la Sección Femenina de la Falange-, cuando se refería al vicio de las mujeres modernas por el alcohol y el tabaco decía que no podía tener ni justificación ni disculpa³⁵. El alcohol y el tabaco para las jóvenes podía suponer uno de los principales medios de disidencia política respecto al marco que pretendían las instituciones, la preocupación del poder no era la salud pública, sino la intromisión de cuerpos divergentes en el orden masculino. La imagen de los hombres fue cuestionada y ridiculizada por parte de las obreras. Así se mofaban en la siguiente melodía -© 37 y 38- cantadas por Manuela (1942) y Lola Valenzuela (1937) respectivamente.

*Son los hombres queriendo,
burros de noria, burros de noria.
Que dan vueltas y vueltas,
por ver la novia, por ver la novia.*

34 Esta melodía también ha sido registrada y popularizada como cante «flamenco» a modo de jota por bulería, la versión flamenca ha sido titulada como «Quisiera volverme Yedra» o «Los colores a la molinera». El texto es diferente y dice: «Y si no se le quitan bailando/ los colores a la molinera/ y si no se le quitan bailando/ déjala que se vaya y se muera/ y son unos fanfarrones/ que cuando van por la calle/ van robando corazones». Registros de webs sobre flamenco como Los Palos del Flamenco o Todoflamenco. Sobre la adaptación del texto, transformando la molinera en la tabernera hablaremos más adelante.

35 AHP, *Consigna*, Año III, Nº 27; PP. 42-47 (Conferencia del Dr. José Botella, «Peligros de la civilización moderna para la biología de la mujer», pronunciada en febrero de 1943).

*Por ver la novia, y si no salen,
se van desconsolados los animales, los animales*³⁶.

Los burros de noria eran aquellos que dando vueltas accionaban la noria para la extracción de agua, se narraba en esta alegoría como los hombres se movían inquietos esperando la salida del trabajo de las mujeres. De este modo los hombres del pueblo, al igual que las mujeres, se subordinaban a los tiempos del amo.

Las trabajadoras eran muy conscientes del juego existente en la exhibición de géneros dentro y fuera de las fábricas. Así lo mostraban Mercedes Orenes (1943) y María Orenes (1936), -🕒 39-³⁷:

*Vámonos a la cabaña
porque aquí calienta el sol,
que el negrito se ha cansado
de jugar al abejorrón,*

*La negra corría,
el negro detrás,
la negra decía:
¡Ay!, no me pillarás.*

La negrita subió al árbol,

36 En la versión que nos canta el Naranjo varía el último verso diciendo: «Se van tan recontentos los animales, los animales».

37 Hemos encontrado una pequeña referencia al texto del párrafo que dice «La negra corría, el negro detrás» en un web divulgativa llamada Allonavarra.com que trata temas propios de Navarra, el resto de la letra no coincide.

*el negrito fue detrás,
y mirando al cielo,
de esta manera exclamó:*

*Vámonos a la cabaña
porque aquí calienta el sol,
que el negrito se ha cansado
de jugar al abejorrón.*

Dentro del consenso popular e institucional existía la idea de que las mujeres, para completar el arquetipo de género normativo, debían casarse y tener hijos. Aun habiendo una idea predominante sobre cómo alcanzar la categoría social de mujer, en nuestro trabajo nos encontramos con otras posibilidades. En las fábricas tenían una melodía que expresaba el deseo de tener la opción de ser mujer sin la necesidad de casarse, esa posibilidad era la de ser ama para un cura.

Esa opción también requería de una exhibición, como con cualquier otro hombre. En la siguiente melodía se critican los privilegios de los que vivían de las instituciones eclesiásticas y se socializaba la idea del matrimonio como una institución opresora. Nos cantaba María Orenes (1936) -⊙ 40-:

*Dicen que los estudiantes,
los que estudian para cura,
quién pudiera ser su ama,
para no casarse nunca.*

*Después cuando cantan misa,
los destinan para el pueblo,*

*hecha el ama delante,
y ya está el negocio hecho.*

*Su buena casa, su buen corral,
buenas gallinas, buen palomar,
buena matanza, buen trago vino,
se cría el cura es un cochino.*

*Por eso ando con disimulo,
zapato blanco, buen taconeo,
por eso ando con disimulo,
por si en la calle me mira uno.*

Este canto fue censurado en la fábrica de Eulogio tras la queja de un familiar del cura que vivía al lado. Según el recuerdo de María Orenes (1936) después de la queja este tema no volvió a cantarse³⁸. En la grabación podemos observar como en un primer instante nuestra informante nos canta estos versos casi susurrando. Experiencialmente, para muchas de ellas, al hacer presente una cosa ausente se configuran algunas de las lógicas de las vivencias que nos transmiten.

Ser madre era el propósito para las mujeres según el régimen. Había tragedias cantadas que visualizan los sufrimientos de ser madre, ya sea como advertencia a las propias trabajadoras o para socializar ciertas situaciones. Muchas de estas historias penetraba en las fábricas desde los mercados, un ejemplo nos lo cantaba Encarna «la coja» (1940). «El hijo ingranto³⁹» -⊙ 41-:

38 María Orenes (1936): «Si te digo una cosa no te la vas a creer, había una canción, estábamos mu contentos de estar 3 meses trabajando la uva, 200 mujeres, to Murcia, to la huerta, y había, alao, que no lo sabíamos, esto pasó así: había una casa donde había un cura, y las mujeres, alguna canción que cantábamos pa' distraernos, y cantábamos una canción que decía así».

39 En el año 2015 es registrada por Marta Urea Herrador para la web de «Corpus de Literatura Oral» en Beas de Segura, Jaén. La informante Ángeles Romero Martín le canta una versión ampliada a la que nosotros presentamos, Ángeles Romero la cantó en 2015 cuando tenía 77 años. La fuente primaria es de Atero Burgos

*A pedir una limosna y el hijo no la socorrió,
la madre triste y llorosa suplicando ella le habló:*

*—Mi hijo, maldito hijo, sangre negra has de tener,
con tener tanto dinero y a la pobre de tu madre,
no la puedes socorrer.*

*Pronto te vendrá el castigo y yo de verte padecer
por ser un hijo cruel—.*

*Pero aquella madre, como era tan buena,
a pedir limosna, a un hospital marchó.*

*Sale la priora y para enfermera,
la madre ingresó.*

*Y aquel hijo, de malas entrañas,
ha caído malo, ha quedado en mala situación,
no tiene dinero, todo lo ha perdío,
y por todas las puertas, las puertas cerrás.*

*Y él mismo se preguntaba: — ¿Esto será maldición
que mi madre me habrá echado por ser un hijo traidor?*

*Mi madre, querida madre,
yo te quisiera encontrar, para pedirte perdón,
Porque he sido muy malo, pero me perdonarás.*

Pero aquel hijo, ha caído enfermo,

*ha entrado en el mismo hospital,
y al ver la enfermera, que era su madre,
se tiró a su cuello y empezó a llorar.*

*Y entre lágrimas decía: — ¡Ay, madre de mi corazón!
¡Ay, qué malito que vengo! ¡Ay tú serás mi salvación!
— Mi hijo, maldito hijo, ¿dónde has venido a parar?
¿A que tu madre te cure?
Acuérdate de aquel día, te imploré la caridad.
La limosna me negaste, pero yo no soy igual,
tu madre te salvará, tu madre te curará.*

Este tipo de tragedias interpelaba de forma muy directa a las obreras, en ellas podían identificar rasgos comunes con sus propias experiencias⁴⁰. Esa empatía afectaba a la capacidad emotiva que todavía está presente al recordar estas líneas. Una de estos romances que nos han transmitido es la historia de «Enrique y Lola», dos hermanos huérfanos que se separan y, años más tarde, ella sin dinero pide limosna a un hombre rico que le propone «cosas imposibles» para después descubrir que eran hermanos. Tratando un tema constante en los romances que nos han relatado, el del abandono y reencuentro⁴¹.

La permeabilidad de las melodías en diferentes situaciones era constante, muchas de las melodías cantadas de niñas también aparecen dentro de las fábricas. Uno de esos casos es la tonada «¿Dónde vas Alfonso XII?»⁴². Puede que la entonación

40 Las mujeres más humildes de todo el Estado fueron interpeladas por las radionovelas o programas como el de Elena Francis.

41 Este romance ha sido grabado por Joaquín Díaz en 1979 y también registrada por José Checa y Joaquina Checa en Jamilena, Jaen, en el año 2004 y cantada por Paula Jiménez López que contaba con 89 años. Nosotros lo mostramos en la pista 2. Al igual que este romance, este uso de la música es presente en diferentes contextos culturales, así podemos comprobar como la melodía tradicional catalana «Deldarita» hacia la misma función que «Enrique y Ana», refiriéndose al pecado que se puede producir por los impulsos de un padre hacia sus hijas.

42 Esta narración que presentamos es una variación de la presentada por J. Menéndez Pidal, Poesía popular,

de este texto no tenga más relevancia que la de una melodía integrada en el universo sonoro de las trabajadoras y emergiera de forma espontánea sin más trascendencia, pero si no obviamos el contexto que hemos relatado podríamos llegar a interpretar que Alfonso XII vestido de coronel es un símil de los jóvenes zagales que buscan a las novias o las zagalas que pretenden en paseos o bailes, y la muerte de Mercedes junto a la imagen de las palomitas blancas como la pérdida de la inocencia. O quizás se socializara con esta melodía las infidelidades que ejercían algunos hombres, ya que eran conocidas las escapadas nocturnas de Alfonso XII. Así nos la cantaba María Orenes (1936) -Ⓢ 42-:

¿Dónde vas Alfonso XII?

¿Dónde vas Alfonso XII?

vestido de coronel,

vestidito de coronel.

Voy en busca de Mercedes,

voy en busca de Mercedes,

que ayer tarde no la vi,

que ayer tarde no la vi.

Merceditas ya se ha muerto,

Merceditas ya se ha muerto,

la llevan a enterrar,

la llevan a enterrar.

Madrid, 1885, p. 349. o por Benito Pérez Galdos, Episodios nacionales, Volumen III, Aguilar, Madrid, 1945, pp. 1349-1350. Registrada en 1981 por Joaquín Díaz o en el artículo «Transformaciones a partir de un viejo tema tradicional» de Luis Díaz Viana (1983). En estos dos últimos casos es tratada como «canción infantil», anticipar que para nosotros la música no tiene unas cualidades intrínsecas que la hace infantil, más bien, son categorías cognitivas que nosotros proyectamos, esto lo explicaremos con profundidad al final de nuestro relato. En Murcia también aparece una versión en el libro *Poesía Popular Murciana* de Pedro Guerero Ruiz y Amando López Barrero editado por la Universidad de Murcia (1996: 349).

*Y encima de la tumba,
y encima de la tumba
cuatro palomitas van,
cuatro palomitas van.*

*Cantando el pío pío,
cantando el pío pío,
cantando el pío pa,
cantando el pío pa.*

Antes hemos explicado como las obreras vivían un cierto *examen infinito*, una mirada constante a la virtud de las mujeres. Esa espada de Damocles era clave para establecer ciertos rituales que reafirmaban la dominación masculina dentro de las fábricas. En la fábrica de Cobarro cuando se avisaba que llegaba el amo, todas las trabajadoras transfiguraban su estado de ánimo y quedaban «más tiesas que el palo de una escoba» (Encarna «la cantaora» 1932). Tenían interiorizado que una actitud ordinaria no era válida, debían mostrar ese cambio de estado corporalmente.

Las obreras también tenían sus propias tácticas para replicar a la presión impuesta por los que ejercen un sistema coercitivo. Anteriormente hemos hablado de que Foucault en *Vigilar y castigar* (1975: 173) habla de las *fábricas-convento* y el símil de los tiempos industriales y eclesiásticos, pues desde un marco parecido las allegadas hacían una plegaria que era cantada todos los viernes. Antes de cobrar se cantaba una plegaria que podemos titular «La hermosa samaritana», y así nos la cantaba Encarna «la cantaora» (1932) y María Orenes (1936) -☉ 43-.

*El viernes partió el señor
a la ciudad de Samaria⁴³
fatigado de calor,
fatigado de calor,
todo el mundo lo admiraba.*

*Y desde allí vio venir
a la mujer que esperaba,
Fue al pozo y lo llenó
y a la ciudad se marchaba.*

*Y el señor le dijo atiende,
el señor le dice atiende
hermosa samaritana,
por tu santa despedida
dame una bebida de agua.*

*En cambio yo te daré,
una de mayor importancia,
que jamás tú tendrás sed,
si llegaras a probarla.*

*Tanta virtud es la que tienes,
dame señor de ese agua,
vete y busca a tu marido,
vete y busca a tu marido,
y ven con él en compañía,*

43 Samaria.

*no está bien que una mujer,
de la ciudad sola salga.*

*Señor no tengo marido
y tampoco soy casada,
y esos siete que te adoran,
esos siete que te adoran,
dando el cantar en Samalia,
te has quedado sin ninguno,
hermosa samaritana,*

*Acaso eres profeta,
que mis pecados declaras,
no soy profeta le dice,
no soy profeta le dice,
que soy de esferas más altas,
soy hijo del padre eterno
vengo a redimir tu alma.*

*Al decir esas palabras,
al mundo volvió la espalda
así la volvamos todos,
así la volvamos todos,
hermosa samaritana.*

*El que cante esta oración,
todo los viernes del año,*

*sacará un alma de pena,
sacará un alma de pena,
y la suya de pecado.*

*Quien la sepa y no la diga,
quien la oiga y no la aprenda,
a la hora de la muerte,
a la hora de la muerte,
le darán lo que convenga.*

La historia que narra la hermosa samaritana en la Biblia muestra una mujer de mala reputación que había tenido cinco maridos -en nuestro caso son siete- y en el momento de encontrarse con Jesús en el pozo de Jacob ella admitió sus pecados y tras su conversación ella fue testimonio de su palabra, transmitiéndola a los samaritanos (Juan 4:5-6). Esta plegaria se mueve entre la aceptación de un ideario y su réplica. Aceptación de ser portadora del pecado y de la no conveniencia de su autonomía, «no está bien que una mujer, de la ciudad sola salga». Pero también plasma una réplica, «Acaso eres profeta, que mis pecados declaras». Reivindicando de ese modo su autonomía y su libertad, dejando entrever la idea de que nadie está por encima de otro para rendir cuentas de sus acciones. Pero esa actitud queda aplastada por otra lógica, «no soy profeta le dice, que soy de esferas más altas», es decir, no te impongo ciertas conductas morales al seducirte con una argumentación, sino que impongo una orden porque tengo el poder de redimir tu alma. Todo ello para recordar que hay una jerarquía social y los que están en esferas más altas son los que pueden redimir las almas. Esta plegaria visualiza el juego de relatos y réplicas que se daban en las fábricas.

Llama la atención que se cantara momentos antes de cobrar, esto nos lleva a pensar en la idea que esboza Foucault (1975: 280) cuando nos explica como a los obreros se les intenta otorgar unos valores mediante el dinero, enseñándoles una recompensa cuando lo hacen bien. No deja de tener cierta coherencia una plegaria todos los viernes referenciando el viernes santo antes de cobrar, ya que es un momento donde no se produce la eucaristía y sí una oración-colecta. Además, dos de los principales textos del viernes santo son de Isaías, el siervo sufriente, y la carta de los hebreos que va dirigida principalmente a colectivos de cristianos conversos. A través de estos símiles ellas mostraban en apariencia una redención colectiva para expiar sus pecados, una manera de comunicar a los amos una coherencia moral con el sistema normativo. Unos pecados que les eran otorgados a través de una imposición violenta en el orden simbólico del poder. Esta plegaria formaba parte del juego de autorregulación de los límites que vienen mostrando, haciendo así efectivo el ritual por el cual se intentaba disciplinar a través del dinero.

Durante todo nuestro relato se ha mostrado una compleja reivindicación de la condición de mujeres y su capacidad de sufrimiento y alegría, las obreras al igual que la virgen de la Candelaria mostraban una gran capacidad de adaptación. Hacían emerger cantos muy distintos según el lugar y el momento, vistiéndose con *mantillas* diferentes según la ocasión. Al igual que en la melodía de la virgen de la Candelaria -tan popular en las Islas Canarias-, las allegadas muestran unos grandes contrastes. María Orenes (1936) y Encarna «La coja» (1940) nos la cantaban -● 44-⁴⁴.

*Virgen de Candelaria, la más morena la más morena,
la que tiende su manto sobre la arena, sobre la arena.
Virgen de Candelaria, la morenita, la morenita,
la que tiende su manto sobre la ermita, sobre la ermita.*

44 Esta canción ha sido popularizada años más tarde por los Sabandeños o María Dolores Pradera.

*Todas las canarias son, como ese Tíde el gigante⁴⁵,
tienen nieve en el semblante y fuego en el corazón.*

Y fuego en el corazón, todas las canarias son.

*Quiero que te pongas la mantilla blanca,
quiero que te pongas la mantilla azul,
quiero que te pongas la recolorada,
quiero que te pongas la que sabes tú.*

*La que sabes tú, la que sabes tú,
quiero que te pongas la mantilla blanca,
quiero que te pongas la mantilla azul.*

Las allegadas proyectan la música como una tecnología que utilizan reflexivamente con el fin de incidir de forma deliberada sobre sus propios estados de ánimo o incluso para imaginar instituciones alternativas o presagiar nuevos mundos (DeNora 2000: 158-159).

⁴⁵ Teide el gigante.



Fig. 23. María Orenes posando junto a otras obreras para una foto a principios de los años 50. Fuente: Archivo familiar.



Fig. 24. María Orenes, arriba a la izquierda, posando para una foto a mediados de los años 50. Fuente: Archivo familiar.

5.3 La creatividad de lo cotidiano: de cómo se desarrollan las *maneras de hacer sonar las narrativas de las allegadas*.

A través de la idea de *acustemología* hemos podido conceptualizar como se organiza el espacio a través de unas prácticas sonoras. Esa organización del espacio podríamos entender que se establece a través de unas *tácticas* que buscan en determinadas circunstancias temporales establecer *lo propio*, provocando algunos momentos un ambiente de antidisciplina (De Certeau 1996: XLVIII). La creación de narrativas divergentes se produce principalmente por la capacidad de las obreras de proponer nuevos textos y por una reutilización de melodías dispersas que son apropiadas y adaptadas. Cualquier melodía podía servir para incidir en el discurso sobre las trabajadoras, según el género musical se producía un significado que solo podía ser interpretado en la red de códigos locales. Había géneros musicales que podían vehicular mejor que otros las experiencias colectivas.

En el almacén también cantábamos unos tangos preciosos, había una que me decía: «me gusta más como los cantas que Carlos Gardel.» Sería una tontería [...] En los almacenes se cantaban. Menos cantidad de mujeres que cuando cantabas las habaneras, el grupo entero no cantaba. Era más difícil acoplar... (Manuela 1942), -Ⓞ 42-.

Así, había obreras que disponía de repertorios más amplios que le permitía tener una mayor capacidad expresiva para incidir en sus propios estados de ánimo y en los del colectivo⁴⁶. Otro aspecto que podía hacer tener mayor incidencia mediante el canto colectivo son las variaciones y apropiaciones a partir de la adecuación de los textos a una narración coherente de los contextos de las fábricas, un ejemplo es la

⁴⁶ Las potencialidades y las posibilidades de la música nos permite estructurar la experiencia, esta idea que desarrolla DeNora lo conceptualiza a través de la idea de *afordance*, incidiendo en la asequibilidad de unas músicas determinadas como un medio gestual para impulsar ciertas acciones (DeNora 2000:158). Nosotros siempre sometemos estas potencialidades como características de una práctica sonora dentro de un entramado social.

transformación de la molinera en la tabernera⁴⁷. Estas desviaciones era una práctica recurrente, Encarna «la cantaora» (1932) nos explicaba como el sentido general era más importante que una reproducción de determinadas palabras, en su rememoración de «La hermosa samaritana» -Ⓢ 43- nos decía: «no te digo la verdad».

También nos hemos encontrado con la posibilidad de unir dos tonadas muy diferentes en una sola performance sonora. Un ejemplo, más allá de las fábricas, es la nana que nos cantaba Manuela (1942) -Ⓢ 45-, quien reconocía que juntó una parte de una música escuchada en la radio con una nana de transmisión oral, juntando sin demasiados prejuicios estéticos melodías dispersas⁴⁸. De forma muy parecida en los años sesenta este tipo de uniones será utilizado por las trabajadoras para crear unos popurrís que ellas llamaron *canciones de retórica* -Ⓢ 51-. Esta conceptualización nos señala que eran conscientes de la importancia del uso del lenguaje para hacer efectivo un mensaje. Tal y como nos explicaba Mercedes Orenes (1943):

Mercedes Orenes: Cantaba la canción del ruiseñor, tus ojos, señora Santana, señora don Joaquín y coplas así, que salían de actualidad, de las películas que se veían del pequeño ruiseñor. Buenos días, Chiquitina se ponía loca, Chiquitirna tu cara, quisiera ser tan alta como la luna... Coplas de esas así retóricas, un lío que pa' qué, quiere decir de una seguía y cantaba un montón, se cansaba una y empezaba otra, como se dice ahora popurrí, retórica, pues eso hacíamos, cantar a lo loco.

María Orenes: Pa' que el tiempo se pasara antes y no estás callás y ahí dale que te pego.

Mercedes Orenes: Pues eso es lo que había, mucho cantar, poco comer y mucho reírte, con na' se veía.

Más allá de la adaptación o fusión de textos y melodías, el elemento más relevante para una replica cantada es la poiesis de las coplas a través de tonos prefijados y la capacidad de encajar textos en determinadas melodías. Un ejemplo de

47 Tal y como ya hemos relatado anteriormente y presentado en la pista 36.

48 Nana que aparece en la pista 45.

ello es el audio en que Manuela (1942) canta el símil entre la fábrica y la iglesia -Ⓞ 12-, en él se puede observar como emerge el recuerdo del texto, después piensa en un posible tono y tras ello, lo encaja. Manuela nos dice: «El tono no me acuerdo si podría ser...» Y rápidamente acopla el texto a una estructura.

Los trovos que encontramos dentro de las fábricas se tratan de cuartetas del tipo *abcb*, *abab*, *abba* o *abcd*⁴⁹, aunque también nos encontramos constantemente con rimas asonantes. Dentro de este tipo de cuartetas nos encontramos con fórmulas que ayudan a establecer una rima, por ejemplo el audio que acabamos de escuchar o en la pista 17, donde la interjección ¡aúpa! Completa el verso. De esta melodía Manuela (1942) decía: «Esto se cantaba muchísimo... Y a cualquier cosa que no conviene del amo se hacía con ese tono» -Ⓞ 17-⁵⁰. Otra de las estrategias que hemos observado para completar o aproximarse a estas cuartetas era repetir la última palabra -Ⓞ 28 y 37-.

Ese proceso de creación de nuevos textos en melodías preexistentes dentro de las fábricas no es un hecho aislado. Jaume Ayats (2008) nos muestra la práctica de las canciones dictadas en las fábricas de la cuenca media del Ter. Con una gran capacidad de adaptación y creación, las *dicatadores de cançons* eran mujeres que dictaban *cançons* o *corrandas* y proponían textos que se alargan hasta los 90 versos. En nuestro caso la creación de versos no era tan larga ni tenía una figura individual determinada, sino que una estrofa podía ser propuesta por una trabajadora que no necesariamente eran una de esas voces reconocibles. María Orenes (1936) nos explicaba su experiencia:

49 Fernández Manzano y otros (1992: 31), trovo murciano y alpujarreño. El *trovo alpujarreño* enlazó de esta manera con la tradición de *trovo murciano*, que había tomado carácter propio a partir de 1880, saliendo de las minas y tabernas en lo social, y sustituyendo la quintilla tradicional de esta poesía por otro tipo de estrofas literarias, la décima y la glosa.

50 Esta creación de textos que Talcott Parsons (1951) nos la define como «glosa» y nos explica que sirven para describir el proceso por el cual se construye la realidad mediante el texto. En nuestro caso, entenderemos que esa realidad, para que sea efectiva, debe tener cierta implicación y consentimiento social. Esos nuevos «textos», en ocasiones, cuando ha habido una recepción o un proceso de fijación en la memoria, son representadas como canciones-objeto. Por tanto, sería interesante señalar que algunos de los fragmentos sonoros que presentamos en nuestra investigación pertenecen a un proceso discursivo en movimiento por parte de las mujeres obreras, aunque en ocasiones, sean capturadas como un elemento estable fijado en la memoria.

Se nos calentaba el cante y no parábamos, funcionamiento, con un tono predeterminado, se hacía una copla, todas repetían y enganchaban. Las más viejas se las inventaban. No precisamente la que más cantaba era la que más inventaba. Por eso, no la que tenía más fama se acuerda de más.

Otro ejemplo de como una misma melodía podía acoger diferentes texto es el tema de la pista 18: «Y este director es muy nuestro» cantada en Totana y el de la pista 46: «La naranja se ha helado en Valencia» en la huerta de Murcia. También se establecen diferentes textos desde una misma melodía en la pista 20 y 21⁵¹.

Pista 20	Pista 21
<p><i>Si vas por la carretera, no tienes que preguntar, en el reloj del maestro, son las cuatro menos diez.</i></p>	<p><i>Entre cuatro encargados, escribientes y listeros, se comieron cuatro pollos a cuenta de los obreros.</i></p>

Los textos que se incorporaban a estas melodías solían interpretarse con un carácter recitativo, silábicos y con pequeños melismas al final de los versos, precisamente donde se solían doblar con mayor frecuencia las voces del dúo. Los versos más repetidos suelen ser cuartetos heptasilábicos u octosilábicos.

Este tipo de coplas en muchas ocasiones podían funcionar como estribillos, un ejemplo es la copla «si vas por la carretera» -🎧 20, 47 y 48-. Este tipo de coplas eran lugares comunes que servían para dar tiempo a pensar un buen encaje a los próximos textos y sincronizar el canto. Otra estrategia para ganar tiempo y acoplar el canto es el paso de una melodía a otra repitiendo el texto, ya que se trataban de estructuras

⁵¹ Al final de la pista 21 podemos observar al final del audio como el texto de la pista 12 -la fábrica y la iglesia- se enlaza y se adapta a esta melodía.

parecidas. Un ejemplo es la pista 28 que repite el mismo texto con dos melodías diferentes para llegar a una de esas coplas usuales que sincronizan el canto⁵².

*Conducir, conducir,
embalar, embalar,
toca la bocina al compás,
pa! pa!*

*Rapidez, rapidez,
al cambiar, al cambiar,
gasolina queremos echar.*

No solamente se quería ir «al compás», también se indicaba que se debía tener agilidad «al cambiar». Otra de esas coplas que se utilizaba para volver a centrar el canto puede ser la siguiente -© 27-.

*Aquel que tenga un pesar
dentro del corazón,
pronto se le quitará,
cantando esta canción.*

52 También la podemos escuchar en la pista 49 y 50.

En esta pista podemos observar como Encarna «la coja» (1940) se engancha a la copla que sirve de pivote que proponía María Orenes (1936). Ese modo de tirar adelante el canto también lo podemos observar en el tema «Si vas por la carretera» -Ⓢ 27-. Cuando una se tropieza y pierde el *foreground* hay otra que da continuidad al canto. Estos juegos a la hora de interpretar el contrafactum en diferentes voces o el hecho de utilizar unas coplas recurrentes para coordinar el canto son recursos necesarios para poder glosar colectivamente. Roman Jakobson y Linda R. Waugh (1979: 198) nos explica que las *gloslalias* se rigen por principios compositivos estratificados de sonidos y significantes, proporcionando modelos lógicos. Si a eso le añadimos que se trata de un modelo en heterofonía nos encontramos con una situación sonora de enorme complejidad⁵³.

53 Si tratamos estos procesos de creación oral como una práctica cultural y no tanto como unos objetos orales romperíamos con la idea que expresan autores como Zumthor que hacen referencia a una determinada secuencia: «a) Composición (oral o escrita) en algún momento indeterminado y, a fin de cuentas, poco importante una vez que el «texto forma parte del saber de la comunidad; b) Objetivación (ejecución-recepción, *performance*); c) Fijación por la memoria y, nuevamente, ejecución» (Zumthor 1975: 519). Afrontamos estos aspectos desde una indefinición cronológica, ya que en ocasiones, la composición, la ejecución-recepción y la fijación pueden llegar a operar de forma imbricada, la recepción y la variación las podríamos conceptualizar en sí mismas como una fijación-composición. La acción performativa de hacer colectiva una narrativa, el texto oral tiene una forma concreta en sus significantes solamente en el momento en que un miembro de la comunidad lo ejecuta. La ejecución-recepción que nosotros entendemos contradice a la concepción negativa que se desprende del pensamiento Zumthor, quien no deja de ver la memoria como un elemento que falla respecto a un objeto ideal. Nosotros, por el contrario, pensamos que el discurso de la memoria no es una desviación sino más bien una recreación narrativa dentro de la lógica de una práctica cultural que está en concordancia a las disposiciones sociales en el momento que se produce una ejecución-recepción, alejándonos de la siguiente afirmación: «*La performance orale implique une traversée du discours par la mémoire, toujours aléatoire et trompeuse, déviante en quelque façon; d'où les variations, les modulations improvisées, la re-création du déjà-dit, la répétitivité: aucune globalité n'est perceptible, à moins que le message ne soit très bref*» (Zumthor 1979: 521).

5.4 Los límites del mapa sonoro del canto colectivo femenino: de cómo la heterogeneidad y las alteridades determinan la acustemología de las allegadas.

El momento crucial de la confrontación entre reflexividad y alteridad está representado por la bifurcación en el interior mismo del concepto de identificación: por un lado, nos identificamos designándonos a nosotros mismos como aquel que... Habla, actúa, recuerda, se imputa la acción, etc., pero identificarse es también identificarse con..., con héroes, con personajes emblemáticos, modelos y maestros, también con preceptos, normas cuyo cuerpo se extiende desde las costumbres tradicionales hasta los paradigmas utópicos que, emanando del imaginario social, remodelan nuestro imaginario privado, a veces según las vías descritas por Bourdieu de la inculturación insidiosa y de la violencia simbólica (Ricoeur 2008 : 78).

Ese doble camino para el reconocimiento de unos mismos y de los otros se nos hace más evidente respecto a las alteridades, son estas las que se formulan en una dialéctica que intenta alejar de ellas aquello que no son. De ese modo, para esbozar una idea de acustemología de clase y género más profunda observaremos los límites expresados sonoramente dentro de los territorios estudiados. Nos centramos en como los sonidos que crean los sujetos femeninos dentro de las fábricas estaban limitados por: unas fronteras generacionales, unas coordenadas geográficas y unas trabajadoras de contextos diferentes.

Muchas de las trabajadoras eran muy jóvenes cuando comenzaban a trabajar en las fábricas. Esa incursión dentro de los almacenes y las fábricas en edad muy temprana nos indica que no solamente tenemos que pensar en ellas como portadoras de tradiciones de otras situaciones sonoras hacia las fábricas de forma unidireccional, sino que las prácticas sonoras de las fábricas estaban dentro del entramado sonoro. Este era transmitido oralmente por parte de mujeres mayores, aunque con el tiempo

esa línea aural convive con la incidencia de dispositivos como la radio, el *pick-up* o el cine, los cuales llegarán a ser utilizados para marcar una distancia generacional. A estas se les proyectaba como *antiguas* por parte de las zagalas. Ese mismo apelativo era referido a algunas tonadas, las cuales eran *antiguas* o de *tiempos de la república*. En muchos casos la idea de república opera como un tiempo pretérito indefinido, como todo aquello que era antes de la guerra a pesar de que la República duró muy poco tiempo. Esta categorización también fue buscada en el franquismo. El régimen buscaba distanciarse de ciertas referencias a la República y hacer una depuración a su modo de lo que sucedió en el pasado. Tal y como nos explica Jose Luís Villacañas (2014: 543) se pretendía la creación de un pueblo español *ex novo* bajo una idea de raza⁵⁴. Aun así, las obreras seguían teniendo muy presentes los derechos laborales establecidos durante la República. «Sí, también por... Es que hace ya tanto tiempo que no me acuerdo, sí de las ocho horas, pero esas eran más antiguas, esas eran de la edad de cuando mi mama trabajaba. Cantaban la que quería...» (Salud 1938).

Otro aspecto que marcaban los límites territoriales de la práctica sonora que se generaban dentro de las fábricas eran los caminos de ida y vuelta a los hogares. Los caminos de vuelta podían suceder tanto antes del anochecer como ya entrada la noche. Manuela (1942) nos explicaba: «Volvíamos al oscurecer. Del campo y de los almacenes, íbamos andando donde fuera. E íbamos cantando todo el camino, del campo. Mejicanas, corridos. Bueno... Mejicanas había muchas. Ahora lo que más se canta era *La calandria* [-🎵 70-]. Pero había muchas más». Cantar servía para hacerse compañía, dar una señal de grupo y alejar el miedo⁵⁵. El canto colectivo en los

54 Un pueblo nuevo que tal y como se proponía más de medio siglo antes a la llegada de Franco, Donoso Cortés ya había esbozado el proyecto de una dictadura de larga durada que llevara a los garantes del antiguo régimen a un capitalismo hispano y frenar el miedo que daba a las élites una posible organización socialista (Villacañas 2014).

55 Miedo no solo a la oscuridad, sino a la agresividad de un lugar en transición que estaba fuera de los entramados sociales ordinarios; en otros lugares se tenían en cuenta sucesos que hablaban de asesinatos a mujeres que caminaban en la oscuridad en los trayectos de ida y vuelta a las fábricas. Estas historias era una cosa recurrente tanto en nuestro caso como en otros, Jaume Ayats nos explicaba que: «*grups de noies caminant de fosc abans del l'alba cada dia anant a la fàbrica havien estat moltes vegadas motiu de perills i de riscos. El més conegut i el més*

caminos prolongaban los límites simbólicos que habían construido en el interior de las fábricas, transportando una narración más allá de unos límites físicos. Cuando el grupo de mujeres se iba disgregando conforme se acercaban a los diferentes hogares, el poder narrativo se cercena y el orden simbólico construido en las fábricas se diluye. Ellas eran conscientes de su exposición a la violencia ejercida por los hombres.

Lo que me pasó una noche, una hija puta amiga mía. Estamos en la Media legua [Nonduermas], la dejó sola una amiga, iba andando, un zagal que iba en bicicleta se pone en un lao. Y yo, anda por favor, anda nene, déjame nene, aquí no por favor, el punte de los cuatro ojos. Pasé mucho miedo, el zagal se fue a Alcantarilla que tal (Encarna «la coja» 1942).

La disposición social determinada por una sociedad de dominación masculina intuía como una amenaza el canto colectivo femenino. Un ejemplo nos lo explicaba María Corrales (1931):

He trabajado en Torreguí, venía a Alcantarilla de Sangonera la Verde a trabajar y me iba por la noche, éramos una pasá, entonces estaba la carretera, de día pasábamos por el reguerón, pasábamos que no venía agua ni na', pasábamos por el reguerón, allí por la voz negra. Éramos muchas, veníamos en grupo. Y luego por la noche salíamos a las doce de la noches, entonces había una carretera que le decían de los militares, eran la carretera de los militares, y cada una con una piedra en la mano y cantando por si salía alguno. Muchos mozicos se metían por eso y nos asustaban [...] Ese camino ya lo han quitao. Por ahí pasaban los militares para acá. Pasábamos por el puente de tablas y por el puente de hierro.

narrat encara avui va ser l'assassinat de sis germanes de Folgueroles que anaven de matinada cap a una fàbrica de Roda pel «camí de les fabricantes» o «de les xinxes» per part de dos joves» (Ayats 2008: 39).

Para la defensa de su integridad se llegaron a defender con piedras. Ese acoso por parte de los zagales puede llegar a interpretarse como un ataque a la capacidad de visibilizarse por parte de las mujeres. Esta lógica por la cual atacaban o asustaban a las mujeres pretendía devolverlas a una situación donde eran dominadas.

La vuelta a casa no siempre sucedía a través de caminos y sendas, muchas regresaban a casa en camiones. Esa posibilidad nace con el desarrollo del transporte, creándose nuevas categorías de *otros*⁵⁶. Las trabajadoras de Totana y las de Alcantarilla compartieron situaciones en algunas fábricas de Alcantarilla, entre ellas hubo una influencia mutua en el traspaso de melodías y textos. Lo mostramos en las siguientes coplas:

*La naranja se ha helado en Valencia,
Orihuela, Ceutí, Beniaján,
solo ha quedado en Totana,
que ha más de sesenta, la van a pagar.*

Esta misma estrofa nos la canta Salud (1938) -🕒 52- como recuerdo de la fábrica de Caride en Alcantarilla, con la única variación de nombrar Almería en vez de Orihuela, teniendo a Totana como referente de la frase.

*La naranja se ha helado en Valencia,
Almería, Ceutí, Beniaján,
solo ha quedado en Totana,
que ha más de sesenta, la van a pagar.*

⁵⁶ Ya referenciamos a Marc Augé para explicar que con la modernización del transporte se hacen más pequeñas las distancias, creando nuevas alteridades.

Esta misma estrofa la canta María Orenes (1936) -☉ 46- como recuerdo de la fábrica de Florentino y Eulogio, pero esta vez la variación cambia el referente de Totana por el de Murcia.

*La naranja se ha helado en Valencia,
Orihuela, Ceutí, Beniaján,
solo ha quedado en Murcia,
que ha más de sesenta, la van a pagar.*

La estrofa que hemos mostrado podría hacernos pensar que hay una influencia de Totana hacia Alcantarilla. Además de la variación explicada, en la etnografía aparece una estrofa que canta Mercedes Orenes (1943) como respuesta a las anteriores -☉ 53-.

*En el pueblo de Totana, Totana,
dicen que todo se ha helado, helado,
y por eso las mocitas tienen el pelo cortado,*

*Por eso los hombres,
no quieren montar,
hombres con enaguas,
mujeres pelás.*

Esta réplica evidencia como las mujeres de Alcantarilla vuelcan contra las de Totana una cierto antagonismo. Dentro de esa convivencia había momentos en que las trabajadoras venidas de otros lugares se congregaban y se autoafirmaban. Al mediodía «se ponían en corros, te llevabas tu bocadillo y te ponías en un corro, to las

de Librilla, toas juntas, las de Totana toas juntas. En los corros criticabas al jefe» Remedios (1942). A pesar de estas alteridades, la transmisión de textos y melodías nos indica que formaban parte de unos elementos culturales comunes.

5.5 Hacia la ley del silencio: de cómo la modernidad diluyó el canto colectivo femenino.

La práctica cantada que relatamos como vehículo expresivo dentro de la cotidianidad se fue diluyendo a finales de los años cincuenta y a principio de los sesenta. Este desuso de unas prácticas sonoras que configuraba su aprendizaje por transmisión oral no es aislado, si hacemos un repaso a la bibliografía reciente que ha tratado este tema encontramos diversos lugares en el marco mediterráneo donde se produce la misma tendencia. Tal y como nos señala Isabel Ferrer Senabre sucede en la huerta sur de Valencia así como en el «centre de Catalunya (Ayats 2003:203), la zona pirenaica (Ayats, Costal i Gayete 2010: 17), l'illa de Mallorca (López 2009), el sud d'Itàlia (Magrini 2003: 3), Còrsega (Bithell 2003: 46) o l'Epir (Auerbach 1989[1987]: 31)» (Ferrer Senabre 2013 :274).

Esta tendencia está marcada por diversos acontecimientos como la introducción masiva de la radio, los cines, los *pick-up*. También observamos un cambio progresivo que hay en la normativización de los géneros respecto al hecho de cantar y el nuevo concepto de música de la sociedad industrial, asociando la música a un elemento de ocio.

Cantar en el entorno industrial había sido considerado positivo ya fuese por su capacidad de coordinación un gran número de personas como para evitar otras distracciones más nocivas. «Cuando cantábamos el jefe se ponía el contento porque sabía que no estábamos cascando ni comiendo» (Salud 1938). Además de ello se podían crear cadencias de trabajo con cierta agilidad. Nos lo explican Encarna «la coja» (1940) y María Orenes (1936) tal y como podemos oír en la conversación tras cantar el *Diablo calderero* -🎵 1-.

Encarna: Decían los encargaos y los jefes: «¡Ya estamos con los cantes!»

María Orenes: Decían: «¡Darle a las manos, cantad pero darle las manos!»

Encarna: «¡Darle a las manos, que estáis cantando y las manos paras!»

María Orenes: Lo que no querían de esas sosas, querían energía...de mano y de tono.

Encarna: No de las que te dormías, «¡chachos que os dormís!»

María Orenes: «¡Escuerzos!»

Con el nuevo modelo de organización del trabajo se abandonan ciertas dinámicas donde se acumulaban mujeres y se crea una imagen del perfil de trabajadoras requeridas, intentaron proyectar una imagen de cara al mercado exterior con muchachas jóvenes y alegres. Las mujeres mayores son apartadas, fagocitando la transmisión oral de las técnicas necesarias⁵⁷. Si a esto incluimos la implantación del *pick-up* en las fábricas más grande se iba ahogando el espacio para que se desarrollase el canto colectivo.

Algunas veces quería que cantáramos, luego puso altavoces y música, como anca Cobarro. Pues... Yo ya tendría cuando la música tendría 19 o 18... Hijo mío, aproximadamente, antes de poner altavoces cantábamos, cantábamos coplas de las que se usaban entonces. El viernes partió el señor a la ciudad de Samalia. ¡Ah!, espérate que... Es que no me acuerda como empezaba, la del reloj, la fábrica es una iglesia, los encargados los curas que siempre van predicando... (Salud 1938).

En este testimonio podemos observar como el uso del *pick-up* lo conceptualiza como música, en cambio, al referirse a lo que ellas hacían lo identifica como cantar. En esta época encontramos una disposición empresarial que conduce a un trabajo externalizado. Esta nueva composición de las fuerzas del trabajo se le ha llamado el *operario social* (Hardt y Negri 2002). El trabajo en las fábricas en estos últimos años se

57 Ese sesgo sobre la edad se acentúa a finales de los años cincuenta y principios de los años sesenta, recordemos que en 1936 Luisa Carnés nos explicaba que las mujeres casadas no trabajaban -aunque en las propias imágenes de su fotorreportaje se observan muy claramente-, en los cincuenta cuando el poder adquisitivo comienza a acercarse al de los años treinta, muchas mujeres mayores abandonan las fábricas por el trabajo en el interior del hogar.

intenta desligar de los códigos y símbolos del entramado social, evaporando el sentido de vecindad. Así lo observamos en el siguiente caso que nos explica Mercedes Orenes (1943):

Pos estaba, no me acuerdo si era... Ah, era en el melocotón, pues ya ves tú la tontuna, que se murió el paire y yo como ya tenía ya 24 años y eso, pues yo lo que se usaba, se usaba llevar una rasica negra, un velico, pues yo me fui a la conserva con el velico, y me dijo que me lo quitara, que me... Que eso que lo llevara en mi casa, y le digo, pues ahora mismo me voy, y me fui a mi casa... Y luego como no se rebajaron ni me dijeron na', pues no volví, había más fábricas para trabajar, como no era pa' regalarme na', pues me fui pa' otro lao. Ande y que le den por culo al tío cabrón.

En este suceso hay ciertas prácticas que no encajaban en la órbita del *operario social* que se pretendía imponer. En el momento que el trabajo en la fábrica de Eulogio había perdido parte de esa relación con el entramado cultural de las trabajadoras, a estas les era más fácil marchar y explorar otros nichos de empleo.

El cambio de tendencia que observamos respecto el trabajo en fábricas no lo podemos explicar solamente por la introducción de la tecnología, sino más bien, por una nueva concepción de los modos de vida. Un testimonio sobre como se impuso una nueva disposición en las fábricas para cercenar la capacidad de réplica nos la cuenta Andrés Lewin-Richter (1937):

Estoy hablando de principios de los cincuenta, entonces cuando yo volví a España, yo había estudiado acústica y música electrónica pero en sí, soy ingeniero y dirigí una empresa en Esplugues de Llobregat que era intensiva en trabajadoras, mujeres trabajadoras, está colindando con la ciudad de Sant Idelfonso, era un mundo andaluz. Yo tenía un problema porque las máquinas eran muchas manuales y de vez en cuando teníamos accidentes. Eran prensas, prensas de plástico, era un procedimiento muy antiguo que se utilizaba para hacer los embalajes de supositorios y eran todas mujeres las que trabajaban las máquinas pero cuando se producían despistes se pillaban los dedos.

Unos meses de yo dirigir la empresa, apareció hilo musical, era por primera vez en España se establecía que se dedicaba a instalar hilo musical en las empresas, llevaba un sistema de radio con su emisora, esto nos iba muy bien porque nos permitía instalar altavoces en varios puntos de la fábrica para llamar a la gente. Ese paso me ahorré el hecho de que para informar que venga tal persona, o tal persona a tal sitio pero además música y el principio era muy sencillo y era un principio se ha seguido aplicando, eran quince minutos de música y quince minutos de silencio, no era música continuamente, era una música filtrada, los agudos y los bajos desaparecían, pero era una música que flotaba bien en el aire. Al principio las mujeres protestaron, evidentemente, porque ellas a veces cantaban, o sea, que llegaron a cantar contra la música. Pero bueno, esto muy pronto se acalló y yo lo que logré es reducir el número de accidentes y eso me fue muy importante porque para mí era más importante resolver los accidente que cualquier otra cosa, porque eran bajas y la gente sufría, porque eran accidentes idiotas y sobre todo los dedos, imagina que las mujeres también necesitan los dedos en su casa, cocinar y cuidar los niños.

El uso de los altavoces en las fábricas conseguía reducir los momentos de réplicas cantadas por parte de las trabajadoras. Fina (1931) nos explicaba: «Pusieron últimamente la radio, pero ya más desgraciás, yo estaba aburría, ya en los últimos años y cuando tenían que reñir a alguna mujer lo hacían por la radio, las reñían».

El espacio sonoro se convirtió en un espacio de disputa entre los agentes de las fábricas en el momento que se extendió una tecnología que les permitía tomar el control de aquello que sonaba. En el momento de implantación de estos sistemas, las trabajadoras eran conscientes de que se les arrebatava un espacio importante. En la fábrica que dirigía Andrés Lewin-Richter (1937) se mostró cierta resistencia a la instalación de un hilo sonoro, «se negoció con el personal evidentemente, pero se reconoció el valor que se había añadido al hecho de mejorar los accidentes».

Yo, ni siquiera nos ocupábamos, esto venía de una central y distribuían la música. Es un servicio de una empresa, a mí me daba igual el tipo de la música, la cuestión era que

hubiera música y que se concentrara en el trabajo que estaba haciendo y me iba muy bien que hubiera el silencio también porque cargar tanto tiempo con música una persona me parecía excesivo, no me preocupaba la producción, esto lo controlaba un cronometrador, lo que me interesaba eran los accidentes [...]Era moderno, apareció, alguien que te ofrece algo y ¡ah! Yo pico [...] Es como, algunas cosas puede que las reconocías, estaba muy filtrado, porque también se había estudiado que no fuera estridente, que fuera reconocido pero no imponente, consistía en crear un clima sonoro que no fuera muy fuerte, sino que se modulara, que no fuera prepotente como tal, pero que creara un clima de tranquilidad porque no era, ni siquiera hubiera un ritmo, por decirlo de alguna manera, yo no lo recuerdo como música rítmica, como clásica, apaciguada, muy fácil de aceptar (Andrés Lewin-Richter 1937)

Un espacio sonoro con cierta apariencia aséptica, el cual, al ser ocupado a voluntad de las jerarquías superiores de las fábricas, no podía ser abordado simbólicamente por las trabajadoras. El sonido nos hace identificar la organización del espacio, hasta podríamos decir que lo construye (Augoyard 1997 [1995]: 210-215). Ese poder cambió de manos, un poder que no solo impedía la construcción narrativa, sino que eliminaban un elemento indispensable para acceder a una práctica condensadora de memoria. La megafonía desplazó al canto colectivo a momentos dispersos. Con el tiempo las megafonías habían tomado todo. Carmen Sáez (1943) nos dice: «anca Cobarro, cuando estábamos en la uva, lo que más se oía era la megafonía, estaba por los altavoces pegando cada berrío».

Con una optimización en la extracción del tiempo y la pena de las trabajadoras por parte de las fábricas, llega todo un nuevo marco que irá profundizada en ese acoplamiento entre las trabajadoras y las máquinas. Andrés Lewin-Richter (1937) nos señalaba como en la fábrica que llevaba había un cronometrador que se ocupaba de la eficacia en la producción, el cual, instruía a las trabajadoras en como realizar los movimientos de las manos para mejorar su producción, declarando que era un

aspecto que cada vez tenía más relevancia en el entorno industrial que vivió⁵⁸. Algunas de las informantes que llegaron a trabajar en el segundo franquismo nos explicaban que con la llegada de las cintas, uno de los principales cambios es que ellas trabajaban al ritmo de las máquinas y no al revés. Este cambio también vino acompañado de un cambio generacional en los roles que encarnaban los dispositivos disciplinarios.

Los encargaos, llegaron un momento de que como ya iban entrando otros, se iban retirando los viejos, pues todo estos nuevos que vinieron, empezaron a decir que no querían que cantaran, ahí ya se fue... No sé lo que pasó, empezaron a decir que no rendían que no sé qué si estaban cantando, al contrario de antes, los jefes dejaban a los maestros porque sacara una producción mayor cantando, pero ya... Si es verdad que to era cuando era to que estaba la gente pará, que la gente estaba estriando, que la gente estaba en las cintas, la gente estaba sentá, hombre cuando entra la nueva tecnología, y empieza en to la maquinaria, que tienes que estas a cada momento, el ruido de las máquinas... Había una época en que los maestros eran los nuevos que entraban, que no querían oír a la gente más cantar. Fue cambiando, la mentalidad, igual que venían a situarse de una manera, y les daba to igual, venían a situarse y a explotar a la gente (Paco Jara 1938).

En Cobarro, una de nuestras informantes, Angelita (1946), nos explicaba que en su época ya no se cantaba, que cuando estaba su hermana nacida en 1939 sí era común, que en los años que se llevaban hubo un cambio de mentalidad.

58 Andrés Lewin-Richter (1937): «En aquel entonces estaba muy en boga estudiar los movimientos de una persona en función del trabajo que hacía, incluso había una formación de cronometradores, era una cosa que estaba regulada, nuestros técnicos de cronometraje habían estado en una escuela de formación, hay una serie de esquema, se montan los esquemas en forma de dibujos de como se mueve la mano en cada proceso y cada uno de estos movimientos se cronometra y se trata de hacer una media, como se mueve el brazo, como era lo más ergonómico, se sabía que si la persona lo hacía bien podía aumentar su producción y se le podía primar más, había una persona que observaba y transmitía como hacerlo, había normalmente uno».

No, porque ya entró la ley del silencio, tú ahora mismo no podías hablar [...] pero que tú estabas en la cinta, cuando ya pusieron la cinta, que había un hombre que descargaba mismo el melocotón, allí estabas pará, tú tenías tu puesto, estabas pará porque ya empezó a modernizarse, tú estabas callá por aquí va el este, tú y tú coges uno, la otra coge, la otra coge, no podías estar con los chistejos. Ya últimamente, música en la nave no había... Lo único que había unas nubes con unas tormentas.

Esa *ley del silencio* no llegó a todos lados por igual, las voces se apagaron a través de un proceso rapsódico. La conjunción de relatos asociados a la modernidad fue aprovechado por aquellos que ejercían el poder para disputar el espacio sonoro y, aunque fueron silenciadas colectivamente, las allegadas no dejaron de cantar sus tramas interiormente durante todos estos años.

Encarna «la cantaora» (1932): Quiero decirte, que lo pasábamos muy bien, éramos muy jóvenes pero siempre no tenías las ganas de... Cuando entraba ahí, estaba casá, con mis hijos, estaba abajo, teníamos mis hijos, mi marido estaba en Francia, tenía que decirte que tenía veinticuatro o veinticinco años. Pero quiero decirte que el cantar, mientras viva cantaré si dios quiere.

SEGUNDA PARTE: RELATOS DEL OLVIDO

CAPÍTULO 6

6

La patrimonialización como protocolo para un recuerdo previsible.

La selección de los elementos que categorizamos como cultura popular y/o tradicional ha sido uno de los principales campos de batalla por parte de quien quiere dirigir la atribución de la memoria. Ese interés por controlar la selección de los elementos a los cuales se otorga la etiqueta de *tradicional* se ha desvelado como fundamental para quienes han querido construir el relato identitario de una comunidad. Aquellos que ejercen el poder a través de las instituciones ha querido incidir en esos proyectos de creación identitaria a través de lo que se ha llamado el patrimonio (Poulot 2006: 6). La patrimonialización de la cultura es un ejercicio por el cual se seleccionan unos objetos, se les transfiere a un campo de valor y entran en negociación con el campo social de un determinado colectivo imaginado a cual ha sido otorgado. Es decir, hay todo un ejercicio ideológico que impulsa a una determinada selección, asignación e interpretación de ciertas prácticas o elementos culturales (Ariño Villarroya 2001: 15). Esto es implantado y más tarde fertilizado mediante una narración positivizada. Así, a estos elementos se le otorgan un espacio de privilegio o son valorizados mediante ayudas económicas.

La construcción de lo que entendemos actualmente por canción tradicional dentro de un proyecto de creación identitaria tiene un sesgo romántico que intenta vincularse a aquello que se conceptualiza como pueblo -o *Volk* desde una perspectiva herderiana-. La construcción de aquello que es la canción tradición conduce a una idea de patria o de raíces étnicas, de tal manera que aquellos que la definen intentan adueñarse de la esencia de lo tradicional apoyándose sobre un imaginario asociado al ámbito rural.

Para entender como se dispone este sesgo por parte de quien ejerce el poder en la construcción del folklore musical debemos dilucidar que «la típica tripartición en músicas cultas, tradicionales -o étnicas- y populares [...] se presentan a nivel cognitivo entre los actores sociales» (Martí 2000: 235). Es decir, la cualidad de tradicional, popular o culta no son propiedades intrínsecas del sonido, sino que son categorizaciones que los individuos, colectivos o centros de poder hacen basándose en sus paradigmas ideológicos. Esto nos lleva a plantear cómo se producen las discriminaciones para saber qué es aquello que ha sido considerado como música tradicional o aquello que es el folklore. El campo de la música tradicional ha sido construido desde un espíritu acrítico que no ha cuestionado demasiado la depuración ideológica del campo de quien inventa u ordena lo tradicional.

Esta postura ha marcado gran parte del corpus de los estudios de lo que se llamó el folklore, Joan Amades en 1961 decía que «la música folklórica es únicamente aquella aceptada por la ciencia del folklore como tradicional y estudiada científicamente por éste¹». Esta tautología planteada en los años sesenta por Amades, en cierto modo, todavía está presente en ciertas narraciones que se vehiculan desde determinados centros académicos en el caso que afrontamos. Muchos investigadores de forma consciente o inconsciente son fundamentales en el sustento ideológico de los paradigmas que estructuran determinados proyectos de creación identitaria, ya que de un modo operativo a los académicos se les otorga una autoridad ontológica.

¹ Amades, Joan (1961: 247).

En Murcia, como en otros lugares, los procesos de patrimonialización han sido adaptados a los valores ideológicos que establecen la construcción de un proyecto nacional, construyendo la imagen de aquello que se cree que debe ser la colectividad. Enrique Encabo nos explica como ese movimiento conservador, tardorromántico y urbano conocido como murcianismo durante finales del siglo XIX y principios del siglo XX se apoyó en las raíces para buscar la idiosincrasia y la esencia de aquello que es Murcia², como dice Encabo (2018, artículo en preparación): «Volviendo sus ojos a la huerta, descubriendo -o inventando- las raíces del alma murcial en este lugar no contaminado de la injerencia urbana». En una primera etapa en un período de cambio de siglo -del XIX al XX-, son varios los autores que utilizan la huerta como mito, entre todos ellos destacaremos a Díaz Cassou³.

Otro momento, en la cual se reaviva el interés por lo tradicional por parte del poder es durante el franquismo. El proyecto franquista utiliza las instituciones para reafirmar unas coordenadas ya presentes durante el *murcianismo*, aproximando aún más la tradición cantada a un catolicismo ortodoxo que será fundamental para los preceptos morales y raciales. Durante el franquismo en un primer instante las políticas culturales buscan un distanciamiento respecto a la segunda República⁴, para más tarde en la década de 1950 incidir en las teorías de higiene mental de Vallejo-Nágera o López Ibor, las cuales entran en una fase de *tecnificación* a través de las instituciones⁵. García Matos durante el franquismo comienza a desarrollar esa

2 Enrique Encabo en un artículo en preparación que trata los procesos de folklorización en Murcia nos define el «murcianismo» como «un movimiento urbano, conservador y de carácter tardorromántico: es por ello que la huerta construida desde sus textos se aparta de la realidad y responde a una imagen idílica que omite conscientemente las penosas condiciones de vida de sus habitantes».

3 Entre otros también tendremos en consideración a José Martínez Tornel, Javier Fuentes y Ponte, Rodolfo Carles, así como Julián Calvo con su *Alegrías y Tristezas de Murcia* (1877).

4 «Hasta bien entrados los años sesenta, el catolicismo y el falangismo controlaron las instituciones culturales y marginaron aquellas tradiciones que tenían alguna conexión con el régimen republicano, ya fuera el liberalismo, el laicismo, el marxismo o el socialismo democrático, y definieron la denominada cultura franquista» (Díaz 1983 en Pecourt 2016: 360) Por otro lado, podemos observar como Pedro Laín Entralgo, quien viajó al Tercer Reich en 1940 para entablar un intercambio de políticas culturales, pretendió una política de asimilación en este contexto, intentando recuperar para la causa falangista autores como Azorín, es así como se perpetró la etiqueta de «generación del 98», intentando agrupar una serie de escritores bajo la idea de su preocupación o sentimiento por la patria (Pecourt 2016: 366).

5 Casco Solís, Juan (1999: 85-129). *Psiquiatría y franquismo. Periodo de institucionalización (1946-1960)*. In:

tecnificación en las misiones de rescate del folklore. La tarea encargada por la sección femenina tenía como objetivo principal incorporar los bailes en los programas de educación física para la formación femenina a través de las escuelas de Música y Hogar (Berlanga 2001: 124).

La selección del material que cumplían las misiones de la sección femenina durante el primer franquismo han sido estudiadas por Lizarazu (1996: 240-242), quien nos explica que en muchas ocasiones las recopilaciones sobre la música se basaban en datos muy superficiales. También explica que en el caso de las danzas los informantes estaban muy poco predispuestos a colaborar con el proyecto y que muchas danzas eran aprendidas intuitivamente, sin notación y que en ocasiones, los agentes entrevistados se negaban a mostrarlas fuera de su contexto si se trataban de danzas asociadas a una festividad concreta⁶. Berlanga (2001: 127) nos advierte la rápida implantación de concursos y certámenes por las agrupaciones de Coros y Danzas, las cuales intentan homogeneizar y tipificar ciertas músicas y danzas. El patrimonio que se establece en el franquismo obra arbitrariamente en pos de establecer una narración que refleje el proyecto ideológico nacionalcatólico, un paradigma ideológico que tendrá continuidad en el proyecto actual, el cual podríamos entender como parte de una etapa democrática que intenta prolongar el proyecto nacionalcatólico a través de la tradición en el caso de la Región de Murcia.

Teniendo en cuenta todos estos usos políticos que se vehiculan a través del campo de lo tradicional en diferentes momentos, debemos desechar la idea de que el patrimonio cultural es determinado por unas propiedades intrínsecas de los objetos o que son cosas pertenecientes a un colectivo, heredadas y que sus descendientes nos merecemos. Al contrario, el patrimonio se trata de un proceso que no es estático, aunque se presenten en muchas ocasiones como objetos o se encuentre en un estado

Fuentenebro, Filiberto; Berrios, Germán; Romero, Ana I., et al., eds. *Psiquiatría y cultura en España en un tiempo de Silencio*. Luis Martín Santos. Madrid: Necodisne.

⁶ En torno al folklore musical y su utilización en el caso de las Misiones Pedagógicas y la Sección Femenina.

de cierta cristalización. Por tanto, estimaremos que el patrimonio cultural se encuentra en una determinada disposición social y en unas inercias en la cual se fabrica, siempre moldeable. Prats (1997) nos comienza a hablar de patrimonialización como una acción y no tanto del patrimonio como un sustantivo.

Una flexibilidad que en muchas ocasiones las instituciones regionales que estudiamos no han sido capaz de mostrar, evidenciándose cierta rigidez a la hora de mantener una matriz nacionalcatólica de la tradición. No se han abierto las posibilidades de ofrecer otros elementos culturales con los que interpelar identitariamente a un mayor número de colectivos, perfilando a las instituciones culturales como inertes e incapaces de generar nación como así ocurre en otros lugares. Van Geert y Rogié (2016: 10) señalan como Bondaz, Isnart y Leblon (2012) presentan al patrimonio cultural no solo como parte de un proyecto nacional que es replicado y seleccionado desde una cultura, sino que:

Existen disensiones, conflictos, narraciones y usos antagónicos del patrimonio [...] que hace que los procesos de memoria sean con frecuencia un terreno de lucha y de conflicto, lo que nos lleva a cuestionarnos sobre las representaciones sociales de la identidad cultural de los grupos sociales.

Esto nos hará reflexionar en la precariedad de las instituciones culturales en Murcia a la hora de generar nación. En parte, debido a que ha sido siempre a instancias del poder que se ejerce una valoración o una activación del patrimonio (Prats 2005), dejando a los dominados enfrente de un marco ya establecido, el cual no ha sabido interpelar a una población amplia para regenerarse y hacerlas cómplices del proyecto cultural oficial.

La idea de patrimonio ha tenido múltiples entendimientos más allá de ser una herramienta creadora de identidad para un determinado proyecto. También ha sido

comprendido como el vehículo para explicar a las generaciones *verdaderas* una comprensión de su *lugar* en el mundo (Smith 2001: 43), de la que tanto se han servido los folkloristas. Van Geert y Roigé en *Usos políticos del patrimonio cultural* (2016: 10), nos explican en su primer capítulo como a partir de 1990, los estudios sobre el patrimonio se centran también en ser comprendido desde su valor de uso, el cual, podía llegar a dar una rentabilidad económica.

Para inferir cómo funciona la cultura como etiqueta bajo las lógicas de mercantilización, nos parece muy ilustrativo el análisis que hace David Harvey (2001: 417) en el capítulo titulado «El arte de la renta: la globalización y la mercantilización de la cultura». El autor señala la ilusión de que los productos culturales son diferentes a las mercancías ordinarias ya que le otorgamos una creatividad especial. Más allá de esta proyección de los productos nos encontramos con el concepto *renta de monopolio* para marcar como en estos productos surge un «nexo existente entre la globalización capitalista, los desarrollos político económicos locales y la evolución de los significados culturales y los valores estéticos» (Harvey 2001: 418). La renta de monopolio se revela cuando durante un tiempo extenso alguno de los actores sociales comercializan un artículo único e irreproducible, esto sucede cuando algún recurso o una ubicación es singular. Marx sostiene que el ejemplo más obvio es la viña que produce un vino de extraordinaria calidad que se puede vender a precio de monopolio (Marx 1967: 775 en Harvey 2001: 418). En el caso de los productos culturales ese monopolio se suele ligar al suelo, es decir, un determinado producto cultural asociado a un lugar puede generar un precio de monopolio, ya que se le argumenta una *autenticidad*⁷. De ese modo, se crea una escasez de un determinado producto cultural, ya que solo puede ser en asociación a un lugar limitado, no es lo mismo escuchar flamenco en el Albarracín que en Tokio. La mercantilización de la

7 El concepto de autenticidad es una herramienta analítica para visibilizar los elementos de valor y el orden de los mismos asociados a un producto cultural, normalmente asociado a la originalidad, la unicidad y la sinceridad de la elaboración del producto. Autores como Keightley (2006) o Simon Frith (1981) han teorizado sobre aquello que es la autenticidad en los productos musicales.

cultura en los productos asociados a lo tradicional se han demostrado como recursos propicios para el turismo dentro de una lógica industrial, observaremos como en Murcia desde las instituciones tratarán el patrimonio no solo desde el relato identitario, sino desde un enfoque mercantil y turístico.

El patrimonio expuesto por las instituciones interactúa con la sociedad de manera pasiva y de manera activa (Martí 1996: 19). Sintetizando diremos que la manera pasiva pone al espectador con una predisposición positiva hacia aquello que entiende por cultura popular. En el segundo caso «incluimos aquellas actitudes que tratan de reproducir fuera del contexto original -espacio, tiempo, función-» el mundo tradicional con el propósito de utilizar esa tradición de un modo concreto. Sería en este segundo momento donde se producen las propuestas discursivas del patrimonio, las cuales se pueden narrar a través de la significación de determinadas etiquetas. Un ejemplo de ello es la proyección de los géneros musicales que hacen las instituciones.

Los géneros musicales son las «unidades culturales, definidas por códigos semióticos que asocian un plano de la expresión a un plano del contenido⁸» (Fabbri 2006: 12). Es decir, los géneros musicales son el resultado de un acuerdo comunicativo y se muestran a través de una expresión. Ese acuerdo comunicativo se da gracias a un *contenido*. Esta idea se basa en el concepto propuesto por Umberto Eco (1997 en Fabbri 2006: 12) de *contenido nuclear*, el cual se debe interpretar desde la estratificación de códigos de competencia pública dentro de un entramado social determinado. Así, los géneros musicales se comprenden: «mediante una red de códigos que, en muchos casos históricos, ya eran ampliamente reconocidos aun antes de que la invención del nombre del género [musical] los consolidase. Es la presencia de esta red, la variabilidad en el tiempo y la calidad de los códigos particulares lo que

⁸ Definición que está en hombros de la semiótica y que se da justo después de las competencias cognitivas que son presemióticas.

confiere a la noción de género su particular volatilidad» (Fabbri 2006: 13). Por tanto, son tan susceptibles de ser reinterpretados por parte de quien establece las categorías patrimonializadas⁹.

Otra posibilidad que admiten los procesos de patrimonialización es la de crear nuevos relatos a partir de los productos culturales diseñados desde el poder, los cuales pueden sostener ciertos elementos divergentes al relato oficial. Ahora bien, dentro de un cauce que respete ciertas coordenadas básicas que ayudan a cosificar y hacer previsibles estos discursos divergentes. Appadurai en su trabajo *El rechazo de las minorías: Ensayo sobre la geografía de la furia* (2007) nos explica como el mayor enemigo de los Estados nación es la ambigüedad, aquella que difuminan los límites simbólicos que protegen al grupo de los peligros potenciales en lo posible. Appadurai teorizando sobre la naturaleza homogeneizadora de los Estados nación nos reflexiona como la violencia es un recurso para la certeza. Podríamos destacar que ese proceso homogeneizador en los dispositivos institucionales que auspician los procesos de patrimonialización, se observa en el momento que se establece una guía del recuerdo como un protocolo para la certidumbre. De ese modo, se imputan a los recuerdos una categoría de válidos o no, alejándolos de los campos de ambigüedad que hace difuminar o pluralizar los discursos del poder.

Esta deriva de los procesos de patrimonialización opera en el mismo plano que una posible política de la justa memoria, produciendo una aporía, no solo se definen a los sujetos deudores y endeudados, sino que se fijan unos patrones que imposibilitan las condiciones para que los olvidos impredecibles emerjan. Para

⁹ De hecho Fabbri nos sugiere que para concebir los géneros musicales sería más efectivo hacer caso del sentido común de las comunidades en concreto, ya que son ellas quienes deciden las normas de los géneros musicales. Esta definición de géneros musicales nos servirá como vehículo para analizar la conciencia de la tradición y la ideología de la cultura folklorizada del caso que afrontamos, ya que en los géneros musicales se pliegan códigos de competencia pública perceptibles de ser analizados. Entendemos como en los géneros musicales pueden contener clichés temáticos o de género como ocurre en nuestro caso con la asociación entre habaneras, sentimentalismo y mujeres, entre mexicanas y la masculinidad o entre el modelo de organización sonora del canto auroro y una masculinidad y religiosidad determinada, señalando los mecanismos por los cuales se produce la depuración ideológica por parte de las instituciones. Las cuales intentan establecer una selección de los cantos que deben conformar la construcción *correcta* de la imagen de la colectividad.

caminar hacia una política que limite los abusos de la memoria y el olvido las propuestas para resignificar los símbolos culturales deben ser consideradas plausibles y potencialmente válidas, por el contrario el patrimonio se elabora desde una extracción y una exclusión de aquello que es válido.

CAPÍTULO 7

Una vez sentadas las bases de las principales aristas que se fraguan a través de los procesos de patrimonialización trataremos de hacer una *arqueología* de la tradición cantada en Murcia partiendo de la propuesta de Foucault (1969). El autor propone adentrarse en los pliegues ocultos de la historia a través del análisis de los enunciados y las ausencias que hay en los discursos del poder y en las narrativas acumuladas en *los archivos*¹. Es decir, no trataremos de interpretar cierta documentación o tendremos en el horizonte determinar una verdad, sino que buscaremos la lógica interior que organiza, divide, distribuye, excluye, ordena, define campos, establece roles y señala elementos. Todo ello tratando el modo de ser de estos órdenes que han sido establecidos a través de la repetición de los enunciados discursivos, desenmascarado a su vez a los que ejercen esos discursos. No solo denunciaremos las arbitrariedades en discursos y huellas, sino también a través del análisis de los *lugares de memoria*, lugares que desentrañan una verdad simbólica más

1 Para Foucault el archivo es la ley de lo que puede ser dicho, es decir, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Esta idea de archivo quiere denunciar las condiciones históricas que posibilitan determinados enunciados. De esa manera, los archivos crean la disposición de los enunciados, sus límites y sus formas de conservación. El archivo está formado por el conjunto de los discursos efectuados.

allá de su realidad histórica (Nora 1998: 31). De ese modo, encontraremos las claves del porqué las instituciones han llevado al subsuelo de la memoria la práctica sonora que hemos relatado.

7.1 La patrimonialización del canto auroro como punto nodal para el abuso de la memoria y el olvido.

El canto auroro como etiqueta durante los procesos de folklorización que se han vivido desde finales del siglo XIX hasta hoy en día se ha convertido en el principal punto nodal de la tradición en Murcia. Bajo la inscripción de canto auroro han querido mostrar la quinta esencia de la murcianidad, como si en él se hundieran unas raíces que demuestran una forma de ser única. Al igual que en otros procesos parecidos, se ha seleccionado aquello que es música tradicional de un modo que tiene que ser «oral, anónimo, antiguo y propio», además de establecer una determinada depuración en las temáticas de los cantos (Ayats 2010a: 87).

Uno de los momentos más relevantes en el proceso folklorización del canto auroro se produce en 1897 cuando Pedro Díaz Cassou escribe la *Pasionaria murciana*, libro que servirá de referente incuestionable para parte de la producción académica sobre la tradición². Este trabajo es la génesis de la mirada romántica sobre determinados aspectos de la tradición. Gonzalo Matilla Séiquer en 1994 realiza una retrospectiva sobre el personaje en un artículo «Los forjadores de la Antropología murciana» (1994: 279-303), en él dibuja al personaje como hijo acomodado de la ciudad de Murcia y con un ferviente sentimiento religioso. Más allá de su posición social, la experiencia de Díaz Cassou fue cambiando durante el paso de los años, llegando a un convencimiento: «su mundo estaba cambiando y lo hacía con rapidez» (Matilla Séiquer 1994: 297), lo que le llevó a pensar que esa forma de vida peculiar no

2 Su trabajo será fundamental para entender como se construye la labor de cosificación de la tradición, tanto durante el franquismo a través de la Sección femenina de la Falange como por parte de la academia a partir de los años noventa del siglo XX en trabajos como los de Pérez Mateos, José (1944): «Los cantos regionales murcianos», Ciclo de conferencias sobre temas de interés provincial, Diputación Provincial de Murcia, enero-marzo 1942, pp. 191-271. Rex Planes, Nicolás (1970): La huerta que yo viví. Tradiciones populares y folklore del mes de diciembre en la Huerta de Murcia, Academia Alfonso X el Sabio. Fernández-Delgado Maroto, Manuel (1967): La música popular vista por un escritor, charla pronunciada en los locales del Orfeón Murciano Fernández Caballero el día 1 de junio de 1967. Tip. Belmar. Murcia. Espin Rael, José (1923): «Folklore lorquino. La Aurora», Asilo de San José de Calasanz, Lorca Año XI, pp. 90-105.

duraría por siempre. Díaz Cassou hizo una recopilación pensando en las futuras generaciones desde una mirada romántica de la tradición en coherencia a las corrientes de pensamiento de su época.

Uno de los principales elementos de interés en la construcción de los artefactos tradicionales es el origen, el cual Cassou coloca en una antigüedad indeterminada cercana a la cultura bizantina. Esto nos acerca a un imaginario mediterráneo asociado a cierta religiosidad, creando un lazo hasta ahora indisociado entre modelo de organización sonora, una agrupación masculina y una función paralitúrgica en Murcia. Esa línea que define al canto auroro desde un origen mitológico con las características que acabamos de mencionar fue continuada por la patrimonialización de la tradición cantada durante el franquismo, y así lo replica José Pérez Mateos en «Los cantos populares murcianos» (1944)³. Más adelante, se produce una revisión para actualizar el origen de los auroros al proyecto nacional que se forja en los años noventa y que sustenta los estudios modernos sobre el canto auroro⁴. Joaquín Gris Martínez hace un relato con afirmaciones excesivamente categóricas y no argumentadas para afirmar que la influencia culta en los auroros viene desde finales de la Edad Media, en cambio su contextura melódica no puede ir más allá del siglo XVIII (Gris 2001: 325). A esta interpretación le debemos añadir que proyecta al canto auroro como un objeto no contaminado por la ciudad, argumentando que probablemente si se ha encontrado este modelo de organización sonora en la ciudad es gracias a la iglesia de Santo Domingo. Esa proyección sobre la importancia del origen va de la mano de una ocultación que pretende subordinar o establecer como irrelevante el entramado social sincrónico, es decir, el contexto donde se producen los cantos tradicionales⁵. Podemos observar en el relato de Gris esa tendencia que ejercen

3 Pérez Mateos, José (1942-1944: 191-271). «Los cantos populares murcianos», Ciclo de conferencias sobre temas de interés provincial, Diputación Provincial de Murcia.

4 Así son calificados los estudios de los auroros a partir de 1990 por Tomás Loba (2009).

5 El corpus de los trabajos académicos sobre la música tradicional carece de relatos que nos hagan «entender los procesos humanos que hacen posible la interacción musical, y cómo en esa interacción emergen las posibilidades musicales» (Ayats 2010a: 86).

muchos folkloristas en pos de construir una depuración rural y antigua.

A esta propuesta, una de las pocas voces relativamente críticas en el proceso de patrimonialización del canto de la aurora y la falta de construcción teórica sobre el origen ha sido Emilio Carmelo Tomás Loba quien respecto a la referencia de Díaz Cassou explicaba que:

Es, por tanto, una contradicción que, dentro de las facilidades de investigación que tenemos hoy en día, desde el plano por lo menos teórico, las consabidas palabras de su Pasionaria hayan sido utilizadas una treintena de veces sin apenas aportar un dato acerca del origen, cayendo incluso en el error de configurar hipótesis insostenibles, aferrados al dicho popular de que «esto es así porque sí» (2007: 128).

Con la crítica a esta tautología demasiado frecuentes en el corpus académico sobre la tradición musical en Murcia, Tomás Loba (2007) traza un estudio sobre las correlativas -parte central del repertorio de las cuadrillas de animeros-. El autor se queja de la falta de espíritu crítico respecto la narración del origen del canto auroro. Dentro de esa crítica podemos observar como no se cuestiona la asociación entre un modelo de organización sonora y su uso paralitúrgico. No solo refuerza esta idea, sino que continúa manteniendo esa ansia en busca de los orígenes. El autor acaba por rechazar el origen bizantino para el canto de las correlativas puesto que no comparte «un rasgo de similitud con la disposición e interpretación que el mundo del oriente preserva a las divinidades». Rechaza el origen bizantino de un modelo estético porque no se ajusta a un modo de entender la religiosidad, estableciendo una relación entre la correlativa y el nacimiento de cantos nacionales en el *quattrocento* y *cinquecento* italiano. El autor señala estos cantos como el núcleo de las corrientes culturales europeas, encontrando un referente popular y antiguo más acorde al modo de enfrentarse las divinidades, capitalizando en cierto modo un punto de partida en

la comprensión de un modelo de organización sonora que no es único⁶.

Casi por definición han sido considerados hasta época muy reciente recursos que *tenían* que derivar forzosamente de alguna práctica culta, de alguien que lo había programado y diseñado desde el saber académico. En realidad, ahora sabemos que no se trata de fenómenos ni más ni menos *tradicionales* que muchos otros. Y sabemos que la polifonía o canto a varias voces tiene una existencia oral anterior y autónoma de la escritura polifónica europea, además de estar presente en otras muchas culturas lejanas (Ayats 2010a: 88).

La invención de la tradición en Murcia se basa en la asociación entre polifonía y/o heterofonía, música *culta* -o música popular elevada a digna por la antigüedad- y una temática religiosa. La máxima expresión de esta corriente la representa Joaquín Gris Martínez, ya que observa la despierta de los auroros como «la tenacidad de un sentimiento religioso» (2001: 323), como una actividad piadosa y cuya principal función es catequizar al pueblo, una visión romanizada de la religiosidad a través de los productos folklorizados. Si exploramos bien en la bibliografía, encontramos voces divergentes que no han tenido continuidad. En un momento de impás en las etapas de la construcción mitológica de la tradición en Murcia, a finales de 1970 y durante 1980, el discurso hegemónico fue relativamente cuestionado. Flores Arroyuelo aún con el ansia del folklorista que busca los últimos rastros de algo que desaparece, entiende a los auroros como un ritual religioso que se ha «asimilado desde una ignorancia que le era propia al pueblo» y no como un ritual eclesiástico que muchos han establecido dejándose llevar por sus sentimientos⁷. Más tarde, de un modo más abierto, Manuel Luna (1999: 2) nos habla de un origen profano de las cuadrillas de

6 En el presente apartado, no pretendo establecer la falsedad de dicha afirmación, sino en como el debate por el origen en determinados estudios ocupan un espacio que en el fondo está elaborando un objeto de forma artificiosa a través de orígenes que siempre son de carácter mitológico y que en todo caso, creemos que debería tener una relevancia secundaria respecto a la interacción del sonido en los entramados culturales que estudiamos, ya que en cierto modo, detrás del origen siempre hay un intento de depuración arbitrado por las ideologías.

7 Flores Arroyuelo (1994: 7-11).

animeros, algo, que en cierto modo cuestionará la religiosidad canónica que para muchos es indisociable a una construcción sonora por voces en un entorno popular y/o tradicional en Murcia.

La invención de la tradición en Murcia a partir del canto auroro, como otras contrucciones tradicionales pretende mostrar un objeto sin «tensiones sociales ni luchas interclasistas» (Ayats 2010a: 85). Esto no solo se evidencia en los textos de Gris Martínez, sino también en tesis como la de Norberto López (2016). El autor tiene como centro de atención a unas cuadrillas folklorizadas y *recuperadas*, manteniendo la ficción de que la tradición es un objeto estable. Es muy interesante observar como en este texto se disfraza una memoria hábito de oralidad para presentarla como natural. Es de ese modo que un relato institucional dota a un artefacto cultural de un discurso arbitrario para después presentarlo como parte de «nuestra identidad» (López 2016: 38).

Al desentrañar los enunciados que han sostenido las diferentes narraciones que determinan la construcción de la tradición en Murcia nos ha resultado sorprendente el impacto de Pedro Díaz Cassou. La fuerza de la referencia se puede deber, como muy acertadamente explica Tomás Loba (2007: 128), por las grandes descripciones que hace en su *Pasionaria murciana* (1897) sobre el modelo de organización sonora de la correlativa:

Las correlativas se diferencian de las saetas, en que constan de cuatro ó cinco versos, cada una; se cantan -o cantaban- solamente en la plaza de San Agustín, jueves y aun viernes santo, y son cuatro los cantantes. Las 2.^a y 3.^a voz se colocan frente á frente y casi boca con boca, á los costados y á medio paso de distancia, el bajo y la 4.^a voz. La 2.^a dirige el canto. Pone las manos á la altura del pecho, vueltas hacia abajo y extendidas, las levanta para indicar los fuertes, y las baja para los pianos. El éxito, la belleza y el mérito está en lo que llaman redobles, que son los movimientos glosados de tal ó cual voz. El tono es convencional, pero lo tenían tan seguro, que rara vez se equivocaban, resultando

siempre en mi mayor. El modo de tomarlo consistía en que cada voz, empezando el bajo, tomase una sílaba de la palabra *chi-me-ne-a*, formando el acorde perfecto mayor en la forma siguiente:

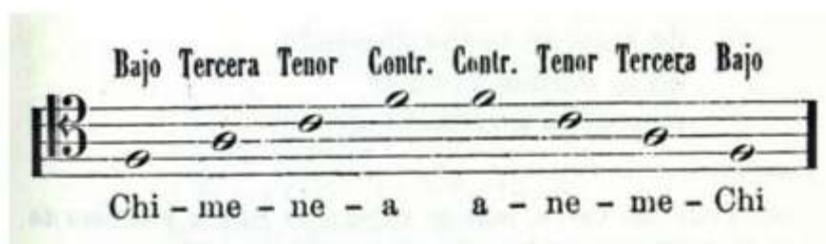


Fig. 25. Fuente: *Pasionaria murciana* Cassou (1897) en Tomás Loba (2007: 128)

Esta descripción del modelo de organización sonora podría parecerse al modelo que nosotros hemos relatado. La capitalización de las cuadrillas como sujetos productores de cultura ha obviado otras posibilidades. Si recordamos la historia que explicamos alrededor de *la taberna del cojo* en La Boquera⁸, en la cual veíamos que tras la muerte de un vecino los hombres llevaban el ataúd hasta las cercanías del cementerio para después reunirse en la taberna para cantar, tocar la guitarra o la bandurria. Una vez en la taberna hacían una *miaja* de música para *subirlo al cielo*. Podemos observar como los recuerdos que configuran nuestra etnografía había formas no institucionalizada para acompañar las ánimas⁹. Todo ello con cantos *modernos* o *tradicionales* no religiosos, muy lejos del encorsetamiento de una temática y un repertorio fijo. Por el contrario, las instituciones se han encargado de fijarlo a una temática y a un calendario determinado¹⁰.

8 Pertenciente a la Puebla de Soto pero situada en medio camino hacia el Rincón de Seca, cuna de los auroros según el relato patrimonializado.

9 Son varias las informantes de diferentes lugares como Alcantarilla, La Boquera (La puebla de Soto) o Librilla que nos habla como los hombres, tras la defunción de un vecino, iban a la taberna con las guitarras para «subirlo al cielo», esta revelación que se nos hace tras la etnografía nos da, como mínimo, el derecho a cuestionar que la excesiva institucionalización de una práctica a través de unos grupos estables -que no lo eran tanto en épocas posteriores a la actual y que no ensayaban el repertorio y de una función para acompañar a las ánimas que iba más allá de un protocolo y un calendario que lo aferre a una lógica de una liturgia. Una práctica, la de «subir al cielo» a los compañeros o vecinos muertos desde las tabernas, que aún en 1950, como mínimo, era presente en la huerta de Murcia.

10 Uno de los cancioneros que fijan estas lógicas que denunciamos es el cancionero que hace Carlos Valcárcel Mayor en 1978, en cuyo texto se pretende conceptualizar y estabilizar la idea de un calendario auroro. Término

7.2 De cómo se depuran los *otros* cantos de transmisión oral en la construcción del patrimonio cantado en Murcia.

Más allá del canto auroro, otros géneros musicales cantados también han sido depurados respecto a su temática con la intención de cosificar en un mismo objeto unas músicas con una determinada argumentación. Con tal de entender cómo se selecciona arbitrariamente lo que se llama *la tradición*, Jaume Ayats (2010a: 89) nos explica:

El elemento que más peso tiene en la operación de seleccionar como *tradicional* o no a un canto, es su texto, y especialmente su argumento. Cuando en el siglo XIX los primeros colectores se enfrentan al caudal de la oralidad cantada, inmediatamente toman conciencia de que en los cantos se expresan una serie de argumentos, de historias y de expresiones que les desagradan o, sencillamente, que les repugnan. De inmediato califican estos cantos de *canciones vulgares*, entendiendo el vulgo como aquello desagradable y envilecido -percepción que tenemos que situar en los tiempos de emergencia del proletariado urbano o fabril-. Podemos resumir las temáticas que se rechazan en una serie de categorías bastante evidentes: las descripciones de sexo y de erotismo; las narraciones que pueden conllevar interpretaciones de anticlericalismo o de modelos de comportamientos sociales no admitidos por la moral hegemónica; las descripciones de violencia; además, claro está, de la aparición de elementos manifiestamente ideológicos.

Teniendo esto en cuenta, observamos como la selección que Pedro Díaz Cassou en *El cancionero panocho* (1900) también establece un topo temático entre género musical y temática mediante la exclusión de temas y géneros musicales no adecuados. En este cancionero el autor establece una recopilación que se divide en una estructura muy sencilla: coplas, cantares y romances. Además de estos

acuñado por Carlos Varcácel Mavor en su discurso de investidura de la Real Academia Alfonso X El Sabio. Varcácel Mayor, C. (1978): *Cancionero literario de Auroros*. Murcia: Caja de Ahorros Provincial.

apartados, al final del libro adjunta un apéndice con transcripciones realizadas por Antonio López Almagro y Mariano García López. De estas tres categorías, cuando habla de las coplas reconoce su depuración de aquello que es *panocho* como ideal, proyectando en el imaginario aquello que es la raza murciana. Así lo expresa: «algunos echarán de menos en mi colección, las coplas religiosas y políticas; pero es que no las hallé que me parecieran genuinamente panochas» (1900: 18). Los romances no los considera panochos, sino que los observa como elementos de la ciudad que se arraigan con facilidad a la huerta. Esta exclusión quizás es realizada porque algunos de estos romances evidencian implicaciones históricas y políticas cuando para Díaz Cassou «la musa panocha no la inspira ni personajes, ni hechos históricos» (1900: 85)¹¹. Aun así, publica dos romances, uno por hablar de Antonete Gálvez y considerarlo de «pluma muy erudita», y el otro por considerarlo muy antiguo y de origen gitanoandaluz. Al final añade un romance más que *todavía* es popular en el campo de Lorca¹².

Las coplas forman una parte central del cancionero de Cassou, estas serán una referencia para el trabajo de García Matos¹³, quien ayudará a canonizar un repertorio en Murcia. Durante este proceso las coplas se establecen como cuartetos octosílabos, cantadas por malagueñas o por parrandas, en tres por ocho, con un tiempo vivo y pensada tonalmente como mayores. La recepción de las varias tradiciones cantadas en Murcia han cumplido una misma tónica, las cuadrillas se han erigido como vehiculadoras de cantos y bailes. Todos estos filtros que enunciamos, en parte también fueron fortalecidos por las grabaciones que recogen Radio Juventud y RNE durante el franquismo.

11 Del mismo modo que Gris, como anteriormente hemos comentado, expresaba la esencia rural del canto auroro, viendo su presencia en la ciudad como una filtración a través de las instituciones religiosas.

12 Expresando subrepticamente su convencimiento de que se tratan de unas sonoridades «en vía de extinción».

13 Si observamos las 20 pistas destacadas por García Matos en la Magna Antología del Folklore Musical de España (1960[1992]) nos encontramos que muestran tal y como las designa el autor: parrandas, malagueñas, minera, cartageneras, jotas murcianas, canciones de pascua, aguinaldos, nanas, cantos de trabajo tanto de trilla como sobre el gusano de morera. Todo esto será la base del repertorio de las actuales cuadrillas.

Las coplas constituidas por cuartetos y trovadas han sido estudiadas por parte de Tomás Loba (2015) en su tesis doctoral. Más allá del horizonte didáctico que propone plantea el trovo como un repentismo que es ejercido en su totalidad por las cuadrillas de pascua, asociaciones troveras o troveros individuales para rituales religiosos y profanos. No solo eso, sino que utiliza el hecho de ser Bien Patrimonial Inmaterial como argumento tautológico, es decir, se observa como un ritual vivo en el Antiguo Reino de Murcia, ya que es constatado por un Bien Patrimonial Inmaterial y es así porque es un ritual vivo en «este Antiguo Reino de Murcia [...] cuyo origen se pierde en los avatares del tiempo» (Tomás Loba 2015: 418-419). Nuestra etnografía nos demuestra un uso de las glosas que es desarrollada por parte de las mujeres y cantadas colectivamente, coplas que eran memorizadas y emergían según la necesidad narrativa y expresiva. Un uso que queda lejos de la institucionalización de los troveros, simbolizados principalmente por hombres ancianos, como el Patiñero o Juan Rita, el trovero infinito que con sus 107 años aún sigue cantando en festivales¹⁴. Ese uso en pos de relatos divergentes podemos encontrarlo a finales del siglo XIX en el trabajo de José Martínez Tornero (1892: 41-42). En sus *Cantares populares murcianos*¹⁵ hay diecinueve coplas en cuatro versos que hacen referencia a la primera república, algunas de ellas son las siguientes:

*Republicanos valientes,
andever a San Antón,
a cortarle la cabeza,
al que levante la voz.*

14 Esta observación no impugna a la existencia y el desarrollo de festivales como Trovalia, que en un futuro pueden abrir nuevos campos en el estudio del repentismo.

15 Este cancionero se publica en *El Diario de Murcia* para sus suscriptores, en el que se reúnen 394 coplas o cantares y una segunda entrega ese mismo año con 101 coplas nuevas. Tal y como dice María José Díez de Revenga (1984), probablemente Martínez Tornero publica todo aquello que «ha recogido de 'boca del vulgo'» (1984:10), sin mostrar preocupación por la *calidad* del cantar.

*Ya va el batallón de Reus,
a la Cruz de Miravete,
en busca de un cabecilla,
que le llaman Antonete.*

*En la Plaza de Palacio,
han puesto ya un calamar,
con un letrero que dice:
Amadeo que se va.*

*Hasta la Virgen del Carmen,
se ha vuelto republicana,
porque no quiere que manden,
los carlistas en España.*

*¡Cartagena, Cartagena,
no supieron darte nombre,
pues te debieron llamar,
defensa de los cantones!*

*La muralla en Cartagena
está todo coroná*

*de cañones de remington
para el cantón federal.*

*Vámonos a Cartagen
a ver la estrella con rabo,
y veremos pelear
a Antonete con Serrano.*

*¡Cuándo querrá Dios del cielo,
que se vayan los rurales,
que vayamos a la huerta
a comer higos verdes!*

*Los del Barrio, liberales;
los de San Antón facciosos;
y los de San Antolín,
republicanos hermosos.*

*Antonete en Cartagena
tie tres fragatas chapás,
y una bandera que dice:
«República federal».*

Aún haciendo una depuración como la de Díaz Cassou, la figura de Antonete Gálvez se cuela en su cancionero de forma muy puntual. El romance donde está presente es el único con carácter político y es observado como un elemento extraño a la tradición, al cual se le imputan reminiscencias cultas.

*Atender á lo qu' os cuento
republicanos valientes,
que quien lo cuenta lo vido,
y su palabra no miente.*

*Trujeron la jaca blanca,
de un sarto montó Antonete,
ya se vían los ceviles,
qu' eran ciento u ciento siete.
-¿Ande vas Antón tan sólido?
-¿Ande vais tantos pa este?
-Nusotros á por prendello.
-Yo á subirme al Miravete.
-Nosotros soms der Rey.
-No hay rey qu' a mi m'arrepreite.*

*La sierra entbia está lejos,
un cevil las piernas mete,
ya toca á la jaca blanca,
y perdió se ve Antonete;
pero se tira á un cañar,
y entre las cañas se mete.*

*La jaca siguió corriendo,
ezaga a los ciento siete,
y Antón les toma la huerta,
y se sube al Miravete.*

Las reminiscencias cultas de algunos textos son baluarte de una idea de la tradición no contaminada por elementos cultos. En cambio podemos observar como Alberto Sevilla (1921) recoge algunos textos recurrentes en entornos de la huerta que son adaptaciones de poemas de Vicente Medina. Además de estas referencias políticas, Martínez Tornel y Díaz Cassou recoge coplas sobre el trabajo y el género. En ellas podemos observar textos protagonizados por mujeres que evidencia como a finales del siglo XIX había una narrativa femenina.

*No permitas al zagal
qu'ande siempre por la cuadra,
porue tié poca malicia
y pué comerse la paja.*

Díaz Cassou (1900: 162).

*Dicen que no me has querido,
amante mío, por dama;
yo soy la que no ha querido,
tronco de tan baja rama.*

Martínez Tornel (1892b: 54).

*Que soy fea, bien lo sé;
que soy pobre, ya está claro;
usté no me quiere a mí
y a mí no me da cuidado.*
Martínez Tornel (1892b: 54)

*Dicen que no me quieres
porque soy alta;
más altos son los pinos
de la Fuensanta.*
Martínez Tornel (1892b: 50)

Estos textos que también están presentes en la recopilación de María Josefa Díez De Revenga (1984: 14), señalan como a finales del siglo XIX Mtz. Tornel capta un humor tosco, grosero y rústico, haciendo más evidente el sesgo aplicado por Díez Cassou. Díez De Revenga señala la selección de Díez Cassou como rigurosa. La falta de esa rigurosidad hace que Mtz. Tornel atrape todo lo que le llega a las manos. Desde el paradigma de nuestro texto encontramos muy interesante el trabajo de Díez De Revenga (1984: 12). La autora apuntaba que algunos de los cantares que vuelven a interpretarse en la actualidad tienen un cierto aire *fosilizado*, ya que no hacen referencia «a la realidad inmediata en la que fueron creados»¹⁶. También denuncia

¹⁶ La autora se avanza a una de las principales ideas que elabora Josep Martí con el concepto de folklorismo. El autor explica que se produce una confrontación entre el mundo tradicional que alude el folklorismo, y un mundo en el cual se produce esta alusión. Precisamente tal y como dice Martí (1996: 23): «debido a la existencia simultánea de estas dos realidades, en ocasiones, cuando no se las presenta bien ensambladas, un espectáculo folklórico nos puede parecer grotesco». Debemos tener en cuenta que esta mirada no debe ser entendida como un cambio de visión positiva de los productos cosificados de la tradición a una visión negativa de los mismos, no se trata de negar el valor estético, ni la funcionalidad ni significación de acuerdo a sus ámbitos. Para estudiar y analizar el folklorismo, extraeremos tres niveles -ideas, productos y acciones- que debemos profundizar (Martí, 1996: 25): a) Nivel de ideas, actitudes y valores, que podemos incluir bajo el concepto de «base ideacional»; b) Nivel del producto; es decir, todas aquellas unidades formales o realizaciones concretas que podemos consultar en el folklore; c) El tercer nivel estará constituido por las acciones que en un momento y lugar determinado se

como los primeros cancioneros de Díaz Cassou y Martínez Tornel se centran en los alrededores de la ciudad de Murcia. Lo curioso del estudio preliminar del *Cancionero popular murciano antiguo* (1984) no es que abre la puerta a denunciar los sesgos en los cancioneros de referencia, sino que ha sido ignorada por parte de la bibliografía sobre la tradición cantada en Murcia de las últimas décadas, al contrario que su hermano.

hace de aquel producto tradicional.

7.3 El uso y abuso de la memoria y el olvido a través de las ideas, los lugares, los productos y las acciones de las tradiciones cantadas en Murcia.

La hermenéutica del recuerdo es un ejercicio de búsqueda que realizan los testimonios de forma dirigida, en cierto modo, por la reivindicación identitaria coyuntural (Ricoeur 2003: 111)¹⁷. Si a esto le sumamos que los efectos de los discursos y las acciones que establecen una idea de identidad a través de la patrimonialización inciden directamente en «las actitudes personales en su forma pública» (Geertz 1994: 209)¹⁸, nos encontraremos en un escenario donde las acciones de las instituciones tienen un gran poder a la hora de manipular la memoria. A través de productos, ideas y acciones guían los recuerdos e intentan marcar su culminación. No solo eso, sino que han establecido que es digno y qué no es digno de ser recordado.

Los discursos que han definido el olvido del canto colectivo de las mujeres obreras están ligados a los momentos en los cuales se cristaliza la folklorización de la tradición cantada en la Región de Murcia: una primera etapa marcada por el ideario del murcianismo situado por el trabajo de Díaz Cassou; otra etapa durante el franquismo, que establece otro tipo de proyecto conservador que se apoya en el trabajo de García Matos y que se centra en un ideal nacionalcatólico; y una tercera etapa que comienza con el renacer del interés por lo tradicional a partir de los años ochenta y principalmente en los noventa, marcada por una connivencia entre

17 Como indicamos anteriormente, la manipulación de la memoria se produce desplazando el problema de la fragilidad de la memoria a la fragilidad de identidad en el ejercicio práctico de hacer presente lo ausente y cómo se establece el camino en esa búsqueda del recuerdo. Esa fragilidad de la identidad está afectada por la relación con el tiempo, ya que el recuerdo es un modo de evaluarse en el presente y como proyección de futuro, así, el recuerdo es frágil por las complicaciones de mantenerse así mismo en el tiempo. Otra de las fragilidades de la identidad que se vinculan a la memoria es la confrontación con el otro al observarse como amenaza para la propia identidad y por último, otra fragilidad de la identidad que afecta al recuerdo es la herencia de la violencia fundadora. «Es un hecho que no existe comunidad histórica que no haya nacido de una relación, que se puede llamar original, con la guerra» (Ricoeur 2003: 111-112).

18 Todo ello sucede por un proceso opaco, ya que la ideología de esos discursos y acciones son ocultas, siendo la ideología una denuncia contra los adversarios (Ricoeur 2003: 111).

instituciones y la academia en pos de un proyecto conservador¹⁹. Esta última etapa aún tiene continuidad, aunque en los últimos años se ha enfocado la tradición hacia el turismo. Así podemos observar como en 2014, junto a Navarra, Madrid, Extremadura, Valencia y Castilla-La Mancha, son las autonomías que agrupan los campos de cultura y turismo en su estructura institucional²⁰.

En el proceso de patrimonialización ejercido por las instituciones en la Región de Murcia el peso de la academia es capital, la falta de inversión hace que los pocos apoyos económicos sean más determinantes a la hora de trazar la línea de los proyectos desarrollados. Debemos tener en cuenta que la inversión cultural por habitante en Murcia está en el conjunto de Comunidades Autónomas que menos invierte en la última década. En el momento que estalla la crisis, Murcia destaca por ser la comunidad autónoma que realiza el mayor recorte respecto a las políticas culturales, hasta un 74% en 2012 (Rius-Ulldemolins y Martínez i Illa 2016: 131-132). Esta pasividad y abandono económico da un peso aún más relevante al discurso académico y las acciones que desde él se realizan.

Ante este panorama las inversiones de las últimas décadas se han centrado en

19 De tal manera, que muchos del trabajo que produce la academia no llega a ser crítica con la situación actual, al contrario, en cierto modo se hacen eco de un discurso legislativo que nos plantea una imagen de cambio tras el franquismo. Así, Manuel Luna (1994: 53) plantea que durante el franquismo las músicas campesinas fueron «suplantadas sus esencias de carácter representativo e identitario anclado en el sistema sociocultural campesino, por versiones más o menos edulcoradas del mismo, a instancias de instituciones políticas y grupos sociales urbanos de otra extracción sociocultural y otro gusto expresivo, que por su mayor relevancia impusieron su versión de esta realidad en el periodo franquistas entre 1940 y 1970 y cuya herencia aún convive entre nosotros a través de grupos y asociaciones heredadas de ese ideario». Quizás en los años noventa aún no se podía percibir con la claridad que actualmente se ha constituido como un *sentido común* distinto. No se veía que las instituciones estaban patrimonializadas por una narración determinada. A pesar de esto, en cierto modo, Manuel Luna, representar una apertura al relato hegemónico sobre las cuadrillas de animeros en Murcia, continua las coordenadas de las cuadrillas para acceder a la memoria oral. A pesar de esa crítica hay una continuidad a la que proponía García Matos y esos idearios herencia del periodo franquista entre 1940. Debemos remarcar que esta aparente continuidad de proyectos institucionales nacionalcatólicos sobre la tradición y las festividades fueron interrumpidos de 1936 a 1939, donde las instituciones implantaron en Murcia la Fiesta del Niño a finales de diciembre o principios de enero, con intención benéfica dedicada a los niños necesitados, a las guarderías infantiles, a los evacuados y refugiados (Ruiz Abellán 1993: 354).

20 Bonet (2016: 32). En ese mismo texto recoge como aquellas autonomías que colaboran con las diputaciones, hay un aumento en el gasto y en los proyectos culturales, así, una figura tan discutida como las diputaciones, se muestran determinantes en la elaboración de los proyectos culturales autonómicos.

valorizar los elementos folklóricos que ya hemos analizado. Así, se calcula que a finales del siglo XX se había llegado a subvencionadas por las administraciones públicas el 42% de los ingresos obtenidos por las hermandades de auroros (Gris 2001: 334). Esta línea de inversión, escasa para unos y errónea para otros, apuesta por seguir construyendo un relato por el cual la tradición es un objeto que puede ser recuperado²¹. En la década de los años noventa, el compromiso de las instituciones con una narración muy determinada respecto al canto auroro es nítida, así el discurso académico que hemos analizado en los apartados anteriores es promocionado tanto por parte del Ayto. de Murcia como por parte de la Comunidad Autónoma²². En 1990 se celebró el centenario de la campana de auroros de Nuestra Señora del Carmen del Rincón de Seca, en el cual, el director general de cultura dijo que ese era el primer acto en tiempos modernos de lo que es el prototipo de música más antigua del mediterráneo, que unida a un tipo de religiosidad, no se puede dejar morir (Gris 2001: 326).

Más adelante entre 1992 y 1994, en el Javalí Nuevo, con la colaboración del Ayto. de Murcia, pone en marcha una escuela de auroros, en 1995 en el Rincón de Seca y Santa Cruz, se unen a un convenio con el Ayto. de Murcia por el cual, este mantiene económicamente estas escuelas de canto auroro. Obviamente, en el momento en que se establece un canon estético y un espacio donde memorizar un repertorio, se cercena el sentido de la transmisión oral²³. Lejos de la crítica a esta línea impulsada

21 Estas hermandades son partícipes de una misión, establecer una temática paralitúrgica como repertorio relevante para la tradición, establecer un repertorio mediante ensayos, -creando un canon estético muy determinado para salves o correlativas-. Creando productos como CD o DVD, el diseño de un calendario y una instrumentación más o menos fija. Esta hiperrealidad en la que viven algunos autores se mueven por una idea naïf sobre la pureza de aquello que es la tradición, abandonados a la fútil idea de que con pedagogía e inversión se podría volver a recuperar, cuando en realidad remiten a una tradición que nunca existió como es propuesta. En el imaginario de autores como Joaquín Gris (172: 2010) las causas de la disgregación de los auroros durante los años sesenta se basan principalmente en la emigración de las zonas rurales a otros lugares, en ese supuesto, por un lado no cabe la opción de que las prácticas que representaban los auroros también eran presentes en zonas industrializadas como Alcantarilla y por otro, ignora los cambios en la conceptualización de las prácticas sonoras que hemos explicado al final del capítulo cinco.

22 Teniendo en cuenta que el padre de Ramón Luís Valcárcel, presidente de la Región de Murcia desde 1995 hasta 2015, Carlos Valcárcel Mayor, publicó en 1987 el cancionero literario auroro e influyó muy directamente en el apoyo institucional a un discurso muy determinado.

23 Aun así, ciegos a esta realidad, Norberto López (2016) en su tesis incide obsesivamente en la oralidad como

por Gris Martínez, Norberto López va más allá a la hora de asociar el canto auroro como objeto para narrar la identidad desde un sentido nacionalcatólico. El autor utiliza el patrimonio como elemento catequizador, así lo podemos observar en su artículo «Los Auroros de la región de Murcia: perspectiva interdisciplinar entre las asignaturas de Música y Religión católica²⁴» (López 2015).

Otra publicación auspiciada por la Consejería de Educación, Formación y Empleo es la de Tomás García (2012), quien con el objetivo de conocer la vida de las gentes de Murcia a finales del siglo XIX y principios del XX -de 1879 a 1903, relata a través de la documentación en prensa y archivos algunos de los elementos de la tradición más relevantes. En el caso de Tomás García nos encontramos con cierta crítica a la imagen idílica de la huerta de Murcia a finales del siglo XIX (2012: 455) y es capaz de explorar y hacer relucir una documentación muy relevante para el entendimiento de la comprensión de la tradición en Murcia a finales de siglo²⁵.

Otra de las acciones institucionales que tienen relevancia son la propuesta de eventos, encuentros y festivales. A través de estos eventos se produce una homogeneización y aceptación de quienes son los portadores de la cultura en una lógica industrial²⁶. Joaquín Gris Martínez (2010) hace un repaso de la actividad de estos encuentros, de tal manera, que en su inventario se puede ver como el impulsor para establecer las cuadrillas como principales representantes de la tradición cantada en la Región de Murcia es Barranda, donde bajo el paraguas del Museo de la Música

elemento de transmisión del canto auroro como si en ella misma se encerraran los secretos del canto, minimizando el peso del contexto.

24 La vía explorada por Norberto López ya había sido predispuesta por Gris (2001:333). El autor dice que los tres componentes principales de la emoción religiosa, la búsqueda de refugio, mediante el canto de salves a la Virgen y los Santos, que amparan bajo su manto protector a almas pecadoras y desamparadas. Los otros dos componentes son la compasión y el miedo al más allá.

25 Una tesis muy necesaria por la información que desarrolla pero que muestra una vez más una visión legislativa de la tradición. Texto que reafirma las cuadrillas de pascua como catalizador de la tradición cantada y que en parte, reduce al calendario festivo de invierno los actos relevantes, desplazando a las prácticas que tejen la cotidianidad.

26 Más allá de lo que supone extraer un artefacto sonoro de su entramado social, el hecho de presentar estas músicas desde un escenario o desde una lógica de productores y consumidores de cultura, se establecen ciertos cánones y categorías en el campo de la cultura popular y/o tradicional.

Étnica se realiza el primer encuentro de estas cuadrillas en 1979, y como hasta 2009 es la que mayor número de encuentros de cuadrillas ha realizado. En esta época también, mediante el impulso de CyD de Lorca se realizó un encuentro de cuadrillas de pascua en 1980. Este tipo de encuentros se hicieron frecuentes en lugares diversos como Patiño, Fuente Álamo o Beniel. Otro elemento cantado que se estabiliza a partir de estos encuentros son los trovos, tanto en Patiño como en Cartagena. En todos ellos las cuadrillas se van asentando como los sujetos que monopolizan la cultura²⁷. A diferencia de las campanas de auroros, el relato académico a dado una visión más abierta de las cuadrillas. Manuel Luna permite observarlas del siguiente modo:

Las cuadrillas son unos grupos de músicos vinculados a rituales festivos de amplia raíz histórica, con unos comportamientos y repertorios musicales similares, que habitan en el Sureste de la península ibérica. Sobre esta perspectiva y la que comporta el concepto de cambio cultural en antropología, se explica que la vida de nuestras cuadrillas actuales, a pesar de operar con elementos rituales y organizativos de marcado matiz laico, hereden buena parte del ornato que acompañó desde el siglo XVII a las Cofradías de ánimas y todo su continente de actividades, representaciones iconográficas y simbólicas, en relación con la doctrina católica del Purgatorio. Como rasgo distintivo, las cuadrillas poseen una marcada filiación cultural en los modos de vida campesina (Luna 2000: 2).

Abriendo el campo a un comportamiento laico de las cuadrillas se puede entender como se ha podido llegar a observar otras narrativas y otras instrumentaciones, tolerando todo tipo de variaciones en la instrumentación como el cajón flamenco, platillos, bandurrias amplificadas, etc. Entre la multitud de cuadrillas presentes en Murcia, o es hasta los últimos años que se ha producido un interés por el olvido sobre las mujeres como parte activa en las tradiciones cantadas. En 2014,

27 En el caso de las cuadrillas, los encuentros también han servido para visibilizar un discurso más plural al que hay en el mundo de los auroros, son muchos los encuentros de cuadrillas o celebraciones concretas donde se podían observar en momentos previos a los actos festivos a Joaquín Gris y Manuel Luna vendiendo sus propios productos, tanto CD como libros. De manera que el impacto de los diferentes discursos tiene un impacto directo sobre lo que allí sucede. Estos encuentros sirven para definir un cierto repertorio y una cierta instrumentación.

nosotros mismos elaboramos dos textos ya mencionados al inicio que aborda el olvido institucional sobre las prácticas cantadas de las mujeres. Bajo la estela de esta ausencia tanto en la bibliografía como en la práctica²⁸, auspiciado por la consejería de Igualdad, Tomás García Martínez junto a Mari Cruz Sánchez y María Martínez Salazar crean *Mujeres con Raíz*. A finales de 2014 publican el disco «Patrimonio sonoro murciano»²⁹.

Respecto al canto auroro también hay una proliferación de encuentros a partir de los años noventa: Santa Cruz, Alcantarilla, Javalí Nuevo, Javalí Viejo, Abanilla o Rincón de Seca. Estos encuentros ocupan el espacio patrimonial haciendo efectiva la ocultación de otros acotencimientos³⁰. Un ejemplo es el caso de la toma del espacio en el Rincón de Seca, siendo sede de dos de las hermandades más antiguas de la Región se puede observar en la entrada de la localidad un cartel en la carretera que predica: «cuna de auroros». Además en la plaza del Calvario nos encontramos con el monumento al auroro, allí se muestran dos coros de auroros petrificados en el momento de entonar una salve, con gestos o elementos como el sombrero en mano, la campana o el farol³¹. Este tipo de artefactos sirven para guiar un posible recuerdo sobre el *archivo* del canto auror, no solo plasma la campana como el objeto visible de

28 Una ausencia relativa, ya que a partir de los años 90 las mujeres se integran en cuadrillas y en el mundo auroro.

29 Todos los miembros que mencionamos, procedentes de diversas cuadrillas enmarcan este proyecto bajo el paradigma de estas, el cual no diverge con cierta idea de antigüedad y no rebaten el papel de las cuadrillas como principales sujetos relevantes para las prácticas sonoras tradicionales. El proyecto feminiza el discurso hegemónico pero no diverge con una narración nacionalcatólica del pasado, ya que podemos observar como se basan en los cancioneros del siglo XIX principalmente y remarcan ciertos roles de las mujeres como los cantos de cuna o cantos infantiles, sosteniendo en cierto modo el vínculo entre géneros musicales y un topo temático determinado. También se filtra en este producto un vínculo andaluz a través de unas seguidillas sevillanas que en ocasiones, se ha asimilado de un modo acrítico como un vínculo *natural* a la tradición murciana. A diferencia de ello, nuestra etnografía marcaba una clara diferencia entre el queo en Totana y el queo andaluz que vino con la radio.

30 El contexto público puede hacer variar el modo en como se configura la hermenéutica del recuerdo, así, estos encuentros establecen un marco válido donde muchos de los aspectos del pasado intentan ser guiados para que tenga una validez rápida mediante la reducción o simplificación de un hecho. Otro aspecto que presiona en el momento de realizar una determinada hermenéutica y sirve como balizas en la búsqueda del recuerdo o del recuerdo que merece la pena ser buscado, son los elementos simbólicos presentes en el espacio público.

31 Información extraída de un artículo sin publicar de Enrique Encabo, compartido en 2018.

un producto, sino que es acompañado de unos determinados enunciados sobre la ejecución, el repertorio o el calendario. En el caso de Alcantarilla el patrimonio sonoro se capitaliza a través de la semana santa, donde en plena calle mayor instala un monumento al nazareno, además de los encuentros de auroros apoyadas por las acciones del Museo de la Huerta. Este museo es promotor de una imagen idílica de la huerta a través de la exposición de utensilios para trabajar en el campo o para el hogar. En él además se exponen barracas como hábitat huertano, la Rueda o la Noria que califican de «ancestral y airosa». Todo ello, junto a elementos hidrológicos como acequias o brazales, además de cerámicas, vajillas y vestidos.

Entre todos estos aspectos que valorizan de un modo interesado un punto de vista sobre la tradición hay destellos que nos hablan de la industria de la conserva vegetal como espacio relevante para nuestra memoria. La revista etnográfica del Museo de la Huerta «Cangilon» dedica un número especial a la industria de la conserva vegetal en Alcantarilla³², al cual hemos recurrido para ilustrar con imágenes algunos de los aspectos desarrollados y como puerta al recuerdo en algunas de nuestras entrevistas. En el texto se pone el foco sobre el papel de figuras relevantes en la incidencia económica de la industria, el origen de la industria, así como diferentes formas de alabanzas sobre ciertos empresarios, aquellos que hemos llamado amos. El número 14 de «Cangilon» deja de lado las dinámicas sociales que nosotros relatamos.

Otros rastros de la industria de las conservas vegetales en el espacio público de Alcantarilla más allá del espacio que ha ido ocupando la fábrica de Hero en sus diferentes procesos de modernización, es el cadáver arquitectónico de la fábrica de Caride. También debemos destacar las chimeneas de las fábricas como elementos industriales que han sufrido cierto proceso de patrimonialización. Hoy en día se pueden ver en el espacio público tres de la veintena de chimeneas que tomaban los

32 El nº14 – En septiembre de 1997 (Primer Semestre).

puntos más elevados del pueblo. De estas chimeneas podemos destacar la publicación de Pedro L. Cascales (2001), hijo del amo Miguel Cascales, quien realiza una catalogación del tamaño y la forma de todas las chimeneas que se construyeron a partir de 1915. Esta propuesta de catalogar el tamaño y la forma de estos símbolos fálicos, y sabiendo como ejercían la violencia muchos de los amos, sin profundizar demasiado, creo que no resistiría un leve análisis *freudiano*. El espacio urbano en Alcantarilla ha conservado rastros de elementos simbólicos de poder de las fábricas pero queda muy poco rastro de los espacios habitados por las clases populares, espacios como las casas-cueva en las que vivían algunos de las trabajadoras. El tratamiento urbanístico modela una y otra vez los lugares de memoria.

Otro elemento que no podemos dejar de mencionar como acontecimiento y como ordenamiento del espacio simbólico de Alcantarilla es la muerte de Jesús Cobarro. Cuando el finado fue conducido al cementerio fue un gran acontecimiento local, todavía es muy recordado no solo el entierro, sino también el hecho de que está embalsamado en el cementerio de Alcantarilla.

El auge de la industria vegetal en Murcia se produjo en muchos lugares, aunque Alcantarilla podría ser observado como un enclave primordial. Para el relato del patrimonio industrial de la Región de Murcia nos encontramos con un proyecto de patrimonialización que podría incidir directamente con aquello que estamos tratando y que nos puede desvelar parte del ideario sobre la patrimonialización cultural e industrial de las instituciones en la Región, el proyecto de La Conservera.

Augé (2003) explica como hay ruinas modernas, infrautilizadas y en proceso de degradación. Gil-Manuel Hernández y Joaquim Rius-Ulldemolins (2016: 52) utilizan la idea de Augé de los *elefantes blancos* para denunciar un modelo de construcciones asociadas a la cultura muy características del Estado español que pretendían abanderar proyectos culturales de masas de un modo sobredimensionado. Todo ello

con la idea de «situar en el mapa» un lugar, estableciendo una política cultural de oferta y no tanto de demanda. Una oferta asociada a una idea de la cultura turística y que a su vez elimine aquello que es molesto para la imagen de lo que debe ser la nación. En la Región de Murcia hay varios casos de esta política de oferta sobredimensionada como la construcción del Auditorio en Puerto Lumbreras³³, o incluso más evidente, otro proyecto que podemos considerar como un *elefante blanco* que incide directamente en nuestro caso: La Conservera.

En 1989, en la pequeña localidad de Ceutí, a unos 20 kilómetros de la capital se inauguró el Museo Etnográfico de la Conserva en una antigua fábrica de conservas, museo que compartió espacio con una escuela-taller. En este museo se destacaban los procesos industriales de la conserva vegetal, las máquinas utilizadas y los empresarios alrededor de esta industria en Ceutí. En 2003 el proyecto sobre este espacio varía y comienzan las obras del complejo Ceutimagina, desplazando al Museo Etnográfico y buscando otro tipo de contenidos. El proyecto que no acaba de cuajar deriva en el ambicioso proyecto de La Conservera en 2009, dispuesto como el espacio a dinamizar exposiciones de arte contemporáneo como reclamo turístico. Cuando este centro de arte contemporáneo abrió sus puertas dirigida por el gestor cultural madrileño Pablo del Val, el arquitecto murciano Fernando de Rete que rehabilitó el espacio declaró que pretendía «abordar las ciudades del futuro manteniendo las huellas del pasado, sus señas de identidad, recuperando los espacios de su memoria colectiva. Interviniendo de forma mínima y cauta»³⁴. Esas huellas del pasado en las que reposan esa identidad, enfatizan el continente pero crearon un olvido selectivo del contenido, así, este proyecto recupera una determinada memoria y la califica como memoria colectiva, es decir, nos está expresando que aquello digno de ser parte de la etiqueta memoria colectiva es el

33 Proyecto realizado por el que fue Presidente de la Región (2015-2017) Pedro Antonio Sánchez cuando era el alcalde de Puerto Lumbreras. Presidente que tuvo que dimitir por las imputaciones de fraude y prevaricación.

34 Declaraciones en su propia web: http://www.retesarquitectos.org/obra/Conservera_2.html Consultada el 23/8/2016.

continente, obviando las dinámicas sociales que allí sucedían. Esta operación acabó por convertirse en la principal función de esta obra si tenemos en cuenta su trayectoria. En 2010 contaba con un presupuesto de 1 millón de euros, apoyada con el festival de arte contemporáneo Manifiesta 8 que contaba con un presupuesto de 3 millones de euros. Con la llegada de la crisis en 2012 fue decayendo la inversión y apenas encontramos actividad en años posteriores, consecuentemente en la actualidad está cerrada y deteriorándose por el abandono. Este tipo de infraestructuras que buscan un efecto mercantilizador de la cultura sobre los espacios urbanos se han demostrado como entes que desarticulan las relaciones comunitarias (Delgado 2011: 86).

La gestión del consejero Pedro Alberto Cruz con una pseudo-planificación posfordista, donde se observa la cultura como un objeto dignificador mediante su consumo, dio la espalda a las prácticas culturales de interés de los diferentes entramados sociales. La creación de un mercado cultural externo a los usos sociales o a una planificación coherente fomenta las ocurrencias en forma de pelotazo, tal y como veíamos con el caso del Auditorio de Puerto Lumbreras, casos muy parecidos a los casos de la Comunidad Valenciana que han sido analizados por Rius-Ulldemolins y Gil-Manuel Hernández (2016: 69).

Estas lógicas intentan crear una dicotomía entre productores y consumidores de cultura, proyectando la siguiente idea: la memoria también es algo que se consume. Es en este punto donde fracasa la patrimonialización unidireccional, si no hay elementos que permitan relatar diferentes colectivos los sujetos no se sentirán interpelados. Desde esa inercia unidireccional nos encontramos con síntomas que nos podría anunciar una apertura del relato patrimonial desde los ayuntamientos. El 8 de marzo de 2018 nos encontramos con un monolito homenaje a la mujer de la conserva en la localidad de Mula, lo que nos indica un determinado olvido que desde ciertos sectores se pugna por visibilizarse. Un recuerdo en el espacio público que es

desterrado a los exteriores del pueblo, a un cuasi no lugar.

Como consecuencia de la toma del espacio simbólico mediante los relatos que hemos mostrado se ha pretendido establecer una memoria hábito que conduzca a una sensación de espontaneidad cuando son referidos los principales aspectos de lo que han construido como tradición. En nuestro caso, esa naturalidad se comenzó a asentar bien entrados los años sesenta, cuando el catolicismo y el falangismo fueron determinando las instituciones culturales y establecieron la denominada *cultura franquista* (Pecourt 2016: 360)³⁵. Los murcianos al igual que los españoles, tal y como dice Jose Luís Villacañas (2018: 24-25), en una gran mayoría eran conscientes de ser parte de una gran estructura de dominación. De manera que será con el paso de los años que el abuso de la memoria y el olvido entra en otra dimensión. Las generaciones posteriores han crecido observando un relato forzado propuesto como natural, algo que no es tan evidente para aquellos que les precedían. Los productos expuestos desde un carácter nacionalcatólico se cubrieron con el manto democrático sin variar la intencionalidad de su mensaje. La falta de un discurso crítico en la etapa democrática ayudó a que los productos folklorizados actuales sigan generando nación en un sentido católico.

35 Quaggio (2014: 40) nos viene a explicar que: «La política cultural del franquismo no fue homogénea y estableció una clara diferencia entre la cultura popular y la alta cultura. La cultural popular se mantenía bajo una estricta vigilancia por parte del Estado mediante los aparatos legales y administrativos de represión y censura. Se perseguía cualquier desviación ideológica de los principios orgánicos del régimen y la transgresión de los códigos morales del catolicismo». Más tarde, Pedro Laín Entralgo intenta sin mucho éxito la asimilación de culturas divergentes, así pretende recuperar para el régimen autores como Azorín y así redefine la generación del 98 o la del 27, esa política de asimilación que se amplió en la transición. Él propone la etiqueta de generación del 98 con la idea de depurar su recepción como autores patrióticos (Pecourt 2016: 361).

7.4 La patrimonialización más allá de la ciudad de Murcia a través de los géneros musicales de las habaneras y las mexicanas en Totana.

En Totana nos encontramos con la patrimonialización de dos géneros musicales: las habaneras y las mexicanas. Estos géneros musicales no han sido foco de la bibliografía sobre los cantos tradicionales de la Región de Murcia, dando el principal peso a los poderes locales a la hora de construir el relato sobre su tradición.

Las habaneras en Totana

La categorización sobre las habaneras como cualquier otro de los géneros musicales que afrontamos está sujeta a una serie de mecanismos, la definición de su temática y sus orígenes. Para exportar este género musical a un idea de tradición también se le argumentara una oralidad.

La construcción de la temática de un género musical pasa por la elaboración de un repertorio o un *cancionero*. En este aspecto cabe destacar el interés que ha despertado el músico Ricardo Lafuente Aguado³⁶, quien recopiló en forma de cancionero todas aquellas habaneras que se encontró en Torrevieja en 1985³⁷. Tal y como dice Josep Martí (2000: 35), en muchas ocasiones en los trabajos sobre músicas tradicionales el *cancionero* sirve para crear un trabajo paradigmático³⁸. En él se establecen unas canciones que el recolector constituye como objetos indiscutibles³⁹. ¿Y qué tipo de objetos constituyen? En la elección de canciones se muestra un sesgo

36 Es interesante el uso de la figura de Lafuente, es compositor de la habanera «Torrevieja» y da su nombre al museo sobre habaneras de su localidad. Teniendo en cuenta que una de las grandes influencias de las habaneras en Totana ha sido el desarrollo de las habaneras en la cercana Torrevieja, es relevante destacar su papel.

37 Torrevieja es un referente inevitable para Totana respecto a lo que supone la creación de su certamen.

38 Martí argumenta que el objeto de estudio de los cancioneros no se rige solo por criterios semántico-formales sino también por aspectos circunstanciales, preferentemente el ser anónimo, de transmisión oral, referente del ciclo vital o del año.

39 Tal y como decía Ayats (2010a:85): «Las canciones –es necesario recordarlo- no son objetos, definibles y estables, sino que solo tienen una frágil existencia en el momento de la interacción entre personas. Quien construye el objeto es el recolector»

ideológico. El elemento más relevante para seleccionar aquello que es *tradicional* en un canto es su argumento. En este sentido podemos observar cómo el cancionero propuesto por Lafuente valoriza temáticas con referentes exóticos, teniendo a La Habana siempre como atingente y a la mulata como una de las figuras concernientes. Lafuente refuerza la idea de la habanera como un género de temática sensual y amorosa, sin una ideología política evidente, dando pie a unificar aspectos formales y sonoros con un texto. Cuando sabemos que los aspectos formales no siempre contienen la misma temática, como así lo muestra Ayats (2008: 54) refiriéndose a las habaneras que hablan de la semana trágica de Montjuïc o sobre los Borbones:

En realitat, la tradició que ara coneixem amb el nom d'«Havaneres» --un determinat gènere de cants- prové del cant, de temàtica molt més variada, d'aquestes colles de taverna, que cantaven sense instruments i picant, com a màxim, el ritme a la taula amb els dits o amb els artells [...] Podeu trobar un magnífic exemple de proclama política en l'havanera.

Este tipo de temáticas en las habaneras recogidas por Lafuente o son marginadas o no existían -posibilidad, como mínimo, dudosa-. Un cancionero donde solo encontramos algún vals marinero como excepción, en él se refuerza la idea de la habanera como legado de una cultura musical marítima imaginada⁴⁰. En el caso que tratamos también se han buscado referencias al mar imaginadas a través de buscar lazos con los pueblos marítimos más cercanos, aunque el cliché temático que más hondo ha calado es el sentimentalismo. Así lo muestra Santos Montiel (1941) cuando

40 En la escritura de este cancionero podemos encontrar el objeto tal y como lo proyecta la imaginación del recolector. Todo esto se verá reforzado por el imaginario que tiene Lafuente (1985: 14) del origen de Torreveja como asentamiento de genoveses y napolitanos a principios del siglo XVII. De ese origen imaginado también se explica porqué Torreveja resulta «ser tan musical y cantadora y no al estilo de esos otros cantares tan generalizados en España». La realidad cantada en Totana, como tantas de toda la costa mediterránea, cuestiona la singularidad de Torreveja. Así en Totana también se ha buscado su relato en la puerta de entrada del género como si fuera un hecho singular, a través del pueblo vecino, Alhama de Murcia, gracias al empresario Lorenzo Rubio quien vendía alpargatas, ajos y aceite a La Habana desde 1913, casado con una cubana Emilia Arias Galindo. En este almacén llegaron a trabajar hasta 400 personas. En este negocio muchos alhameños y algunos totaneros que trabajaban en la fábrica viajaron a Cuba transportando las cargas, y de vuelta también vinieron algunos cubanos (Rosa 2001 :69).

le preguntábamos sobre la temática de las habaneras él nos respondía: «arrastran un sentimiento que tú anhelas, cosa que te expresa un sentimiento y quieres explicarlo. Ese sentimiento... es de varios temas, no es amor amor. Hablan de la distancia, el cubanismo, de Cuba, del barco, ese tal».

No obstante, si observamos las habaneras en Totana encontramos que hay algunas que se alejan de la idea de Cuba y se trasladan a cuestiones locales⁴¹. A pesar de tener un respaldo institucional, la autenticidad de estas habaneras es cuestionada debido a su origen, incluso se pone en duda aplicarles la etiqueta de habanera: «hay otras que hablan de cosas del pueblo, pero eso eran cantos» (Miguel Giménez). Es muy interesante esta depuración del repertorio fundada en un topo temático muy tipificado.

Otro aspecto que señala Martí (2000: 37) es que al convertir un elemento tradicional en un producto, se suele elegir un producto basado en «su antigüedad y en su ruralismo»⁴². Esa idea está presente en el discurso que se vierte sobre este género musical. «Las habaneras tienen un don, tienen una cosa que viene de antiguamente. Como ya la habanera es muy antigua, el aire ya la trae... El aire de las mujeres de los almacenes. Siempre se ha cantado con ese estilo. La habanera se relaciona con las mujeres» (Santos Montiel 1941).

41 Y no solo con habaneras, sino también con cualquier género musical -Pista 38, Pista 39, Pista 40 y Pista 41-. En los últimos años se han introducido canciones que han ido componiendo autores locales como Santos Montiel (1941): ha compuesto corridos, pasodobles y boleros que nos hablan de Totana, mostrando una visión romántica del pasado o dedicado a los lugares mitológicos del pueblo como la santa de Totana o Montisol. «*Habaneras a Totana, Vino y guitarras*. En esa canción cuento lo antiguo que pasa en el grupo. Se la di a Los Piyayos. Habla del Alcazar, los Chamonés. El jaleo que se forma el día del nacimiento, habla de eso. El tiempo pasó, las cosas antiguas, de los carros antiguos de la rambla». «Montisol es lo que está pasado la santa. Todas estas canciones se cantan en el pueblo porque la hemos cantao y la gente la conoce. Ahora tengo muchos boleros que no se van a conocer porque no seguimos cantando» (Santos Montiel 1941). Estas canciones están reconocidas por las instituciones a través de su autor. Por parte del Ayuntamiento le propusieron a Santos Montiel hacer un himno del pueblo, el cual fue emitido en la televisión regional pública. El ayuntamiento puso su nombre a una calle.

42 La búsqueda del origen así como el empeño por definir un pasado difuminado es común en toda la bibliografía sobre el género de las habaneras, casi siempre indicando el recorrido de la contradanza inglesa en el siglo XVI, para pasar a Francia en el XVII y Haití en el XVIII. Febrés (1995: 19) utiliza grandes nombres para indicar que en un origen europeo podemos emparentar el germen de las habaneras con compositores como Haydn, Beethoven y Mozart. De hecho se hace eco de un análisis comparativo que hace Salomón Gadles Mikowski entre la «Contradanza en sol. K. App 1096» de Mozart con la primera partitura que hay de una contradanza cubana, «San Pascual Baylón» en 1803, esta de autor anónimo. Evidentemente, es muy fácil encontrar paralelismos entre danzas cortesanas y/o burguesas de un mismo período histórico.

En este caso vemos como se pliegan antigüedad, estilo y mujeres. La relación en muchos casos de sensualidad, exotismo y feminidad se pliegan en el *contenido nuclear* de las habaneras. De ese modo, se explica por qué se totalizó el canto de los almacenes solo con las habaneras⁴³. La asociación de mujeres y habaneras representa el modo en el que incide un género musical en la construcción de los arquetipos de género. «Las habaneras eran de origen cubano y se cantaba en los almacenes porque era cosa de sentimentalismo» (Medina 1939). De ese modo, se va creando un cliché atemporal del género que se objetiva en asociación a unas músicas.

Otro de los tópicos que forma parte de la construcción folklórica es que la música popular y/o tradicional tiene una melodía sencilla. En este caso también se cumple. «No... Lo que tiene la habanera, una música sencilla y unas letras muy sencillas y eso cala en la gente, porque eso es muy simple y muy sencillo. Hay algunas letras con un vocabulario muy fino, pero se difundió por su sencillez. Letras que no fueran esas, no he conocido» (Ginés Rosa 1943). Argumentando la sencillez de la melodía como punto principal, hace en cierto modo esquivar la complejidad de utilizar palabras ajenas a un vocabulario popular. Estas mismas palabras que terminan creando una de las características que no suelen corresponder a la construcción de un género popular-tradicional: el exotismo.

Esta idea de exotismo basada en la antigüedad la podemos encontrar en varias afirmaciones de la literatura sobre las habaneras, Febrés (1995) dice respecto al ritmo de tango/habanera que: «és un dels ritmes cubans d'influència negra i alhora un dels ritmes llatinoamericans més antics coneguts». Este mismo cliché lo encontramos en Ginés Rosa (2000: 21) cuando dice: «El desembarco en la fría Europa de tan exótica y cálida trilogía -guitarra española, tambor africano y aires caribeños-». Ese carácter exótico también hace referencia en muchas ocasiones a una antigüedad fuera del tiempo y de la historia, sobre todo al referirse al imaginario de la cultura africana.

43 Tal y como hemos visto en el capítulo anterior existía una gran variedad de géneros musicales. «La fijación de las habaneras, porque antiguamente cuando se cantaban las mujeres en los almacenes se estilaba... Porque se lo sabían, era más antiguo» (Miguel Giménez).

La idea de antigüedad, tal y como dice Ayats (2010a: 88):

Coincide con una visión de objeto estable, sin transformación -o sea, ahistórico- que metaforiza a la perfección el pueblo imaginado y esencial, o sea una sociedad tradicional también estable y sin conflictos ni discrepancias -ese *gusto popular* que se considera unificado-. Es la ubicación fuera de la historia -o dentro de lo que algunos autores han denominado *historia circular*- en la que aún hoy se sitúan en la imaginación occidental a las culturas exóticas -a los *primitivos* o a las *tribus*-; o sea, fuera de la gestión de lo que se designa como *el progreso*, equivalente a *historia*. Y, además, esta música tiene que ser general a todo el colectivo social de la nación: no puede ser singular de un sector, o transformado por un sector, o abarcar a colectivos más allá de la nación imaginada. Es lo propio y definidor del *carácter nacional*.

En el caso que nosotros abordamos, podemos observar la intencionalidad de buscar el carácter globalizador a todo el colectivo social de la nación a través de los certámenes de habaneras. En el caso de las habaneras, el carácter general en el que se intenta envolver a este género musical suele partir de una idea de nación imaginada única e inequívoca. Esa idea de nación imaginada se puede ver en la visión que tiene Ginés Rosa (2000: 21) en su texto sobre las habaneras. El autor pliega a través del género de la habanera la nostalgia del imperio perdido y, por otro, la imagen exótica de Cuba. Mirando a la isla siempre desde la metrópoli y trazando lo *salvaje* del lugar donde se gestan las habaneras⁴⁴. Creando una visión de la nación en contraste con el mundo salvaje.

Mexicanas y otros géneros musicales asociados en Totana

44 Un ejemplo es que comienza su libro relatando el momento en que los conquistadores españoles llegan a Cuba, encontrándose estos: «con varias etnias que se dedicaban a la agricultura y a la pesca: *taínos*, *guamahatabeyes* –que vivían en cuevas y todavía usaban piedras no talladas-, *mayaríes* y los ya referidos *siboneyes*» (Rosa, 2000: 15).

Tal y como concluíamos en el apartado en el que hablábamos del cine, podríamos llegar a entender las canciones que se daban en ese espacio como parte de la construcción de la nación imaginada. Partiendo de esta hipótesis y teniendo en cuenta que la nación que proponía el régimen franquista era nacionalcatólica, las canciones mexicanas pueden ser entendidas no solo como parte de la construcción nacional imaginada, sino también como propuestas de contenido moral, siendo entendidas como relato de la nación y la religión.

Las mexicanas es una etiqueta amplia que en realidad está compuesta por otros géneros musicales que tienen sus características propias. Los géneros musicales más reconocibles son boleros, rancheras y corridos. Los boleros han sido el género musical con mayor consideración dentro de los grupos, es así porque se considera que conlleva más atención por parte del público y más pericia musical, tanto en técnica instrumental como vocal⁴⁵. De ese modo, aquellos grupos que deben ser considerados más *profesionales* deben interpretar y tener gusto por los boleros.

Las rancheras y corridos son canciones que tienen un espíritu más de *juerga*, en ellas se encierra la idea de las mexicanas como música alegre y con carácter. Dentro de estos dos géneros musicales las rancheras tienen una idea más directa como mexicana. Las rancheras son interpretadas dentro de la variedad de cualquier tipo de actividad musical. Por otro lado, lo que sustenta en muchas ocasiones el repertorio son los pasodobles y los corridos. Los corridos es un género musical que está tan apropiado por estos grupos que incluso he recibido argumentaciones donde asumían que el corrido era algo tradicional español y no mexicano.

45 «Había quien cambiaba a la música a la letra. Las mías son letra y música. A mí lo que más me gusta de verdad, son un bolero que sean más bonicos, pasodoble y corrido son de arrebató. Y un bolero que esté la gente más atenta» (Santos Montiel 1941).

Durante todo nuestro texto hemos visto como las mujeres establecían una narrativa que replicaba al poder. Pero, ¿y los hombres, también hacían crítica con el canto? En el caso de Totana, si tenemos en cuenta que las mexicanas tenían una connotación inherente a una nación, que México era el país donde el gobierno en el exilio de la República Española tuvo su primera residencia y que fue apoyado hasta el 1977, que México fue el país más activo a la hora de evitar el reconocimiento internacional del régimen franquista, si además tenemos en cuenta que los géneros asociados a México eran propios de la clase obrera, de quien trabaja en el campo y en pequeños talleres. ¿Podríamos entenderse las mexicanas como una reivindicación ideológica, velada y enmascarada por el sonido? Esta pregunta, ciertamente delicada y escurridiza, es difícil de responder debido a la concurrencia de elementos muy dispares. Esta pregunta reposa en una evidencia, las prácticas culturales que se generan en Totana no son asumidas por las instituciones regionales, de manera que no hay una interpelación identitaria a través de la cultura popular tan intensa como en los alrededores de la ciudad de Murcia.

Además de mexicanas, otros dos géneros musicales muy presentes son pasodobles, rumbas, tangos e incluso, últimamente, cumbias. El pasodoble junto al corrido⁴⁶, en muchas ocasiones son la base del repertorio en estos grupos, sobre todo en la pascua cuando están en las calles y se quiere transmitir un espíritu alegre. Los pasodobles, al igual que las habaneras, tienen la percepción de ser antiguos. Las rumbas y tangos, al igual que las mexicanas, han venido principalmente del cine y la radio. Lo que sucede con estos géneros musicales es que no se les asocia claramente a una masculinidad. La rumba hoy en día entra dentro del repertorio de los grupos, pero el tango ha quedado, con el paso de los

46 Quizás de esa concepción que ambos comparte como géneros musicales alegres, vienen algunas confusiones que ven al corrido también como antiguo y no mexicano. Aunque esa confusión solo se produce en unos casos muy concretos.

años, mucho más marginado, -y con el paso del tiempo se ha añadido alguna cumbia, pero esto no es muy común-.

Tras este repaso de los géneros musicales más frecuentes debemos resaltar que las habaneras y las mexicanas fueron convertidas en los objetos ideales para poder dirigir el relato cultural por parte de las instituciones, creando unos objetos de referencia en los consensos locales⁴⁷.

47 En resumen, podríamos llegar a comprender que los procesos de folklorización tanto en Murcia como en Totana han construido un ideario por el cual la cultura tradicional cantada es protagonizada por hombres, donde se asocian temáticas y géneros musicales. Pero más allá de esto, el foco institucional ha interpelado más directamente a los sucesos cercanos a la capital, donde el canto auroro y la religiosidad tienen un peso fundamental a la hora de establecer una comprensión del pasado donde no existen tensiones entre clases sociales. Ese ideario se apoya en un espacio mitológico: la huerta, como elemento rural no contaminado por lo urbano. Esa idea funcionará como núcleo irradiador de la narración sobre el patrimonio cultural tradicional de Murcia, es decir, como un imán que arrastra y filtra todas las narraciones sobre la tradición hacia un espectro nacionalcatólico. Todo esto servirá como base para la manipulación del pasado a través de un proyecto político, el cual resultará más contundente en Murcia que en Totana.

7.5 La manipulación de la memoria y el olvido más allá de la ciudad de Murcia.

En el caso de Totana, antes de abordar cómo se han producido los abusos de la memoria y el olvido por parte de las instituciones, afrontaremos como se han producido la formación de corales, la implantación y el desarrollo del certamen de habaneras de Totana, así como el recorrido de los grupos de pascua y la misa de la santa. Todo esto con tal de desenmascarar las balizas que proponen las instituciones para guiar el recuerdo en pos de establecer una idea sobre aquello que debería ser la memoria colectiva.

El certamen de habaneras de Totana y la formación de las corales.

Una de las hazañas más recordadas durante la posguerra fue el momento en que una coral de Totana consiguió participar y ser premiada en el Certamen de Habaneras de Torrevieja. En el año 1955 participó llevándose el segundo premio de pequeñas agrupaciones. Hasta el nombre del director, José Alarcón, ha pasado a ser parte del relato sobre la memoria colectiva como el artífice de este hito local. En el 55 no había ningún grupo organizado capaz para salir al escenario y cantar. Paco Guerao⁴⁸, a través del Coro de Habaneras de Acción Católica de Totana inscribió en el concurso a un pequeño grupo de doce personas de voces mixtas y con tres guitarras⁴⁹. Se recuerda hasta cuatro autobuses saliendo del *punto* camino a

48 Presidente de Acción Católica en el 1955.

49 Fue la primera vez que en Totana se crea un grupo estable que ensaya con regularidad. En un primer momento en el certamen se presentaban por tamaño del grupo y no por estilos. De modo que se presentaron junto a otros grupos que cantaban polifonías contrapuntísticas a capela y sin instrumentos, mientras el grupo totanero cantó en polifonía homorrítmica. Así se explican como quedaron clasificados por detrás de la Agrupación Vocal de Cámara de Valencia. Aunque para ellos ya era todo un triunfo quedar en el segundo puesto viniendo desde casi «los límites de Andalucía» (Rosa 2000: 105).

Torre vieja: son muchos como Ginés Rosa que recuerda como alrededor del transistor del Bar Aurelio o del Bar Frigo se reunieron multitudes de vecinos para escuchar el esperado encuentro⁵⁰. Este acontecimiento se convirtió en el orgullo del pueblo y como tal se celebró. Unos días después, en el Teatro Circo «La plaza de Toros», se repitió la actuación. Esta actuación se acordó con el dueño del local⁵¹, el espectáculo consistió en la proyección de la película ya programada -en este caso *Mi mula Francis*- y la actuación del coro.

Tras este acontecimiento aparece con fuerza el movimiento coral. En el 1962 surge la primera de las corales que aún siguen activas, la coral de Las Tres Aves Marías. Esta y otras corales tendrían unos años de relevancia, pero a finales de los 60 el movimiento coral cayó casi en el olvido. No fue hasta la propuesta del primer Concurso de Habaneras en 1981 cuando este tipo de formaciones volvieron a tener relevancia.

En los 60 empezaron a surgir los coros de la iglesia. Antes de los coros, en la iglesia cantaba un grupo de mujeres:

Las que cantaban eran gente que iba más a la iglesia que otras -porque tenían más tiempo o no trabajaban-. Eran más pudientes pero sin ser señoritas, las señoritas no cantaban. Cantaba la otra clase después de los señoritos, esa clase que ha estado bien apegada a la Iglesia. Esas cantaban con sus voces trozos de cosas de la iglesia (Manuela 1942).

Esta misma *clase* es la que empezó a promover el movimiento coral desde instituciones como Acción Católica. Se comenzó con coros de habaneras y después surgieron los coros de las iglesias. Esta distinción de clases está muy clara para Manuela (1942):

50 «Cuando yo era jovencita fueron a cantar habaneras a Torre vieja. Recuerdo que iba por la calle... Y se oían esas habaneras. No tenía todo el mundo, pero la gente se juntó. Y decían: ¡Están en Torre vieja!» (Manuela 1942).

51 El dueño era Ginés Rosa, padre del Ginés Rosa que citamos.

Los burgueses esos, que cantaban como cualquier persona, de esa clase fueron los que se prestaron primero a las habaneras de Torre vieja, que fueron la Anita Navarro... Gente pudiente. En ese tiempo, iban pocos de clase obrera, fue solamente en ese tiempo. Cuando se pasó de Torre vieja y eso, los coros empezaron a mezclarse (Manuela 1942).

Los coros serían, pues, un buen reflejo de los cambios sociales que se estaban produciendo en Totana en las décadas de 1960 y 1970. Esa mezcla que nos cuenta Manuela (1942) no se dio totalmente hasta los 80: en esta época se buscaron muchas antiguas trabajadoras de los almacenes para que cantaran en estos coros. «A mí me han dicho dos o tres veces que vaya a las habaneras... Pero... A casi todas se lo han dicho, a las del almacén, tengan o no tengan el *queo*. Las han buscado para cantar habaneras, sin ser cantaora saben acompañar» (Lola Valenzuela 1937). Lola fue una sola vez y recuerda que: «el maestro del coro te oye. Yo fui una vez. Te decía: 'Tú así, tú ese', a cada uno le daba el tono de tu manera que cantas». Este fue el momento cuando se empezó a *racionalizar* y estandarizar una forma de cantar, se va introduciendo que lo correcto es empastar las voces sin que sobresalga ninguna. Con estas premisas se eliminó -o redujo- la expresión de timbre individual que era lo habitual en el cantar de los almacenes.

Los coros que hay en el pueblo actualmente son de hombres solos y mixtos. Los coros de hombres son el de Las Tres Ave Marías y La Coral de Santiago. Coros mixtos está el de Santa Cecilia, el de Santa Eulalia, Coro de Cámara de Totana y otro de la parroquia de Santiago. Algunos de estos coros surgieron alrededor del certamen y hoy en día su repertorio se ha transformado en *polifónico*. En Totana, como también sucede en Torre vieja, se concibe el término polifonía como música a capella, a varias voces, contrapuntística -el texto no es entendible- y sin instrumentos -en alguna ocasión con órgano-. Muy diferente a las habaneras entendidas como populares-tradicionales en coro, con instrumentos de cuerdas, a varias voces homorrítmicas

-donde se puede entender el texto-

Si hemos escuchado una afirmación rotunda repetida durante nuestro trabajo de campo es que la polifonía no gusta en Totana: «No me gusta, no dice nada. No dice nada la polifonía. La polifonía se hace a capella y a tres o cuatro voces, o cinco. Lo que más gusta aquí son cantos populares, gustan las habaneras al estilo totanero, al estilo mecedora» (Medina 1939). Expresión que indica el canon estético de la habanera en ritmo pausado y el dúo.

Pero, si no gusta la *polifonía* en Totana, ¿por qué surgió el Certamen de Habaneras de Totana? Este certamen surge para el final del curso escolar 1980-1981. Tras esa primera experiencia las autoridades se volcaron con las posibilidades de organizar un evento más sólido. Teniendo como referente el patronato que organiza el Certamen Internacional de Habaneras y Polifonías de Torrevieja. El certamen de Torrevieja nació como una iniciativa turística en el año 1955 como sugerencia de Juan Aparicio -Miembro fundador de la JONS, miembro de la Falange y Procurador en Cortes- como iniciativa para fomentar el turismo y monopolizar la *cultura*.

Otro aspecto interesante que podríamos interpretar del certamen es que sirve para recordar y simbolizar el éxito del 55 en Torrevieja. Éxito que fue de una *clase* muy concreta de Totana y que con el paso del tiempo han tenido el poder de imponer un orden del discurso, trasladando el éxito de un colectivo muy determinado al pueblo entero.

A través del discurso de *alta* y *baja* cultura se argumenta la calidad de la *polifonía* sobre otro tipo de habaneras⁵². El orden de ese discurso se muestra en la propia disposición del certamen. Este consiste en dos días para el concurso, donde se cobra

52 Unos ejemplos de este discurso son las siguientes afirmaciones: «El festival de habaneras, eso lo patrocinaba el ayuntamiento, se daba un dinero... Este año ha estado la cosa floja, con esto de la crisis ha venido poca gente, ha flojeado. No creo que se pierda, no quiero... Eso de la habanera es cultura de Totana, a pesar que la gente joven ya no canta habaneras. La gente joven aprende menos la habanera. Son muy antiguas y la gente joven» (Santos Montiel 1941). «El festival empezó con habaneras normales, pero como se ha ido imponiendo la polifonía. Aquí empezó con grupo de habaneras normales. Después se ha ido imponiendo como cosa de más calidad. Se lo veo la calidad pero gusta menos. Va poca gente, familiares y poco más. La música alegre gusta más que la lenta» (Miguel Giménez).

una entrada, y otro día que se hacen habaneras populares-tradicionales, este último día es gratis y para *todo el mundo*⁵³. A través del prisma del certamen se crea un relato de las hazañas pasadas. Además, se da una legitimidad de *alta* cultura a la polifonía y se visibiliza como no relevante a otras texturas.

Las agrupaciones musicales y la misa de la Santa.

Al vehicular la tradición a través de las cuadrillas determinas los espacios y los modos de la transmisión oral. Aunque se inviertan muchos esfuerzos en demostrar una oralidad en el aprendizaje de un repertorio y un modelo estético, estos están encorsetados en un modelo de reproducción de la tradición ya predeterminado. Lejos quedan ya los jóvenes que entre vinos y guitarras se introducían en la bruma de la noche para perpetrar unas dinámicas sociales, a través de cantos que poco tienen que ver a los cantos de las agrupaciones formadas por personas *mayores*, con otros intereses y con otras referencias a los jóvenes de antes -personas que a veces son los mismos per envejecidos-, cantos que ahora, en ocasiones, se realizan desde un escenario en una lógica de los espectáculos de la sociedad industrial. Si hacemos caso de nuestra etnografía, observaremos que durante la posguerra no había formaciones estables, más bien eran grupos de amigos que se hacían visibles y audibles en función de las diferentes situaciones⁵⁴. Estos grupos de amigos al constituirse en formaciones reconocibles han estandarizado una instrumentación, una estética, un número de músicos más o menos estable y se ha creado una conciencia de pertenencia.

53 «Ahora el festival hacen un día que canten fuera de concurso, grupos de aquí. Los que salen de aquí, el Ceferino cantan polifonía sin instrumentos o con órgano. Y grupo de aquí con guitarra, pero eso no es polifonía» (Miguel Giménez).

54Estos grupos en alguna ocasión también son referidos como rondallas o grupos de pascua. Eran los mismos que realizaban las serenatas o tocaban en los bailes dentro de casa. No eran grupos regulares y variaban sus miembros según el momento, no había una conciencia de pertenencia a un grupo concreto.

A estas cuadrillas en Totana se les llama comúnmente *grupos de pascua*, ya que era el período de tiempo donde tocaban con más regularidad y con una formación que no variaba tanto. El primer grupo identificable empezó en los años 60, eran Los Piyayos.

Cuando era zagal eran pocos, habían Los Piyayos, el grupo del Buen Humor, los del Barro. Se les decía así porque trabajan en el barro, en la alfarería. Era cuatro o cinco alfareros. Esto fue en los 60, cuando empezó a moverse mucho. Los grupos de ahora somos más expertos. Antes... Yo tocaba un poco la guitarra, pero a mí no me han dado clase nunca. Paco «El Llanero» daba clases por ahí, pues el padre de Paco «El Llanero». A número [con tablatura] te enseñabas. Y ya está. Te ponían y te enseñabas. Nosotros ahora por la cantidad de tiempo que nos juntamos... Antes se usaban más las serenatas y la juerga. Ahora es más serio: van al teatro o se juntan en la plaza. Ahora no era como antes que ibas de casa en casa y no parabas en toda la Navidad. No te recogías en tu casa hasta los 3 o 4 días. Los músicos de ahora están mejor preparaos, van a la banda o al conservatorio (Santos Montiel 1941).

Tras esos primeros grupos estables de los 60, muchas formaciones desaparecen y es a partir del final de los 70 cuando reaparecen. Es ahí donde Santos Montiel incide la anterior reflexión. En ella podemos observar como el espacio de exhibición a través de la música desaparece del espacio público y de la calle, y cada vez es más institucionalizada. Otro aspecto es la instrumentación, antes llevaban las guitarras que podían y algún laúd. Con la estandarización de estos grupos se adquieren bandurrias como elemento constante y se marca la percusión con las zambombas, las panderetas y las *postizas* -también llamadas castañuelas⁵⁵.

Este nuevo resurgir también se caracteriza por ser grupos con una proyección sonora concreta y que establecen ensayos regulares⁵⁸. La estética de estos grupos ha

55 Algunos de los temas de Los piyayos que refieren a cuestiones locales ⑥ 66, 67, 68 y 69.

58 En estos grupos se encuentran grupos como Los Mariachis o Los Boinas Boys. «Las agrupaciones antiguas... Ahora hay más técnica, se hace mejor música. Las voces son las mismas [pero] la forma de cantar es diferente. Antes se cantaban Habaneras, pasodobles, mejicanas y ahora es más difícil. La música de los panchos es más

cambiado debido a una mayor técnica con las guitarras y laúdes -esto se traduce a un mayor virtuosismo-, la homogeneidad de las voces y la calidad de la voz del solista o los solistas. Los miembros de estos grupos siguen siendo todos hombres. Ha habido intentos para que cantasen mujeres pero no terminó nunca por cuajar, -al contrario que las cuadrillas de la huerta de Murcia-.

La construcción del canto, al igual que comentábamos con las obreras, es a través del dúo. En este caso se hace a través de los tenores medios y bajos. El dúo suele hacerse subiendo una tercera paralela superior en los grupos de pascua, incidiendo principalmente en los finales de frase. En otros que ya interpretan toda la canción a dúo surge una tercera por la voz de arriba⁵⁹. El dúo se construye a partir de la voz del solista, pero también nos encontramos con casos como el de Los Piyayos donde sucedía en un orden diferente adaptándose a la voz del solista que tienen, ya que es *fina*, dando lugar a que el dúo se efectuara en una tercera paralela inferior⁶⁰.

En cuanto al repertorio de estos grupos van cambiando los géneros musicales. Podríamos decir que las habaneras hoy en día continúan en el repertorio pero su presencia es mínima, se suelen cantar solo una o dos por actuación. Con el cambio de espacio para la exhibición y con una preocupación estética⁵⁶, el repertorio también varía: «El repertorio ha variado mucho. Las habaneras tuvo unos años que se perdió, se perdió la habanera en Totana» (Medina 1939). Las habaneras se recuperaron cuando en la segunda mitad de los 70 surgen de nuevo estas formaciones⁵⁷. La presencia de las mexicanas dejó sin mucho hueco a habaneras y

difícil. Tenemos un Laúd, que cuando cantamos «el día que me quieras», mete unas notas» (Medina). Como veíamos en el apartado anterior, a través de los boleros la supuesta calidad técnica es mayor. Así, si nos fijamos en grupos como Los Amigos de la Habanera veremos que ensayan regularmente. Los Amigos de la Habanera quedamos los jueves, hacemos los ensayos. Tenemos uno de los que toca el laúd saca de internet o de donde sea sacan las letras. Y nos ponemos a sacarla o nos ponemos por partes» (Medina 1939).

59 «A final de melodía, los finales quien pueda subir, sube todo lo que pueda» (Santos Montiel 1941).

60 63, 64 y 65.

56 Son conscientes de un canon estético y tienen un horizonte para hacerlo cada vez *mejor*, sustituyendo a la funcionalidad más efímera del acto.

57 «Por lo que fuera se perdió, de los 75 a los 80. Y en los últimos años hay un auge. Hubo un bache de gente, que no había tocao... Viejos que se murieron, los que daban clase se murieron, y no arrancaba nadie que daba clase de

pasodobles. El género que para algunos grupos da más prestigio y es imprescindible son los boleros⁶¹. Sobre la tipología de estos grupos podríamos hacer una división. Por un lado, están lo que algunos llaman corales y, por otro lado, los grupos o cuadrillas de pascua. Las corales han sido formaciones que se han creado con una proyección profesional⁶². Y las cuadrillas aún conservan un equilibrio entre la funcionalidad y la estética⁶³, estos grupos han quedado reducidos a un calendario fijo y concreto, excepto en el ámbito familiar -donde aún hacen fiestas en huertos de uno u otro- y en algún día de la pascua. Pero el carácter ha cambiado, debemos tener en cuenta que no son jóvenes y la exhibición no tiene la misma función que antiguamente.

Estos grupos suelen tener un orden jerárquico: en él hay un jefe o un líder alrededor del cual se construye el grupo. En el caso de Los Amigos de la Habanera encontramos las figuras de los principales. Estos principales son los miembros que tienen más implicación y una mayor consideración respecto a su conocimiento musical.

Otro de los productos del proceso de folklorización son los CD que al igual que

guitarra. Cuando se arrancó gente pa' dar clase de guitarra, pues ya volvió» (Medina 1939).

61 El repertorio de estos grupos también ha sufrido variaciones a lo largo del tiempo, los grupos de pascua antiguamente no cantaban tantos villancicos, sino pasodobles y corridos. Hoy en día se cantan más boleros y *cosas de tuna*. Cuando Santos Montiel se refiere a cosas de tuna, lo hace con una intención despectiva, ya que se considera las tunas como música de poca calidad. En muchas ocasiones puede coincidir el repertorio con repertorios de tuna, pero no son tuna, ya que estéticamente el uniforme no se parece y porque «en el pueblo no hay universidad» (Medina 1939). En cuanto a la estética sonora tampoco se reconocen, ya que para ellos una tuna no tienen tanta preparación como los grupos de aquí. Se tiene una conciencia en la pascua de lo que es la juerga y lo que es la casa. «Aquí se estila más corrido y pasodobles para la calle, la juerga; bolero para una casa dentro» (Santos Montiel 1941). Dejando las habaneras para momentos simbólicos como la subida y la bajada de la santa. En las actuaciones de muchos grupos su presencia llega a ser anecdótica.

62 Estas corales, como es el caso de Los Amigos de la Habanera surgieron por una selección detallada de los integrantes. En esta selección confluyeron amistad y calidad -con experiencia en coros-. Este grupo tenía un propósito profesional a la ola de grupos de relevancia como por ejemplo Los Sabanderos.

63 La calidad de los grupos es el discurso por el cual un grupo pueda tener una mayor consideración social, si aplicamos esa valor añadido a su exhibición institucional, serán más *creíbles*. Aunque esta división en muchas ocasiones no es utilizada en grupos o corales como Los Amigos de la Habanera. En el caso de esta última coral son unas 17 personas y en grupos de pascua, como Los mariachis, son unas 14 o 15 personas. En los *grupos de pascua* no hay una restricción en cuanto los miembros tan fija como en las corales, no hay ensayos regulares todo el año. Cuando es una formación que tiene ya varios años se suele ensayar dos o tres meses antes de las fiestas de Navidad.

los cancioneros tienen un sesgo temático en la selección. Los CD de estos grupos suelen ser variados, aunque podemos observar como en un primer CD se suele hacer una recopilación más heterogénea. Suelen ser discos temáticos, ya sea de boleros, villancicos o incluso una misa. Estos discos suelen ir asociados a una actitud *profesional*⁶⁴. En este momento los desacuerdos denotan que no todos tienen el mismo concepto sobre el grupo. De hecho, el grupo que tiene una mayor consideración son Los Amigos de la Habanera, ya que nacieron debido a la intención de grabar un disco de habaneras. Como observamos, las habaneras no solo sirven para articular a los coros a través del certamen, sino también entran en el mundo de los grupos. En estos discos, al igual que en los cancioneros, hay una proyección en la perdurabilidad del soporte como una conciencia de hacer historia. Consciente que esto dejará una huella de su tiempo, quieren mostrar lo que ellos creen como mejor imagen posible.

Una de las actuaciones más simbólica de estos grupos durante el año es la noche que se le hace una serenata a Santa Eulalia. La serenata se produce la primera noche que pasa en la iglesia de Santiago la Santa, el día 8 de diciembre se hace la bajada de la Santa. A las 12 de la noche la iglesia abre sus puertas para hacerle una serenata a la virgen que consiste en unas canciones que se le ofrece a Santa Eulalia por parte de dos grupos, uno saliente y otro entrante. Los grupos se van turnando todos los años, el grupo que era entrante el año pasado, al siguiente comienza la serenata y da paso al grupo entrante. Cada grupo suele tocar unas cuatro canciones que suelen ser mexicanas, aunque no es algo estandarizado, uno de ellos fue el primer coro rociero que se ha creado en Totana. Nos contaba que cuando ellos tocaron en la serenata se les increpó: «Una mujer nos decía que qué pegaban las

64 «Los discos los hemos grabado en Lorca, este disco lo grabamos del tirón, eso es difícil. Alguno ya con claustrofobia. En una noche lo sacamos, y repetir y repetir. En el estudio nos pusieron los micrófonos y venga... El disco de Boleros ese fue en dos veces, pero el que más trabajo nos costó fue el canto a la patrona. Venía un profesor, Fernando, se metió a dirigirnos el disco y quería tanta perfección que nos tenía asfixiados. Y luego sacamos un disco de villancicos, de pascua. Villancicos peruanos, manchegos, argentinos» (Medina 1939)

sevillanas con Santa Eulalia» (Miguel Giménez). Estas serenatas podrían entenderse como una representación simbólica de las tramas sonoras que explicamos en el tercer capítulo⁶⁵. Nos encontramos con un producto cuyo procedencia era lejana al contexto litúrgico ha sido transformado y canalizado a través de la Iglesia⁶⁶. Esto podría suceder debido a que el relato institucional en el contexto regional porque se ha dado a la Iglesia un lugar privilegiado a la hora de patrimonializar las actividades culturales.

Otras de las acciones con la que nos hemos encontrado son las misas que hacen Los Amigos de la Habanera con ritmos populares. Estas misas se realizan en el santuario de Santa Eulalia, normalmente los domingos de cada fin de mes. Esta misa ha tenido una gran acogida por sorpresa de los componentes de este grupo, el CD que tienen de una grabación en directo de la misa es el más demandado. «La misa es una grabación en directo pero no es un disco. Pero la gente nos la pide, nos dice si la tenemos grabá y le decimos que no» (Medina 1939). Cuando le pregunté cómo llegaron a pensar en hacer una misa me relató que la situación vino sola. Algunos ya habían cantado misas en el coro y tocado con el grupo en bodas. A la hora de adaptar los ritmos de los géneros musicales que hacen estos grupos fue del siguiente modo: «Nosotros las hicimos a nuestro ritmo. Ritmo que le ponemos, la mayoría que hacemos. Es 4/4 o 2/4, -⊙ 55 *Santo, santo*, o ⊙ 56 *Que esté la paz con nosotros*-, mucho ritmo de bolero -⊙ 57- y en algunos ritmos 6/8 -⊙ 58-. Yo sé que el vals es el 6/8 - ⊙ 59- . Otra en estilo Ranchera -⊙ 60-, *El Ave María* va estilo Rumba -⊙ 61-, *Ten piedad de mí, oh señor* es estilo Bolero -⊙ 62-» (Medina 1939).

65 «La gente no quiere que se pierda las raíces y es una cosa pa' alegrarse y pa' cantar. Y como es la de Santa Eulalia, pos igual que a otra moza. Se divierten ellos y se divierte la gente. Haciendo un bien a la iglesia, la santa y a la gente» (Manuela 1942). «La serenata de Santa Eulalia es desde hace unos años, antiguamente no se hacía. Antes se hacía serenatas a las mozas, si se interesaban por una moza le hacía una serenata. Le hacían música de la que había entonces. Lo de ahora no era lo de antes ni de lejos, ni lo de vestir» (Josefa Martínez 1942).

66 Esta serenata tiene un público presente que vive el espectáculo directamente, pero también tenemos la presencia de espectadores que no son vistos, ya que este espectáculo es retransmitido por la TV local. Esto podría verse según el texto de Martí (1996), como una folklorización que podemos clasificar de intencionalidad identitaria.

La memoria instrumentalizada sobre las prácticas cantadas en Totana.

El plano de la memoria manipulada o instrumentalizada es donde más se evidencian los abusos de la memoria y el olvido. La manipulación de quienes tienen el poder se centra en «el cruce entre la problemática de la memoria y la de la identidad, tanto colectiva como personal» (Ricoeur, 2003:111). El discurso moviliza la manipulación de la memoria para proclamar la posición de la identidad de la clase preferente, desplazando la fragilidad de la memoria a la fragilidad de la identidad como pantalla que velará por su microcosmos. A través de su discurso, de actos culturales y la distribución del espacio, el poder intenta legitimar su ideología apoyado por un Estado de Derecho precario, todo ello por un proceso opaco que ahora revelaremos⁶⁷.

La ideología que ejerce la manipulación de la memoria establece un control del recuerdo asignando arbitrariamente imágenes y lugares. En el caso del recuerdo sobre las mexicanas lo veremos tanto en su coronación –aspecto cognitivo- como en la búsqueda –aspecto ejercido de la memoria-. Un ejemplo: al designar los agentes y los espacios del punto de partida del recuerdo -hombres sin distinción social a través tabernas, cines y serenatas- y los agentes y los espacios actuales que establece la coronación –hombres sin adscripción a ninguna clase social, ni referencia a la edad en las serenatas, los actos del día de pascua o las misas-. En este caso, el poder pretende controlar la memoria, fijando al recuerdo el cine como principal lugar de transmisión, las serenatas y tabernas como principales momentos donde se producían -durante la posguerra- y los grupos de pascuas –integrados solo por

67 «La ideología se ejerce sobre la comprensión del mundo la acción del hombre. Distorsión de la realidad, de legitimación del sistema del poder, de integración del mundo común por medio de sistemas simbólicos en inmanentes a la acción» (Ricoeur 2003:113).

hombres- como los intérpretes de estos repertorios⁶⁸. Ahora bien, si contrastamos este discurso ejercido por la memoria manipulada con la etnografía del primer franquismo encontraremos divergencias y omisiones que pueden revelar la intencionalidad del relato. Entre los olvidos que podemos evidenciar se encuentra la selección de los hombres como únicos actores en la interpretación de mexicanas, reafirmando el cliché de las mexicanas como músicas de *macho*. Las mujeres en los almacenes también cantaban mexicanas.

Olvidando a las mujeres también se olvidan sus lugares. Tanto en los almacenes como en los caminos hacia ellos, durante la posguerra era habitual escuchar mexicanas cantadas por las mujeres obreras como «La calandria» o «Corazón no es hora de llorar». De ese modo, podemos entender cómo el abuso de la memoria -reafirmando las mexicanas como cosas de hombres- se relaciona directamente con el abuso del olvido –no recordando las mexicanas cantadas por las mujeres-. La manipulación se ejerce por el poder y se efectúa en la rememoración del «ser-afectado por el acontecimiento del que se hace testimonio por narración, tras la modificación de las experiencias pasadas en función de las nuevas» (Ricoeur, 2003: 93). Un ejemplo de cómo se manipula la narración del ser-afectado a partir de nuevas experiencias es la que se traza sobre las agrupaciones. Estos grupos de pascua hoy en día establecen un canon estilístico basado en la instrumentación, en el repertorio, la construcción de voces y un período de ensayos⁶⁹.

En algunos casos, los agentes de estos grupos afirman que sus músicas son las mismas que durante el primer franquismo; en cambio la etnografía nos cuenta cómo los grupos de jóvenes que se juntaban a cantar en las serenatas, en la pascua o en los bailes se organizaban de un modo casual y no es hasta los años sesenta cuando se

68 Resaltando estos elementos presentes en las imágenes y lugares seleccionados se hace disponible para su efectucción, dando un sentimiento de facilidad y espontaneidad –memoria hábito- que da la sensación de ser una rememoración neutra, marcando no solo el punto de partida y la coronación de la rememoración, sino también su recorrido. Es el poder quien distribuye la *cultura* en el espacio y cómo encaja según su ideario.

69 Podríamos considerar los ensayos como un proceso de memoria artificial para una efectucción feliz de un canon estético.

atisba la consolidación de algún grupo como Los piyayos, pero lejos todavía de una instrumentación determinada, unos ensayos o un repertorio establecido. El testimonio del *ser-afectado* utiliza los olvidos en su narración para modificar experiencias del pasado; un ejemplo muy llamativo es cómo se interpreta el género y los usos y las funciones de estas músicas. Actualmente, las mexicanas se establecen como músicas escénicas -a diferencia de las mexicanas que se producían en bailes, serenatas o tabernas-, variando el sentido comunicativo. Además, la exhibición que enmascaraba a los géneros a través de las mexicanas es diferente: mientras que durante la posguerra se producía de un modo informal, ahora se da de un modo institucional, controlando y ordenando -al menos en parte- la disposición y la interacción de los cuerpos⁷⁰.

La imagen sobre las mexicanas que traza el poder para marcar la experiencia del *ser-afectado* se fundamenta -además de en la manipulación sobre el género, los modos de exhibición y los lugares- en la opacidad o el olvido de las clases sociales de los agentes que producían estas músicas en el pasado. Durante el primer franquismo las mexicanas eran interpretadas por obreros y obreras -lugares como las tabernas o los almacenes no eran espacios para burgueses o señoritos-. Para ahondar en esa opacidad sobre las clases, el relato hace referencias continuas al cine en la construcción del discurso sobre las mexicanas, pues era este el único lugar de ocio durante la posguerra en el que se producían mexicanas. Asimismo, era el único lugar de ocio que tenían en común los obreros, los burgueses y los señoritos, aunque la vivencia era diferente⁷¹. La transmisión de las mexicanas no solo es a través del cine, sino también compartida con los *pick-up* y con la radio. Aun así, el recuerdo manipulado marca el cine como referencia a las mexicanas, difumina la

70 El discurso suele fomentar los recuerdos que establecen una continuidad entre las mexicanas de la posguerra y de hoy. Un ejemplo es la idea de las mexicanas como vía de exhibición.

71 La memoria manipulada prioriza el cine como punto de partida del recuerdo como único lugar de transmisión de sus músicas y como principal lugar de vivencia de estas. De ese modo, también se comprende como el recuerdo manipulado en ocasiones olvida las influencias de la radio y los tocadiscos, o los subleva en función del cine.

significación de clases sociales –o dibuja una falsa fraternidad entre ellas-. El discurso del poder crea un pasado imaginado a través de la memoria⁷², apoyándose en la proximidad entre imaginación y memoria para ejercer su manipulación.

72 La rememoración crea la sensación de un recuerdo espontáneo al repetir el relato –las actuaciones que se repiten año a año- y al dotar un espacio concreto para ello dentro del microcosmos de la clase dominante. Esto puede llevar en muchos casos a adaptar nuestra creencia a los requerimientos de la autoridad. Por otro lado, en ocasiones se marginan las palabras de algunos seres afectados que no reafirman el discurso del poder.

CODA AL OLVIDO DE LAS ALLEGADAS

Coda al olvido de las allegadas

El olvido en el que reposaban las prácticas sonoras de las allegadas no era un olvido destinado a la destrucción de las huellas, sino lo que Ricoeur (2003) denomina *olvido de reserva*, un olvido disponible a la búsqueda de los recuerdos. La memoria que cimienta nuestro relato ha sobrevivido a las instituciones del olvido -es decir, las instituciones defensoras del Estado nación-, aquellas que mediante el patrimonio tienden a aplicar la amnistía de ciertas huellas. El olvido de reserva al que hemos tenido acceso pone en crisis una identidad cristalizada mediante una apropiación lúcida e intencionada del pasado por parte del discurso oficial. Ese trabajo de ocultación en los procesos de patrimonialización pretende una no continuidad duradera de ciertos elementos, aquellos que son señalados como amenaza a la identidad de aquellos que ejercen el poder.

En la primera parte de nuestro relato hemos construido un camino plausible a través de la consumación de los recuerdos de nuestros testimonios, apoyándonos en unas huellas que corroboran los relatos que trazamos. En el texto mostramos como los dominados no son simples ejecutores de la disposición de los dominantes, -como tienden a relatar los estudios desde una perspectiva legislativa-, sino que las dinámicas sociales se mueven en marcos más complejos. La capacidad colectiva para crear narrativas divergentes nos ha servido para profundizar en las

contradicciones en las cuales la disposición social exponía a las obreras. Con el canto colectivo se establecían nuevos textos a través de melodías prefijadas además de cantos de transmisión oral, ambos con una intención discursiva concreta. Un ejemplo es «La sinda», donde se remarcan las consecuencias de perder la virginidad fuera de los tiempos establecidos por la disposición nacionalcatólica, o cuando se cantaba «Virgen de la Candelaria» para explicar esa amalgama de sentimientos -alegrías, afectos, enfados o tristezas- que proyectaban las mujeres obreras. Entre los campos de disputa por parte de las trabajadoras se incidía de forma nuclear en la clase y el género, pilares identitarios que eran indisociables para su propia comprensión. Estos dos anclajes identitarios dentro del marco moral estatal las dejaba dispuestas como límites vivientes en las coordenadas de la virtud y el pecado.

Los almacenes y las fábricas de conservas vegetales se convirtieron en los principales espacios de socialización femenina durante el primer franquismo. En la búsqueda de los recuerdos de lo que allí sucedía ha quedado como una marca incandescente la acumulación de insultos y vejaciones perpetradas por algunas de las maestras o encargadas de las fábricas, así como los trazos de violencia sexual desempeñados por los amos. A partir de estos relatos interpretamos como a través del sonido ellas podían replicar las acciones disciplinarias que el poder utilizaba para humillar y controlar a las trabajadoras.

El canto es una puerta muy efectiva para observar la fenomenología de los recuerdos, para llegar a desgranar en diferentes texturas sus recorridos y situarlos en un entramado tan complejo como el que estudiamos. En entrevistas en las cuales parecía que no había una predisposición a la búsqueda de determinados recuerdos, gracias a los careos con otras entrevistadas que cantaban alguna copla se accedía de forma inmediata a todo un universo aparentemente cerrado por las inclemencias del contexto social actual, el cual se predispone a una amnistía para aquello que las

allegadas habían vivido e identificado durante los años de juventud.

En la segunda parte mostramos el modo en que se producen los olvidos a partir de unos abusos de memoria, los cuales se proclaman simétricos a los abusos de olvido. En esa acumulación de enunciados propuesto por las instituciones hemos observado estrategias repetidas en contextos diferentes, tales como la asociación de un topo temático a un género musical, una selección de objetos y una idea de antigüedad que tiene más que ver con una depuración de aquello que debe ser la nación desde un impulso mitológico que no como parte de una narración histórica diacrónica y sincrónica.

El ritual de la patrimonialización explicado coincide con la divulgación de una nueva idea de la música como objeto de espectáculo en el contexto de la sociedad industrial, la expansión masiva de dispositivos tecnológicos de reproducción sonora como la radio o los *pick-up*, la influencia de las músicas de los cines y por un cambio en la concepción de los géneros respecto a las prácticas sonoras. Todos estos aspectos se asociaban a una idea de modernidad auspiciada por un cambio generacional en los años que van del primer al segundo franquismo. En esta coyuntura se producen cambios en los modelos de organización del trabajo en los contextos industriales que tratamos, provocando aquello que llamamos *la ley del silencio*. Estas circunstancias abonan el terreno para que los abusos de memoria por parte de los procesos de patrimonialización de la tradición cantada en Murcia aprovechen esa coyuntura para hacerse más efectivos.

Los últimos años de 1950 es un tiempo histórico idóneo para observar cómo convivieron mentalidades diversas. La canonización posterior de ciertos elementos y el olvido de otros están muy marcados por aquello que se pensó como coherente con lo que debía ser un artefacto tradicional. Korczynski, Pickering and Robertson (2013) en una de las pocas referencias de estudios musicales en entornos

industriales nos explican que en la mirada sobre estos entornos se ha oscurecido respecto la actividad social que se producía alrededor del sonido, reduciendo la música a un mero uso de coordinación (2013: 33). Sabiendo esto, la hipótesis de trabajo que proponíamos a modo de hilo narrativo, establecía que la práctica del canto colectivo por parte de las mujeres obreras en la Región de Murcia durante el primer franquismo es olvidada por el patrimonio institucional de la Región de Murcia, ya que este tiende a ejercer un abuso de la memoria y el olvido para intentar establecer un pasado imaginado donde se difumina la percepción de las clases sociales. En ese pasado imaginado se prioriza la cultura popular y/o tradicional, cercana a un canon litúrgico, así como las agrupaciones y los productos culturales cantados por hombres. Este supuesto -unas veces en primer plano y en otras ocasiones elíptico-, para poder contrastarlo, estamos obligado a matizarlo.

Debemos tener en cuenta que el olvido, al contrario que la memoria, no es un acontecimiento, no puede existir una consumación de un olvido completo, ya que no se puede producir un reconocimiento de aquello que se olvida. Esto nos hace desviar el hilo argumentativo a un juicio moral de aquellos que ejercen el uso y abuso de la memoria, ya que es mediante la imputación por negligencia por parte del uso y el abuso de la memoria, que se puede percibir una retórica de la extinción, de la falta de continuidad. En este plano la memoria y el olvido se pueden mostrar simétricos, pero nunca enfocando el olvido como un reconocimiento de aquello que se debe amnistiar, sino como un abandono o una ocultación en pos de aquello que debe ser recordado.

Teniendo en cuenta esto, podemos seguir sosteniendo que hay una tendencia a crear un canon de la tradición cantada en Murcia que difumina la clase social, que es ejercida por agrupaciones de origen masculino -aunque desde los años 90 se han ido integrando mujeres. Estas agrupaciones han totalizado el ejercicio de la tradición cantada-, y se ha priorizado el sentido litúrgico de la tradición. Pero más

allá de todo esto, aún más relevante es que el olvido que surge en la configuración de la trama sobre la tradición cantada en Murcia, en cierto modo, trata de desposeer a los actores sociales del poder que habían mostrado de narrarse a sí mismos de forma colectiva -mediante el olvido de una práctica cantada- e individual -mediante la destrucción, limitación o canalización de los recuerdos-.

Este desposeimiento ¿Con qué intención surge? Cercenando las posibilidades narrativas y expresivas de los colectivos menos favorecidos, quedan expuestas de un modo más débil a las presiones de los discursos de quien ejerce el poder, los cuales aprovechan para proponer un entendimiento identitario a los diferentes colectivos en coherencia a lo que pretenden que sea la nación que ellos narran. Con ese desposeimiento por olvido, no solo pretende anular el discurso de lo que fueron las allegadas, sino también, borrar las herramientas por las cuales ejercían la narración de sí mismas. Korczynsky (2014: 22) en su trabajo *Songs of the factory* viene a reflexionar sobre el papel de las músicas populares en las prácticas de resistencia en las sociedades contemporáneas, un uso que en ocasiones se ve reducido por la proyección de la misma en los procesos de cosificación de la música en objetos.

En nuestro caso podríamos interpretar que la heterofonía es canalizada y limitada como vehículo expresivo del canto tradicional por parte de aquello que conforma el patrimonio. El modelo de organización sonora en heterofonía, permitía una pluralidad expresiva que ayudaba a matizar de formas muy diversas diferentes significantes mediante habilidades expresivas en la entonación, gestualidad y corporalidad de quien canta dentro del colectivo, -recordamos que cada una tenía su forma de cantar reconocible-. El proceso de patrimonialización ha ido arrinconando este modo expresivo a unas funciones paralitúrgicas como el canto auroro, o llevando unos antecedentes heterofónicos a expresiones polifónicas como en el certamen de habaneras o los coros eclesiásticos -modelo de organización sonoro que en ocasiones cercena el poder narrativo-, o hacia formas monódicas

como en las coplas trovadas. Esta lógica de desposeimiento se culmina cuando el canto glosado se reduce a expresiones individuales, masculinas y escénicas. Esto permite imputar a un individuo una transgresión puntual que pueda exceder los límites de aquello que se puede cantar.

Ese olvido sobre la capacidad narrativa y expresiva a través del canto, si se analizara a partir de un relato ciego ante las coerciones del poder, se podría imputar la negligencia del olvido a la despreocupación por parte de las allegadas, al interpretarse que no han disputado el relato oficial o no han salvaguardado esta práctica, ya que no les era ni útil ni relevante *per se* en los nuevos tiempos. Al contrario de esto, no es debido a que las allegadas no hayan querido seguir recordando, sino que la disposición social, ni visibiliza, ni válida, ni valora determinados recuerdos.

La disputa por otorgar a quién pertenece la memoria de los elementos seleccionados no cesará, no es algo que por parte de una planificación política se pueda resolver, sino que desde una perspectiva crítica se podría gestionar o limitar las agresiones de su actuación, ya sea fomentando la pluralidad a través de relatos divergentes al poder desde proyectos que pueden ser amparados -aunque estas propuestas acaban siendo fagocitadas por las mismas instituciones- o creando espacios de autogestión que puedan llegar a asumir acciones impredecibles. En ningún caso, estas propuestas estarán atendiendo a un criterio de justicia objetiva -el cual se podría llegar a interpretar desde un punto de vista foucaultiano como un espacio vacío por el cual las élites imponen unos elementos de exclusión-, sino a un criterio de limitación de los abusos del poder dentro de nuestro sistema de clases. En esta disputa, ellas no tendrán tregua, expuestas a las constantes tensiones que provoca el poder en su querencia a controlar las dinámicas sociales, a impregnar la mirada de todos de su mirada escrutadora y clasificatoria. Visión que desvela a las

allegadas como portadoras de aquello que amenaza a su relato sobre una tradición inventada. Eran protagonistas de réplicas dentro del tiempo pasado al cual alude el relato del poder. Un pasado en el cual, eran vistas como límites vivientes en una topografía del pecado, tanto para el relato nacionalcatólico como en su comprensión posterior.

Tratando a las allegadas como impías, se ven sujetas a las coerciones del poder mediante un juicio moral, así, la raíz católica de la identidad de las allegadas las aboca a verse interpeladas a una idea que subyaciendo en esa proclama bíblica que dice: «No habrá paz para los impíos» (Isaías 57: 21), es decir, se ven requeridas por la siguiente idea: no son merecedoras del perdón debido a su rol en la disposición social que les es dada, -recordemos que Isaías era el siervo sufriente, cuyo halo de sufrimiento está ligado a los grupos de cristianos conversos. Aquellos que necesitan pasar por el dolor para depurar su origen impío-. Se ven en una trama de la cual son parte y en la que no tendrán tregua por estar sujetas a la disputa política, llegando al siguiente augurio: no habrá paz para las allegadas.

Si hacemos una breve mirada a las acciones del poder respecto a las allegadas en las últimas décadas, esa proclama que anuncia la falta de paz para ellas se refuerza. Durante la transición, marcada por esa ley de amnistía que buscaba hundir el olvido hasta la raíz en pos de una nueva construcción del Estado nación, nos encontramos que muchas de las mujeres trabajadoras de las fábricas de conservas vegetales apenas han cotizado por los años trabajados. Muchas de ellas se vieron obligadas a pedir que les confirmaran los años trabajados para regular sus cotizaciones, una decisión que las dejó de nuevo, tiempo más tarde, a merced de los amos. Las entrevistadas han denunciado que durante la transición, los amos de las fábricas les habían declarado una parte mínima de lo que habían trabajado. En muchos de los casos que hemos tratado nos explicaban que de quince o veinte años trabajados le reconocieron dos o tres.

Este hecho en la recién estrenada democracia desvela una proyección peyorativa respecto a las obreras. Esta mirada hacia las obreras también se mantuvo en la selección de los elementos culturales que merecen ser prolongados. El proceso de patrimonialización que se desarrolla tras el franquismo no ha sabido interpelar de un modo contundente a parte de las allegadas, las cuales aún veían como artefactos extraños las corales de habaneras en Totana o las campanas de auroros que se suben encima de un escenario. De modo que han dejado incompleto una de las pretendidas funciones de los procesos de patrimonialización. El patrimonio, tal y como está contemplado, no acaba de construir un relato efectivo sobre la nación al cual las obreras puedan adherirse de un modo digno. Es aquí cuando se hace presente otra negligencia del poder, incapaz de generar a través de sus instituciones un proyecto de nación inclusiva. Cuando las instituciones no reconocen las dinámicas relevantes de las obreras atacan directamente a la estima de sí mismas.

Durante nuestro relato hemos atravesado el recorrido de la invención de la tradición cantada en Murcia, invención que ha intentado en todo momento proteger una matriz nacionalcatólica. En este momento, sería lícito preguntarnos por qué en el caso de Murcia, al contrario que en otros territorios como Cataluña, la tradición no ha sido capaz de construir nación de un modo tan evidente. Parcialmente podríamos intuir una respuesta si entendemos que las instituciones que hilan la trama sobre la tradición están contagiadas por el síndrome de la nación tardía a la cual está sometido el Estado español.

La nación tardía es un concepto acuñado por Helmuth Plessner (1935/1959) y que José Luis Villacañas revisa (2017) para aplicarla al caso de España, el autor se basa en que el Estado central no genera nación. No es un poder integrador lo suficientemente fuerte para generar esa homogeneidad, esa disciplina social, esa estructura educativa, que son las formas en las que se constituye la nación moderna.

Así, España como Estado ha demostrado una constante inseguridad hacia su propio pueblo, reflejada, en cierto modo en una falta de articulación institucional. Villacañas sugiere que no es hasta la guerra del francés en 1808 que se postula como nación existencial y no es hasta 1978 que hay un proyecto de nación constituyente con el poder de autotransformarse -aunque la de 1978 sea una constitución planteada como una carta otorgada-. Llegados a este punto, esa posibilidad de autoreforma todavía no ha sido ejercido, el pueblo no es convocado para generar nación, continuando en la sombra el hecho de que España es un Estado atravesado por la violencia desde hace siglos en los cambios de poder.

Esa incapacidad de generar nación se desliza en los dispositivos institucionales, los cuales descansan en un relato nacionalcatólico sobre la tradición y centrados en las coordenadas de la huerta de Murcia. Esto muestra una escasa capacidad de generar complicidades profundas más allá de la raíz católica, agotando la posibilidad de propuestas más plurales a la hora de plantear la tradición y construir nación. Un ejemplo de esto es una de las campañas turísticas más importantes de los últimos años en 2009, la cual utilizaba una lógica y un eslogan que intentaba dar la vuelta a la campaña turística más importante del proyecto franquista, pasando del Spain is different al eslogan Región de Murcia: No-typical. En esta campaña se sugería que Murcia no tiene un estereotipo en el cual vender su unicidad desde una renta de monopolio como en otros lugares. Esto podría llegar a interpretarse por la falta de elementos patrimoniales que interpelan de un modo transversal en el contexto regional, solo el catolicismo en Murcia toma esa dimensión y es sobre él, no sobre la nación, que se asienta el sentido de la tradición que esbozan las instituciones. Un dato que apoya esta interpretación es que el 85% de los murcianos se declaran católicos, casi veinte puntos por encima de la media española, manteniendo el mismo porcentaje de católicos que había hace veinte años, todo esto según los datos del CIS de octubre del 2018.

En estas últimas décadas podemos observar como se han valorizado las prácticas de una generación de hombres y estos han sido motores de un relato muy arbitrario que han querido establecer como nuestra memoria colectiva a las siguientes generaciones. Determinados agentes han sido protagonistas tanto de la realidad aludida como de la realidad que se genera con los productos culturales actuales, dando una cierta percepción de continuidad, de objeto estable en el tiempo. Las nuevas generaciones que no pueden recordar por sí mismas y que no se les ha dado espacios para desarrollar nuevos relatos quedan muy limitadas a la hora de divergir con el patrimonio dado, es decir, se les ha transmitido una cosmología murciana muy limitada en el que el olvido de reserva se va destruyendo. A falta de inversión y elementos identitarios atractivos, no se han dado los espacio ni el paraguas discursivo para reinventar la cultura tradicional mediante el canto. En los últimos años en el mundo de las cuadrillas se han producido transformaciones, la inclusión de nueva instrumentación, la generación de espacios que permitan unas temáticas mucho más abiertas y la inclusión a las mujeres como protagonistas de la tradición. A todo esto le sumamos un nuevo marco conceptual para inventar la tradición y teniendo artefactos como el trovo y las cuadrillas con un enorme potencial de transformación, podría llegar a ser el caldo de cultivo de una tradición cantada más plural.

Llegados a este punto, podemos desvelar el trasfondo de nuestro relato como un juicio moral sobre la manipulación de la memoria que han ejercido aquellos que tienen el poder. Teniendo en mente un responsable -aquellos que ejercen el poder y pretenden construir un imaginario colectivo desde sus parámetros-, un móvil -depurar una idea de la nación en semejanza a aquello que les define y eliminar todo aquello que pueda amenazar su identidad- y unas armas -las ideas, acciones y productos que sustentan al proceso de patrimonialización desde las instituciones,

tanto aquellos que se han apoyado en los discursos sobre las músicas tradicionales en el siglo XIX, como en los cambios producidos en las sociedades industrializadas-. Planteando estas imputaciones, sería pertinente que abriéramos el diálogo sobre si es posible una política de justa memoria para ellas. Este es el corazón del relato histórico, el cual ata un deudor con su deuda y explora un acercamiento. En el momento que se disciernen tanto las víctimas como los agresores, provocamos la posibilidad del reconocimiento, pero también exponemos a los diferentes sujetos a la disputa política.

Para Ricoeur (2003) el fin último del juicio moral que esconde la denuncia de los usos y abusos de la memoria y el olvido, es el perdón mediante el ejercicio de la historia al atar un deudor con su deuda. Esta posición le ha acarreado críticas que señalan su posicionamiento sobre la memoria como un recorrido que se impulsa desde una raíz católica. Es en este asunto, donde Derrida (2003) ve el perdón como una imposibilidad, ya que para poder perdonar se tiene que abandonar la esfera del perdón, perdiendo así su sentido ontológico, dando al perdón una función dialéctica siempre como amenaza y no como culminación. Por nuestra parte, no estamos en condiciones de ver el perdón como un horizonte dentro de una dialéctica que se puede deslizar desde un marco vengativo, para nosotros, entre la aporía que hay entre el perdón difícil en Ricoeur y el perdón imposible en Derrida, proponemos un campo nuevo por recorrer.

Entre los dos polos presentados en la dialéctica del perdón se muestra una tensión latente debido a una imposibilidad en el corazón de la justicia. Ante esta aporía, que es tensionada por el desequilibrio que se establece al imputar a los sujetos la autonomía o la vulnerabilidad (Ricoeur 2008), el camino epistemológico a recorrer es el de la propuesta patrimonial -la cual es en parte juez de los recuerdos-. Para esbozar una senda que no soluciona nada pero puede paliar o minimizar el daño de los abusos de la memoria y el olvido, deberíamos ser capaces de proponer

fórmulas patrimoniales soberanas. Es decir, muchos de los autores referenciados que trabajan el patrimonio suelen observar la cultura como una oferta de las instituciones o como un proceso bidireccional en mano de un gestor que gracias a su conocimiento técnico sabe lo que conviene. Al contrario, debemos observar muy de cerca propuestas como las que se han producido en el caso de la red Vecinos por la Defensa del Barrio Yungay en Santiago de Chile que estudia Lucrecia Conget (2016: 129).

El Estado, tras criminalizar un sector, intentó sustituirlo con un nuevo ordenamiento urbanístico. A partir del año 2000 surgió esta red vecinal a la cual el Consejo de Monumentos Nacionales pidió elaborar un inventario de aquello que debía ser considerado valioso. Esto les llevó a descubrir su propia historia más allá del patrimonio arquitectónico, dando lugar a espacios que permitían visibilizar un reconocimiento afectivo de los entramados vecinales. Los vecinos del barrio abrieron espacios de participación con el fin de cuestionar los discursos académicos que hasta el momento habían conducido la patrimonialización.

Lucrecia Conget (2016) nos explica el caso de María Sancifrián, una migrante española llegada al barrio escapando de la Guerra Civil. Tras setenta años viviendo en el barrio falleció en 2012 sin más familia que los vecinos. Hoy en día, sus objetos y fotografías y cartas se exponen en el museo comunitario del barrio.

Las formas de resistencia son diversas e inimaginables. En el caso del barrio de Yungay, en un momento en que las comunidades eran presionadas, estas pusieron el foco en las comunidades y en la estima social de ellos mismos, creando espacios impredecibles en el cual utilizar la idea de patrimonio como herramienta divergente de abajo hacia arriba. Más allá de la reacción a la presión institucional, las fórmulas aún no exploradas de creación patrimonial generadoras de comunidad, en nuestro caso, podría ser el camino para poder dotar a las memorias de las obreras un espacio para integrar sus recuerdos y sus identidades de un modo digno,

minimizando las inferencias de unas instituciones culturales no representativas a la hora de integrar, seleccionar y ordenar el tiempo, la pena, los cuerpos, las voces, las alegrías y las tristezas de las allegadas.

ÍNDICE DE FUENTES

Relación de entrevistas referenciadas

NOMBRE	AÑO	LUGAR DE LA ENTREVISTA	FECHA DE LA ENTREVISTA
Miguel Giménez		Los Chamonés (Totana).	29/02/12
Ginés Rosa		Cafetería de la Facultad de Letras (Murcia).	01/03/12
Juan Molino	1938	Su domicilio (Totana).	04/03/12
Josefa Martínez	1942	Su domicilio (Totana)	04/03/12
Paco Guerao	1932	El Casino (Totana).	05/03/12
Santos Montiel Tudela	1941	Su domicilio (Totana).	05/03/12
Manuela Martínez	1942	Su domicilio (Totana).	11/03/12 08/04/12
Francisco Medina Mulero	1939	Su domicilio (Totana).	12/03/12
Lola Valenzuela	1937	Su domicilio (Totana).	05/04/12
El «Naranjo»	1935	Su domicilio (Totana).	05/04/12
María	1922	Domicilio de Lola Valenzuela y «El Naranjo» (Totana).	05/04/12
María Orenes Rodríguez	1936	En su domicilio, San José	04/01/13

		Obrero (Alcantarilla), nacida en La Boquera. Acompañante a las entrevistas de las fechas referidas.	05/02/13 07/02/13 04/07/13 20/01/14 21/01/14 22/01/14, etc.
Andrés Lewin-Richter	1937	Universitat Pompeu Fabra (Barcelona).	01/05/13
Encarna García Fernández, conocida como Encarna «la coja».	1940	Sangonera la seca (nacida en La Boquera).	20/01/14 22/01/14
Carmen Barqueros Puché	1947	Domicilio de Encarna “la coja” (Sangonera la seca).	22/01/14
Remedios Mayor Mayor	1942	Domicilio de Encarna “la coja” (Sangonera la seca).	22/01/14
Carmen Ruíz Caravaca	1935	Domicilio de Encarna “la coja” (Sangonera la seca), nacida en Librilla.	22/01/14
Joserfa Morales Ruíz (Fina)	1931	Su domicilio (Alcantarilla).	05/01/13
Encarna “la cantaora” o “la rayera”	1932	Su domicilio (Alcantarilla), nacida en La Raya.	05/02/13
Mercedes Orenes	1943	Su domicilio (Alcantarilla),	07/02/13

		nacida en La Boquera.	
Paco Peseta	1944	Su domicilio (Alcantarilla).	07/02/13
Antonio Moreno López	1934	En su domicilio de Alcantarilla, nacido en El Moralejo (Caravaca)	04/07/13
Estefanía Castillo Martínez	1940	En su domicilio de Alcantarilla, nacida en El Moralejo (Caravaca)	04/07/13
Angelita Sánchez López	1946	Su domicilio (Alcantarilla).	21/01/14
Salud López Lorente	1938	Su domicilio (Alcantarilla).	06/02/13
María Sánchez Rodríguez	1949	Su domicilio (Alcantarilla).	07/02/13
Carmen Sáez	1943	Su domicilio (Alcantarilla).	07/02/13
María del Carmen Corrales	1931	Su domicilio (Alcantarilla).	01/01/13 19/01/14
Paco Jara	1938	Su domicilio (Alcantarilla).	04/01/13

Relación de audios referenciados

Nº	TÍTULO	INTÉRPRETE	PP.	BREVE OBSERVACIÓN
1	El diablo calderero	María Orenes y Encarna «la coja»	101/ 269	Canto acumulativo interpretada tanto en la calle como en las fábricas.
2	Enrique y Loa	Encarna «la coja»	106	Romance popular durante la posguerra.
3	Historia de la taberna del cojo	Encarna «la coja»	108	Relato sobre el contubernio sucedido en <i>la taberna del cojo</i> en La Boquera después de estar cantando para «subir al cielo» al tío Sobrino.
4	La raspa	Encarla «la coja», María Orenes, Carmen Barqueros, Carmen Ruíz y Remedios Mayor	108	Melodía utilizada como pivote para el enlace de diferentes coplas y melodía utilizada como base para el contrafactum.
5	La Sinda	Encarla “la coja”, María Orenes, Carmen Barqueros,	114	Jota popular.

		Carmen Ruíz y Remedios Mayor		
6	Dime dónde vas, morena	María Orenes	117	Un tema popular que pasó a ser un símbolo de la lucha obrera en 1934 durante la revolución en Asturias.
7	El cordón de mi corpiño	Antoñita Moreno	124	Canción popularizada en el verano del 1958.
8	El negro zumbón	Silvana Mangano	124	Canción popularizada en 1951, interpretada por Silvana Mangano en la película «Anna».
9	Entre copa y copa	Manuela	128	Tema popularizado por Pedro Infante.
10	La estudiantina portuguesa	Manuela	132	Tema popular.
11	Refrán del Almacén de Totana	Lola Valenzuela y El Naranjo	155	Texto leído por Lola Valenzuela donde se explica el trabajo en los almacenes.
12	La fábrica es una Iglesia	Manuela	157/ 250	Copla cantada que refleja la jerarquía de los roles más representativos.
13	Ejemplo del dúo	Manuela, su hermana, su sobrina y su madre	194	Canciones «muy totaneras», se enlazan melodías populares donde se puede observar con claridad la construcción de voces.
14	La puerta verde	Manuela	206	Conducida por una melodía <i>de moda</i> , se amenazaba veladamente al amo.
15	Ya se está	Manuela	208	Copla utilizada como reivindicación

	poniendo el sol			laboral.
16	Sol luna clara	María Corrales	208	Copla utilizada como reivindicación laboral.
17	El reloj de nuestro amo	Manuela	209/ 228/ 250	Mismo texto que el comienzo de la pista 15 pero se encaja en otra melodía. Ejemplo de tono utilizado para encajar diversos textos. Acaba con el ejemplo sobre la crítica a los muchachos de Totana por ser un poco borrachos.
18	Y este director es muy nuestro – Son ocho horas	Manuela	209	Mismo texto que la segunda parte de la 17, en esta ocasión en Murcia.
19	Vamos muchachas a trabajar	Encarla «la coja», María Orenes, Carmen Barqueros, Carmen Ruíz y Remedios Mayor	210	Copla que se utilizaba como punto de encuentro y como pivote a la propuesta de otras coplas.
20	Si vas por la carretera	Encarla «la coja», María Orenes, Carmen Barqueros, Carmen Ruíz y Remedios Mayor	211/ 252/ 255	Amenaza de paro, enlace de diversas coplas con un mismo tono. Al final de la pista aparece el mismo texto de la pista 12 pero con otro tono.
21	Listeros	Mercedes Orenes	213/ 252	Crítica a los encargados y los listeros con el mismo tono que la pista 20.

22	El de la gorra y el bigote	Encarna «la coja» y María Orenes	214	Melodía que refiere a unos símbolos de clase y en el que interpretamos que el del bigote señala al generalísimo.
23	Diego Montes	María Orenes	216	Romance popular que refiere a un imaginario romántico de los bandoleros.
25	Faldas Largas	María Orenes	219	Copla que relata una nueva forma de vestir.
26	La ropa que llevaba la mujer	María Orenes	219	Copla que critica la forma de vestir que ha pasado de moda.
27	Gasógeno - La barrita de los labios	María Orenes y Encarna «la coja»	220/ 223/ 254	Copla que hace referencia al gasógeno seguida de una copla que pone de relieve el consumo de cosméticos asociados a la feminidad.
28	Pelito a lo garçon - Conducir	Encarna «la coja», y María Orenes	221/ 253	Copla que denuncia la androginia de las nuevas modas.
29	Hembra o Macho	María Orenes	222	Copla que continúa la lógica de la anterior, mismo texto en dos dibujos melódicos diferentes y acaba en lazando en una de esas coplas recurrentes.
30	Si te agachas	Encarna «la coja»	222	Copla que revela una exhibición sexual explícita dentro de las fábricas.
31	Poca conversación	Manuela	224/ 263	Tonada que recuerda los peligros de tratar con los hombres en el almacén en Totana.
32	Poca	Encarla «la coja»,	224/	Tonada que recuerda los peligros de

	conversación	María Orenes, Carmen Barqueros, Carmen Ruíz y Remedios Mayor	263	tratar con los hombres en el almacén en Alcantarilla.
33	Todos los muchachos	María Orenes	227	Comienza con una copla advirtiendo de las consecuencias del alcoholismo de los hombres. Canto popular y extendido durante el primer franquismo.
34	Vídeo de La Sinda	Encarla «la coja», María Orenes, Carmen Barqueros, Carmen Ruíz y Remedios Mayor	101	Vídeo dónde se puede observar la técnica con la cual llevaban el ritmo de jota en cualquier superficie rígida.
35	Todos los muchachos	Encarna «la cantaora» y María Orenes	230	Comienza con una copla advirtiendo de las consecuencias del alcoholismo de los hombres. Canto popular y extendido durante el primer franquismo.
36	La Tabernera	María Orenes	230	Versión de la molinera adaptada a la situación local.
37	Burros de noria	Manuela	232	Tonada que se mofa de los hombres por parte de las obreras.
38	Burros de noria II	Lola Valenzuela	232	Tonada que se mofa de los hombres por parte de las obreras.
39	Vámonos a la	Mercedes Orenes	232	Tema con contenido sexual explícito con

	cabaña	y María Orenes.		una mirada exótica y racista. Parte de la letra ha sido encontrada también en Navarra.
40	Los que estudian para cura	María Orenes.	234	Melodía que exponía la buena vida de los curas y las ventajas de no casarse.
41	El hijo ingrato	Encarna «la coja».	235	Romance típico repartido en los panfletos del mercado. Interpretación con una gran carga emocional. Referencia fuera de Murcia: http://www.corpusdeliteraturaoral.es/Archivo-Sonoro/romancero/el-hijo-ingrato
42	¿Dónde vas Alfonso XII?	María Orenes.	238/ 248	Tema reocogido como infantil en la bibliografía pero que en el entorno que estudiamos podría ser un modo de visibilizar las infidelidades de los hombres o la pérdida de la inocencia por parte de las obreras.
43	Hermosa samaritana	Encarna «la cantaora» y María Orenes.	240/ 249	Plegaria que cantaban todos los viernes.
44	Virgen de la Candelaria	Encarla «la coja», María Orenes, Carmen Barqueros, Carmen Ruíz y Remedios Mayor	244/ 255	Tema muy popular en las Islas Canarias, recurrente en algunas fábricas.

45	Nana	Manuela	249	Canto de cuna que integra dos melodías de procedencias varias.
46	La naranja se ha helado	María Orenes	265	Melodía que relata las heladas en Valencia para enlazar con la copla que ya aparecía en la pista 19.
47	Si vas por la carretera	María Orenes y Encarna «la coja»	253	Tonada que amenazaba con el paro de la fábrica.
48	Si vas por la carretera	María Orenes	253	Tonada que amenazaba con el paro de la fábrica.
49	Conducir	Lola Valenzuela	245	Copla recurrente que servía para sincronizar voces en Totana.
50	Conducir - Embalar	María Orenes	254/ 269	Versión ampliada de al anterior. Copla recurrente que servía para sincronizar voces en Alcantarilla y la huerta de Murcia.
51	Retórica	Mercedes Orenes	249	Melodías de películas enlazadas.
52	La naranja se ha helado	Salud	264	Melodía que relata las heladas en Valencia y hace referencia a Totana en Alcantarilla.
53	Mocitas Totana	Mercedes Orenes	265	Copla que parece una réplica a las totaneras que venían a trabajar a Alcantarilla.
54	Tono romances	Manuela	255	Tono para los romances de los mercados.
55	Santo Santo	Los Amigos de la	360	Parte de la misa de las Santas.

		Habanera		
56	Que la paz esté con nosotros	Amigos de la Habanera	360	Parte de la misa de las Santas.
57	Sin tí	Amigos de la Habanera	360	Parte de la misa de las Santas.
58	Padre Nuestro	Amigos de la Habanera	360	Parte de la misa de las Santas.
59	Misa estilo vals	Amigos de la Habanera	360	Parte de la misa de las Santas.
60	Misa estilo ranchera	Amigos de la Habanera	360	Parte de la misa de las Santas.
61	Ave María	Amigos de la Habanera	360	Parte de la misa de las Santas.
62	Ten Piedad de mí, oh señor.	Amigos de la Habanera	360	Parte de la misa de las Santas.
63	Santos Montiel 1	Grupos de Pascua Totana	350	Temas compuestos con un trasfondo local.
64	Santos Montiel 2	Grupos de Pascua Totana	350	Temas compuestos con un trasfondo local.
65	Santos Montiel 3	Grupos de Pascua Totana	350	Temas compuestos con un trasfondo local.
66	Piyayos 1	Grupos de Pascua Totana	355	Temas compuestos con un trasfondo local.
67	Piyayos 2	Grupos de Pascua Totana	355	Temas compuestos con un trasfondo local.

68	Piyayos 3	Grupos de Pascua Totana	355	Temas compuestos con un trasfondo local.
69	Piyayos 4	Grupos de Pascua Totana	355	Temas compuestos con un trasfondo local.
70	La Calandria	Manuela	261	Tema popularizado en Totana a través del cine.

Relación de audios no referenciados en el texto

71	Yo fui a la playa	María Orenes	Tema cantado en la línea melódica inferior del dúo.
72	Yo fui a la playa 2	María Orenes	Tema cantado en la línea melódica superior del dúo.
73	Yo fui a la playa 3	Manuela	Versión del mismo tema en Totana.
74	Mañana triste	Manuela	Habanera
75	Domingo de piñata	María Orenes y Encarna «la coja».	Tema registrado en diversos lugares de la península, un ejemplo es el siguiente en Sevilla: https://www.corpusdeliteraturaoral.es/Archivo-Sonoro/romancero/la-buenaventura-del-carnaval
76	La cama de piedra	Mercedes	<i>Mexicana</i>
77	La luna enamoró	Manuela	Tema popular.
78	Los que estudian para cura 2	María Orenes	Versión de la pista 40.
79	Los que estudian para cura 3	María Orenes y Encarna «la	Versión de la pista 40 a dos voces, donde se intuye por parte de la Encarna otra

		coja»	estrofa.
80	Mi abuelito tenía un reloj de pared	María Orenes	Tema popular.
81	Cabaretera	María Orenes	Tango popular.
82	Cabaretera 2	María Orenes	Tango popular.
83	Habanera bonita	Manuela	Habanera
84	Corazón no es hora de llorar (Aguanta Corazón).	Manuela	Tema popular de Eliseo Robles.
85	Elena tenía amores	Encarla «la coja», María Orenes, Carmen Barqueros, Carmen Ruíz y Remedios Mayor	Romance abandono/recuento, también registrada en otros lugares como en Jaén: https://www.corpusdeliteraturaoral.es/Archivo-Sonoro/romancero/el-confesor-de-su-madre
86	Huerto de las campanillas	María Orenes	Tema que podría hablar de cierta relación incestuosa entre un abuelo y su nieta. Se evidencia una carga emocional en la interpretación.
87	Huerto de las campanillas 2	María Orenes	Versión del tema anterior.
88	El maestro sastre	Manuela	Tema de «juerga» en Totana, habla de la homosexualidad explícita.
89	Gallina <i>Cocleando</i>	Encarla «la coja»	Recitado que la Señora Orenes le enseñaba a las jóvenes de La Boquera.

90	Pájaros	Encarla «la coja»	Relato sobre San Antonio, Alan Lomax en Alhama (1952) registra un tema que explica lo mismo. http://research.culturalequity.org/get-audio-ix.do?ix=recording&id=11211&idType=sessionId&sortBy=abc
91	Marcos Redondo	María Orenes	Tango que catava el padre de María y Mercedes.
92	Salud, dinero y amor	Encarla «la cantaora»	Tema popular.
93	La última copa	Manuela	Tango popular.
94	Milagrosa virgencita	Manuela	Tango popular.
95	Tango academia baile	María Orenes	Romance, advertencia sobre las relaciones con hombres.
96	Todos los muchachos 3	María Orenes	Versión de la pista 33 y 35.
97	Si vas por la carretera 4	María Orenes	Versión de la pista 20.
98	Poca conversación 3	María y Mercedes Orenes.	Versión de la pista 32.
99	Poca conversación 4	María Orenes	Versión de la pista 32.

100	Hermosa samaritana 2	Salud	Versión del tema 43 con una pulsación más rápida.
101	Hermosa samaritana 3	Encarla «la coja», María Orenes, Carmen Barqueros, Carmen Ruíz y Remedios Mayor	Versión del tema 43, versión con un ritmo y dibujo melódico diferente.
102	Viernes Santo	Mercedes Orenes	Oración para los viernes.
103	Variación estrofa de La Sinda	Encarla «la coja», María Orenes	Estrofa donde se meten con los hombres.
104	Vámonos a la cabaña 2	María Orenes	Versión del tema 39.

Lista de figuras referenciadas

Nº	DESCRIPCIÓN	PP.	FUENTE
1	Mapa de las comarcas de la Región de Murcia propuesta en 1980 por el Consejo Regional de Murcia.	22	Joan M. Borràs (CC BY-SA 2.5)
2	Principales poblaciones de Murcia.	23	https://www.laverdad.es/murcia/municipios.html
3	Mapa principales EC y ES pertenecientes a la ciudad de Murcia.	23	Mapa elaborado por la web de Pergeo. http://www.pergeo.es/team/mapas-de-pedantias/
4	Fotoreportaje sobre las muchachas de las fábricas de Alcantarilla.	27	<i>Revista Estampa</i> , nº 441, año 9, pàg 15. El 27 Junio 1936.
5	Fotoreportaje sobre las muchachas de las fábricas de Alcantarilla.	28	<i>Revista Estampa</i> , nº 441, año 9, pàg 17. El 27 Junio 1936.
6	Mapa fábricas de Alcantarilla.	35	Cascales (2001)
7	Desarrollo demográfico de Totana.	39	INE: Población de derecho (1900-1991), población residente (2001),

			población según el padrón municipal (2010).
8	Desarrollo demográfico de Alcantarilla.	41	INE: Alteraciones de los municipios en los Censo de Población desde 1842.
9	Trabajando el gusano de seda.	78	Imagen del Archivo de la Biblioteca Regional de Murcia. Año: 1920.
10	Trabajando el esparto.	79	Imagen del Archivo de la Biblioteca Regional de Murcia. Primeras décadas del siglo XX.
11	La comisión de obras públicas en la toma de la Puxmarina en La Boquera, acequia madre.	101	Contraportada de «La Verdad» el 14 de mayo de 1932, nº 10871. Año XXIX.
12	Mercado en lugar no identificado de Murcia 1952.	107	Printerest Murcia, compartido por Museo de la Huerta de Murcia.
13	María Orenes junto a algunas vecinas de La Boquera con su mejor vestido.	113	Archivo familiar.
14	Diagrama explicativo del rito del rapto.	120	Frigolé (1999: 29).
15	Secado del Albaricoque en la Fábrica de Esteve Canet.	143	Revista Cangilon nº14 (1997: 25).
16	Partiendo el melocotón a principios de los años sesenta en Cieza.	147	Imagen del Archivo de la Biblioteca Regional de Murcia.
17	En las mesas Estriando, a la derecha se observa a una mujer acarreando botes.	149	Foto ampliada de la Fig. 5.
18	Plano Fábrica de Cobarro.	169	Cascales (2001).

19	Publicidad de la marca Sombrero, producida por la fábrica de Cobarro.	170	Cangilon (1997: 85).
20	Hermanos Cobarro, hijos de los fundadores de la fábrica.	171	Cangilon (1997: 87).
21	Plano de la fábrica de Caride.	171	Cascales (2001).
22	Jesús Caride en su despacho.	172	Cangilon (1997: 95).
23	María Orenes -la primera, abajo a la izquierda- junto a otras obreras posando para una foto a principios de los años 50.	238	Archivo familiar.
24	María Orenes -Arriba a la izquierda y Encarna "la coja" en el centro- junto a otras obreras posando para una foto a mediados de los años 50.	238	Archivo familiar.
25	Transcripción del modelo de organización sonora de la correlativa	302	<i>Pasionaria murciana</i> Cassou 1897 en Tomás Loba (2007: 128).

Otras fuentes de información

Archivo Alan Lomax.	http://research.culturalequity.org/home-audio.jsp Plataforma con algunos de los registros de Lomax online.
Archivo General de la Región de Murcia.	https://archivoweb.carm.es/archivoGeneral/arg.inicio
Biblioteca Nacional (Hemeroteca digital).	http://www.bne.es/ca/Catalogos/HemerotecaDigital/
Misiones y registros de García Matos (CSIC).	https://musicatradicional.eu/researcher/27
Hemeroteca - Biblioteca virtual de prensa histórica.	https://prensahistorica.mcu.es/consulta/registro.cmd?id=1000158
Hemeroteca de la Región de Murcia.	http://hemeroteca.regmurcia.com/
Instituto Nacional de Estadística.	https://www.ine.es/
Archivo Municipal de Murcia.	https://www.archivodemurcia.es/Inicio
Nobleza Baturra (1935).	Película en años de la República situada en Aragón cuya trama transcurre por los conflictos causados en la creación de coplas.

<p>NO-DO : NOT A 486 1952.</p>	<p>Publicado el 28 de abril de 1952. Imágenes sobre el Bando de la Huerta</p>
<p>NO-DO: NOT B 489 1952.</p>	<p>Publicado el 19 de mayo de 1952. Feria de muestras en Murcia donde se muestran maquinaria de las conservas y se muestra a jóvenes obreras trabajando como parte de la exposición.</p>
<p>Documental: «El silencio de los otros». Carracedo y Bahar (2018).</p>	<p>Documental que ahonda en las consecuencias de la ley de amnistía durante la transición.</p>

Bibliografía

Revista Cangilon 1997, nº14. En septiembre de 1997 (Primer Semestre).

Revista Industria Conservera, 1944, nº66.

Santa Biblia. Versión de Casiodoro Reina (1569) Revisada por Cipriano Valera (1602)
Revisión 1960. Philadelphia, Pensilvania, USA: Sociedades Bíblicas en America
Latina, National Publishing Company. Referidos: Ev. Juan 4:5-6; Isaías 57: 21.

A

ALCALÁ ORTIZ, Enrique (1988): *Historia de Priego de Andalucía*. Priego de Córdoba:
Ayuntamiento de Priego de Córdoba.

ALONSO CAMBRÓN, Miguel (2011): *Sociofonía, identidad y conflicto. La vida sonora de la
Part Alta*. Tesis doctoral. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.

ANDRADE BLANCO, Juan (2010): *El PCE y el PSOE en (la) transición. Cambio político y
evolución ideológica*. Tesis doctoral. Universidad de Extremadura.

APPADURAI, Arjun (2007): *El rechazo de las minorías. Ensayo sobre la geografía de la furia*.
Barcelona: Tusquets.

ARAGONES, Vidal (2012): «El origen de los derechos laborales: Ni relaciones laborales
franquistas ni treinta años de concertación social, sino lucha de clases y
movilización social», *Boletín de la revista digital Mientras Tanto*.
<http://www.mientrastanto.org/boletin-105/notas/el-origen-de-los-derechos-laborales>
[Consultado el 11/11/2017]

- ARIÑO VILLARROYA, Antonio (2001): «A invención do patrimonio cultural e a sociedade do risco», *Grial: Revista galega de cultura*. Nº 149. pág 129-150.
- _____ (2009): «La patrimonialización de la cultura y sus paradojas», en Gabriel GATTI CASLA DE REY, Iñaki MARTÍNEZ DE ALBENIZ EZPELETA, Benjamín TEJERINA MONTAÑA (eds.), *Teconología, cultura experta e identidad en la sociedad del conocimiento*. Argitalpen Zerbitzua: Universidad del País Vasco.
- AUERBACH, Susan (1989 [1987]): «From Singing to Lamenting: women's musical role in a Greek village», a Ellen KOSKOFF (ed.), *Women & Music in Cross-Cultural Perspective*. Nova York: Greenwood.
- AUGÉ, Marc (2008 [1992]): *Los «no lugares»: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- AUGOYARD, Jean François (1997 [1995]): «La sonorización antropológica del lugar», en Mari-José AMERLINK (ed.), *Hacia una antropología arquitectónica*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 205-219.
- AYATS I ABEYÀ, Jaume (2007): *Les chants traditionnels des Pays Catalans*. Toulouse: Centre Occitan des Musiques et Danses Traditionnelles Toulouse Midi-Pyrénées.
- _____ (2008): *Cantar a la fàbrica, cantar al coro: Els cors obrers a la conca mitjana del Ter*. Vic: Eumo.
- _____ (2010a): «Las canciones olvidadas en los cancioneros de Catalunya: cómo se construyen las canciones de la nación imaginada», San Sebastián: *Revista Jentilbaratz*, nº12: pp. 83 – 94.
- _____ (2010b): «Cantar allò que no es pot dir. Les cançons de Sant Antoni a Artà, Mallorca», Trans: *Revista Transcultural de Música* 14.
<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/19/cantar-allo-que-no-es-pot-dir-les-canons-de-sant-antoni-a-arta-mallorca> [Consultado 25/2/2015].

AYATS I ABEYÀ, Jaume; COSTAL I FORNELLS, Anna; i GAYETE I ACERO, Iris (2010c): *Cantadors del Pallars: Cants religiosos de tradició oral al Pirineu*. Barcelona: Rafael Dalmau.

B

BABIANO, José (2007): «Introducción», a José BABIANO (ed.), *Del hogar a la huelga: trabajo, género y movimiento obrero durante el franquismo*. Madrid: Catarata, 17-24.

BALLARRT, Josep (1997). *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. Barcelona: Ariel.

BARICELA, C.; LÓPEZ, M^oI.; MELGAREJO, J.A. (2001): *La España de Franco (1939-1975)*. Madrid: Síntesis.

BERLANGA, Miguel Ángel (2001): «El uso del folklore en la Sección Femenina de la Falange: el caso de Granada», a Ignacio HENARES CUÉLLAR, María Isabel CABRERA GARCÍA, Gemma PÉREZ ZALDUONDO i José CASTILLO RUÍZ (eds.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo*, vol. II. Granada: Universidad de Granada, 115-134.

BITHELL, Carol (2003): «A man's game? Engendered song and the changing dynamics of musical activity in Corsica», en Tullia MAGRINI (ed.), *Music and Gender. Perspectives from the Mediterranean*. Londres: The University of Chicago Press, 33-66.

BOLTANSKI, Luc y CHIAPELLO, Eve (2002): *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal.

BONDAZ Julien; ISNART, Cyril; LEBON, Anaïs (2012): «Au-delà du consensus patrimonial. Résistances et usages contestataires du patrimoine », *Civilisations*, 61, n^o 1. Université libre de Bruxelles.

BONET, Lluís (2016): «La dimensión sectorial de las políticas culturales en España. Balance, límites y perspectivas», en RIUS-ULLDEMOLINS, Joaquim y RUBIO AROSTEGUI, Juan Arturo (eds.), *Treinta años de políticas culturales en España: Participación cultural, gobernanza territorial e industrias culturales*. València: Unversistat de València.

- BOTELLA, José (1943): «Peligros de la civilización moderna para la biología de la mujer». Conferencia AHP, *Revista Consigna*, Año III, N° 27; PP. 42-47
- BOURDIEU, Pierre (1988 [1979]): *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- _____ (2004 [2002]): *El baile de los solteros: la crisis de la sociedad campesina en el Bearne*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2008 [1998]): *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- BOURDIEU, Pierre y WACQUANT, Loic (2008 [1992]): *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI
- BUTLER, Judith (2001): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2006): *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- C**
- CÁMARA DE LANDA, Enrique (2003): *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU.
- CANDAU, Joël (2006): *Anthropologia de la memoria*. Paris: Presses Universitaires de France.
- CARNÉS, Luisa (1936): «Cómo gana para su ajuar las muchachas de la huerta», *Revista Estampa* 441: 15-17. Madrid. Luisa Carnés.
- CARO BAROJA (1966): *Romances de ciego*. Madrid: Taurus.
- CASCALES, Pedro L. (2001): *Las chimeneas industriales de Alcantarilla*. Alcantarilla: Ferretería Zapata.
- CASCO SOLÍS, Juan (1999): «Psiquiatría y franquismo. Periodo de institucionalización (1946-1960)», En *Psiquiatría y cultura en España en un Tiempo de Silencio*. VVAA. Madrid: Necodisne.
- CAYUELA MARÍNEZ, Alfonso (2018): «En el abismo de la represión franquista: La Fosa Común de la Prisión Central de Totana», En *Todos los nombres* <https://todoslosnombres.org> [Consultado el 17/6/2018]

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.

CLARES CLARES, María Esperaza (2012): *La vida musical en Murcia durante la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis Doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona.

CONGET IRIBAR, Lucrecia (2016): «Usos políticos reivindicativos del patrimonio en la ciudad. El caso de la red Vecinos por la Defensa del Barrio Yungay (Santiago de Chile)», en VAN GEERT, Fabien; ROIGÉ, Xavier; CONGET, Lucrecia (2016): *Usos políticos del patrimonio cultural*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

CORTÈS I MIR, Francesc; i ESTEVE VAQUER, Josep-Joaquim (2012): *Músicas en tiempos de guerra. Cancionero (1503-1939)*. Bellaterra: Edicions UAB

D

DE CERTEAU, Michel (1975): *L'écriture de l'histoire*. París: Gallimard.

_____ (1990[1996]): *La invención de lo cotidiano*. Mexico: Universidad iberoamericana. Departamento de Historia.

DELGADO, Manuel (2001): *Memoria y lugar: el espacio público como crisis de significado*. València: Ediciones Generales de la Construcción.

_____ (2011): *El espacio público como ideología*. Madrid: Catarata.

_____ (2019) : «La violencia como certidumbre», *Blog digital de Manuel Delgado*. Entrada del 16 de abril del 2019. En manueldelgadoruiz.blogspot.com [Consultado el 16-4-2019].

DEL VALLE, Teresa (1997): *Andamios para una nueva ciudad. Lecturas desde la antropología*. Madrid: Ediciones Cátedra.

DENORA, Tia (2000): *Music in the Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

DERRIDA, Jacques (2003): *El siglo y el perdón seguida de Fé y saber*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

DÍAZ CASSOU, Pedro (1987): *Pasionaria murciana. La Cuaresma y la Semana Santa en Murcia*. Madrid: Imprenta Fortanet, 1897.

_____(1900): *Literatura popular murciana: el cancionero panocho: coplas, cantares, romances de la huerta de Murcia*. Madrid: Imprenta Fortanet, 1900.

DÍAZ GARCÍA, Elías (1983): *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)*. Madrid: Tecnos.

DÍAZ VIANA, Luís (2000): «Los guardianes de la tradición. El problema de la 'autenticidad' en la recopilación de cantos populares», *Trans: Revista Transcultural de Música* 6 <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/diaz.htm> [Consultado el 15-4-2014]

_____(1983): «Transformaciones a partir de un viejo tema tradicional», *Revista de Folklore*. Tomo 3a. Núm. 27. pp. 86-87. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp8635> [Consultado el 20/2/2015]

DÍEZ DE REVENGA TORRES, María Josefa (1984): *Cancionero popular murciano antiguo*. Murcia: Academia Alfonso X el sabio y Caja de ahorros provincial de Murcia.

DI FEBO, Giuliana; MORO, Renato. (2005): «Feixisme i franquisme: Església i Religió», en DI FEBO, Giuliana; MOLINERO, Carme (eds.), *Nou Estat, nova política, nou ordre social. Feixisme i franquisme en perspectiva comparada*. Barcelona: Fundació Carles Pi i Sunyer d'Estudis Autònoms i Locals, CEFID-UAB.

DOMÈNECH SAMPERE, Xavier (2005): «Espejo roto», *Revista Mientras tanto* 97: 63-74.

DOSSE, François (2011): «Le moment Ricœur», en *Vingtième Siècle, Revue d'histoire* 69.

_____(2013): *Los sentidos de una vida (1913-2005)*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.

E

ECO, Umberto (1999 [1997]): *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen.

ELI, Victoria; ÁNGELES, Alfonso M. (1999): *La música entre Cuba y España: tradición e innovación*. Madrid: SGAE/ Fundación autor.

_____ (2013): «El patrimonio musical en la convergencia entre musicología y etnomusicología», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 25-26: 133-142.

ENCABO FERNÁNDEZ, Enrique (2007): *Las músicas del 98: (re) construyendo la identidad nacional*. TESIS. Barcelona: UAB.

_____ (2011): *Pedro Díaz Cassou (1843-1902): leyendas de Murcia*. Academia del Hispanismo.

_____ (2012): «Actividad orfeonística en Murcia (1867-1933): de la Sociedad Filarmónica al Orfeón Murciano Fenández Caballero», *Nasarre: Revista aragonesa de musicología*. Vol. 2, Nº 1.

_____ (2013): «El estreno de María del Carmen en Murcia a través de la prensa». *Tonos digital: Revista de estudios filológicos* 24: 16.

_____ (2018): «La folklorización de los cantos de auroros: Ritual y Espectáculo», *Artículo en preparación*.

ESCUADERO ANDÚJAR, Fuensanta (2006): *Memoria y vida cotidiana en grupos de oposición al franquismo en Murcia: reconstrucción de experiencias vividas a través de nuevas fuentes*. Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia.

_____ (2007): *Dictadura y oposición al franquismo en Murcia: de las cárceles de posguerra a las primeras elecciones*. Murcia: Editum.

F

FABBRI, Franco (1982): «A theory of music genres: two applications», En TAGG; HORN (eds.), *Popular Music Perspectives* 1. Gothenburg: IASPM.

_____ (2006): «Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?», *Comunicación del VII Congreso IASPM-AL: del 20 al 25 de junio de 2006*, La Habana.

FEBRÉS, Xavier (1995): *Aixó és l'havanera*. Barcelona: La Campana.

FELD, Steven (2003): «A rainforest acoustemology», a BACK; BULL(eds.), *The Auditory*

Culture Reader. Oxford: Berg.

FERNÁNDEZ FLOREZ, Wenceslao (1956): *El humor en la literatura española*. Obras completas. Madrid: Aguilar.

FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo (1992): «El trovo de la Alpujarra», en CRIADO; RAMOS (eds.), *El trovo en el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra (1982-1991)*: 27-61. Trabajo realizado junto a EQUIPO DE TROVO y ABUXARRA. Centro de Documentación Musical de Andalucía.

FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo (1992): «El trovo de la Alpujarra», en *El trovo en el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra (1982-1991)*. Orgiva: Junta de Andalucía.

FERRER SENABRE, Isabel (2011): «Cant i quotidianitat: visibilitat i gènere durant el primer franquisme», *Trans:Revista Transcultural de Música* 15.

https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_11_Ferrer.pdf [Consultat el 12/ 3/ 2014].

_____ (2013): *Les pistes de ball durante el primer franquisme: espais de lleure a l'Horta-Albufera*. Tesis. Barcelona: UAB.

FLORES ARROYUELO, Francisco J. (1977): *Murcia. Vida y Cultura Españolas*. Madrid: Editorial La Muralla.

_____ (1994): *Fiestas de Murcia*. Murcia: Academia Alfonso X El Sabio.

FOUCAULT, Michel (1971): *El orden del discurso*. Barcelona: Editorial Fábula Tusquets.

_____ (1975): *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI.

_____ (1977): *Historia de la sexualidad*. Madrid: Siglo XXI, 1977.

_____ (1969): *La arqueología del saber*. Madrid, México, Bogotá y Buenos Aires: Siglo XXI.

FRIGOLÉ, Joan (1999): *Llevarse la novia: estudio comparativo de matrimonios consuetudinarios en Murcia y Andalucía*. Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

FRITH, Simon (1981): *Sound effects. Youth, Leisure and the Politics of Rock'n'roll*. New York. Ed. Revisada y ampliada de *Sociology of Rock* (1980). Sociología del rock Madrid: Júcar.

_____(1986 [1988]): «El arte frente a la tecnología: el extraño caso de la música popular», *Papers: Revista de Sociologia* 29: 178-196.

G

GADAMER, Hans-Georg (1975 [1977]): *Wahrheit und Methode*. Mohr, Tubinga (trad. castellana Verdad y Método). Salamanca: Sígueme.

GARCÍA MARTÍNEZ, Tomás (2012): *Fuentes informativas para el estudio de las fiestas tradicionales de invierno en el sureste peninsular: (1879-1903)*. Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia.

GARCÍA MARTÍNEZ, Tomás; LUJÁN ORTEGA, María (2005): «La Fiesta de los Santos Inocentes en la Región de Murcia: 1879-2004», 5º *Seminario sobre folklore y etnografía*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia.

_____(2007): «La fiesta de los santos inocentes en la Huerta de Murcia», *Revista de Folklore* 320. Valladolid: Obra Social y Cultural de Caja España.

_____.«LA FIESTA DE LOS SANTOS INOCENTES EN LA HUERTA DE MURCIA», artículo de la biblioteca virtual «Miguel de Cervantes», sin especificar el año de publicación. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-fiesta-de-los-santos-inocentes-en-la-huerta-de-murcia/html/> [Consultado el 21/2/2015]

GARCÍA MATOS, Manuel (1960): *Magna Antología del Folklore Musical de España*. Bajo el patrocinio del Consejo Internacional de la Música (LINESCO). Madrid: Hispavox.

GEERTZ, Clifford (1994): *Conocimiento local: ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós.

GONZÁLEZ, Aurelio (2005): «El romance: transmisión oral y transmisión escrita», *Acta Poética* 26. México: Instituto de Investigaciones Filológicas México.

GONZÁLEZ MARTÍN, Carmen (2011): «Anarquistas de Ayer y de Hoy», *Diacronie* 7: 3, documento 16. Link: <https://journals.openedition.org/diacronie/3359> [Consultado el 9 de marzo del 2017].

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

GRIS MARTÍNEZ, Joaquín (2001): «La aurora murciana: Presente y futuro», *Revista Murciana de Antropología* 7: 321-340.

_____ (2010): «La voz del pueblo: auroros y animeros. Situación actual y futuro», *Clavis* 6: 167-199. Ayuntamiento de Lorca.

GUERRERO RUÍZ, Pedro; ARMANDO LÓPEZ, Valero (1996): *Poesía Popular Murciana*. Murcia: Universidad de Murcia.

H

HALBWACHS, Maurice (2004 [1925]): *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.

HAMMERSLEY, Martyn; ATKINSON, Paul (1994): *Etnografía: Métodos de investigación*. Madrid: Ed. Paidós.

HARDT, M.; NEGRI, A (2002): *Imperio*. Buenos Aires: Ed. Paidós.

HARVEY, David (2001[2007]): *Espacios del capital: Hacia una geografía crítica*. Madrid: Akal.

HENLEY, N. M.; MENG, K.; DELORES, O.; McCARTH, W.; SOCKLOSKIE, R. J. (1998): «Developing a scale to measure the diversity of feminist attitudes», *Psychology of Women Quarterly*, 22: 317-348.

HERNÁNDEZ, Miguel (1937): *Vientos de pueblo*. Barcelona: Editorial Lumen.

HERNÁNDEZ I MARTÍ, Gil-Manuel y RIUS-ULLDEMOLINS, Joaquim (2016): «La política cultural en las grandes ciudades. Giro emprendedor, globalización y espectacularización en la modernidad avanzada», en RIUS-ULLDEMOLINS, Joaquim y RUBIO AROSTEGUI, Juan Arturo (eds.), *Treinta años de políticas culturales en España: Participación cultural, gobernanza territorial e industrias culturales*. València: Unversitat de València.

HERNÁNDEZ ROMERO, Yasmín; GALINDO SOSA, Raúl Vicente (2007): «El concepto de intersubjetividad en Alfred Schutz», *Espacios Públicos*, vol. 10, 20: 228-240. Universidad Autónoma del Estado de México Toluca.

HOBBSAWM, Eric J. Y RANGER Terence (1988 [1983]): *L'invent de la tradició*. Vic: Eumo.

I

IGLESIAS, Iván (2010): *Improvisando aliados: El jazz y la propaganda entre España y Estados Unidos, de la Segunda Guerra Mundial a la Guerra Fría (1936-1968)*. Tesis doctoral. Valladolid: Universidad de Valladolid.

J

JAKOBSON, Roman; WAUGH, Lina R. (1979): *The sound shape of language*. Bloomington: Indiana University Press.

K

KEIGHTLEY, Keir (2006): «Reconsiderar el Rock». En FRITH, S. et al., (eds.), *La otra historia del rock*. Barcelona: Robinbook.

KINGHTLEY, Michael; PICKERING, Emily (2013): *Research Methods for the Arts and Humanities: Research Methods for Memory Studies*. Scotland: Edinburgh University Press.

KORCZYNSKI, Marek; PICKERING Michael; ROBERTSON Emma: (2013): *Rhythms of Labour: Music at Work in Britain*. New York: Cambridge University Press.

KORCZYNSKI, Marek (2014): *Song of the Factory: Pop Music, Culture, and Resistance*. Cornell University Press.

L

LACLAU, Ernesto y MOUFFE, Chantal (1987): *Hegemonía y estrategia socialista*. Madrid: Siglo XXI.

LAFUENTE AGUADO, Ricardo (1985). *La habanera en Torre Vieja*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos.

LIZARAZU DE MESA, María Asunción (1996): «En torno al folklore musical y su utilización: el caso de las Misiones Pedagógicas y la Sección Femenina», *Revista Complutum* 6.

LÓPEZ CHICANO, Mònica (2009): *La tradició contra les cançons de moda. Gènesi i contradiccions d'una substitució cultural inacabada*. Treball de DEA. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

LÓPEZ NÚÑEZ, Norberto (2015): «Los Auroros de la región de Murcia: perspectiva interdisciplinar entre las asignaturas de Música y Religión católica», *Sinfonía Virtual: Revista de Música Clásica y Reflexión Musical* 29.

_____ (2016): *Los auroros de la Región de Murcia: estudio etnomusicológico y análisis del modo de aprendizaje de su canto*. Universidad de Murcia.

LUNA SAMPERIO, Manuel (1994): «Las cuadrillas del Mediterráneo», *Revista Velezana* 13, Vélez Rubio: Centro de Estudios Velezanos.

_____ (1999): «Transmisión cultural y herencias simbólicas: el legado cultural de las cofradías en asociaciones para la fiesta del sureste español», *Religión y cultura* 1.

_____ (2002): *Cuadrillas y hermandades de ánimas en el sudeste español*. Tesis. Murcia: Universidad de Murcia.

M

MACCHIARELLA, Ignazio (1994): «Appunti per un'indagine sulla tradizione non scritta della música del XVI-XVIII secolo». En BALSANO; COLLISANI (eds.). Palerm: Flaccovio Editore, 97-109.

_____ (1995). *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*. Lucca: Librería Musicale Italiana.

MAGRINI, Tullia (2003): «Introduction: studying gender in Mediterranean musical cultures», a Tullia MAGRINI (ed.), *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*. Londres: The University of Chicago Press.

- MANZANARES MARTÍNEZ, Domingo Antonio (1998): «La investigación del papel de la mujer en la industria conservera murciana» en *Mujer e investigación: Encuentros de primavera del CEUMU*.
- _____ (2005): «La modernización de los procesos productivos en la conserva murciana durante el siglo XX», *XI Congreso de Historia Agraria Aguilar de Campoo, Sesión 3, Economía Alimentaria: de la era agrícola a la agroindustrial*.
- _____ (2014): «Una industria centenaria. Las conservas vegetales en Murcia, 1890-2014», *Revista de economía* 59: 9.
- MARTÍNEZ CÁRCELES, Ibán (2014 a): «De los almacenes a los escenarios: El género y las habaneras de la posguerra en los productos culturales de hoy en Totana», *Revista Quadrivium* 5.
- _____ (2014b): «El cine, las mexicanas y los géneros durante la posguerra en Totana», en ENCABO FERNÁNDEZ, Enrique (ed.), *Horizontes*. Editum. Murcia.
- MARTÍNEZ CARRIÓN, José Miguel (2002): *Economía de la Región de Murcia*. Murcia: Editora Regional de Murcia.
- MARTÍNEZ OVEJERO, Antonio (2010): «Los socialistas murcianos durante el franquismo (1939-1945)», en GIMENÉZ, Salmerón (ed.), *Los socialistas en la política de la Región de Murcia, 1910-2010*. Murcia: Edita PSOE de Murcia.
- _____ (2012): «La represión franquista en la Región de Murcia (1936-1948)», *Conferencia en el I Congreso víctimas del franquismo*.
<http://www.congresovictimasfranquismo.org/> [Consultado el 15/11/2015]
- MARTÍNEZ TORNEL, José (1892a): *Noticias históricas y curiosas de Murcia*. Murcia: Imprenta de El Diario.
- MARTÍNEZ TORNEL, José (1892b): *Cantares populares murcianos*. Murcia: Diario de Murcia.

- MARTÍ PÉREZ, Josep (1996): *Folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.
- _____ (2000): *Más allá del arte: la música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallés: Deriva.
- MATILLA SÉIQUER, Gonzálo (1994): «Los forjadores de la antropología murciana: I. Pedro Díaz Cassou», *Revista murciana de antropología* 1: 279-303. Murcia: Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia.
- MCCLARY, Susan (1991): *Feminine Endings. Gender, Music and Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- MENÉNDEZ PIDAL, Juan (1885): *Poesía popular*. Madrid.
- MOIX, Terenci (1970): *El sadismo de nuestra infancia*. Barcelona: Kairós.
- MOLINERO, Carmen; YSÀS, Pere (1998): «La historia social de la época franquista: Una aproximación», *Revista Historia social* 30: 133-154.
- MORALES NORIEGA, Luis (1945): «Personalidad y psicología del franquismo», *Semana Médica Española* 322.
- MORENO, L.; SARASA, S. (1993): «Génesis y desarrollo del Estado del bienestar en España» *Revista Internacional de Sociología* 6: 27-69.
- MUÑOS ABELEDO, Luisa (2010): «La protección social a los trabajadores de industrias marítimas, 1900-1936», *Revista de la historia de la economía y de la empresa* 4: 155-175.
- N**
- NASH, Mary (1995): «Género y ciudadanía», *Ayer* 20: 241-258.
- _____ (2011): «Ciudadanes en guerra: les dones republicanes en la lluita antifeixista», a David GINARD I FERON (ed.), *Dona, Guerra Civil i franquisme*. Palma: Documenta Balear, 45-65.
- _____ (2016): «Les dones i el treball durant la guerra : del lideratge a les fàbriques al retor dels rols tradicionals femenins». Universitat d'Estiu de les Dones, Cornellà de Llobregat.

NEGUS, Keith (2005). *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós Comunicación.

NICOLÁS MARÍN, M^a Encarna (1989): «A propósito de una efemérides histórica: la ocupación militar de Murcia por las tropas franquistas», *Revista Campus* 31. <http://www.um.es/campusdigital/TalComoEra/EncNicolas89.htm> [Consultado el 12/3/2013].

NORA, Pierre (1989): «Between memory and History. Les Lieux de Mémoire», *Representations* 26: 7-24.

_____ (2007): *Les lieux de mémoire. Sous la direction*. Montevideo: Trilce.

O

OCHOA, Ana María (2006): «A manera de introducción: la materialidad de lo musical y su relación con la violencia», *Trans: Revista Transcultural de Música* 10 <http://www.sibetrans.com/trans/a142/a-manera-de-introduccion-la-materialidad-de-lo-musical-y-su-relacion-con-la-violencia> [Consulta: 20-XI-2011].

ORTUÑO, José Vicente (1977): *Raíces Amargas*. Barcelona: Bruguera.

P

PAREJA MUÑOZ, Félix Luis (1957): *Elementos de estructura económica de la industria conservera murciana. Directrices para su desarrollo económico*. Murcia: Diputación de Murcia.

PECOURT, Juan (2016): «Las políticas de la consagración intelectual en España (1960-1992)», en RIUS-ULLDEMOLINS, Joaquim y RUBIO AROSTEGUI, Juan Arturo (eds.), *Treinta años de políticas culturales en España: Participación cultural, gobernanza territorial e industrias culturales*. València: Universitat de València.

PEÑALVER Víctor (2015): «La tumba de un pantano franquista», *entrada en la web de la asociación para la recuperación de la memoria histórica*. Link: <https://memoriahistorica.org.es/tag/victor-penalver/> [Consultado el 20/11/2016]

- PÉREZ GALDOS, Benito (1945): *Episodios nacionales*. Volumen III. Madrid: Aguilar.
- PÉREZ MATEOS, José (1944): «Los cantos populares murcianos» (1944), *Ciclo de conferencias sobre temas de interés provincial*. Murcia: Diputación Provincial de Murcia.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma (2001): *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.
- PLESSNER, Helmuth (1935-1959): *La nación tardía: Sobre la seducción política del espíritu burgués*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- POLO BLANCO, Antonio (2006): *Gobierno de las poblaciones en el primer franquismo (1939-1945)*. Universidad de Cadiz.
- POULOT, D. (2006): *Une histoire du patrimoine en Occident, XVIII^e-XXI^e siècle*. París: Presses Universitaires de France.
- PRATS, Lluís (1997): *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- PRATS, L., y SANTANA, A. (2005): «Reflexiones libérrimas sobre el patrimonio, turismo y sus confusas relaciones», en *el encuentro del turismo con el patrimonio cultural: concepciones teóricas y modelos de aplicación*. Sevilla: FAAEE.

Q

- QUAGGIO, Giulia (2014): *La cultura en transición: reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*. Madrid: Alianza.

R

- RAMOS LÓPEZ, Pilar (2003): *Feminismo y música: introducción crítica*. Madrid: Nuevas Estructuras.
- RICOEUR, Paul (1995a): *Tiempo y Narración I*. México: Siglo XXI.
- _____ (1995b): *Tiempo y Narración II*. México: Siglo XXI.
- _____ (1996) : *Tiempo y Narración III*. México: Siglo XXI.
- _____ (2001): *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México: FCE.
- _____ (2003): *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Ediciones Trotta.

- _____(2008): *Los justo 2: Estudios, lecturas y ejercicios de ética aplicada*. Madrid: Trotta.
- RIUS-ULLDEMOLINS, Joaquim y RUBIO AROSTEGUI, Juan Arturo (2016): *Treinta años de políticas culturales en España: Participación cultural, gobernanza territorial e industrias culturales*. València: Universitat de València.
- RIUS-ULLDEMOLINS, Joaquim y MARTÍNEZ I ILLA, Santi (2016): «El sistema de la política cultural en el Estado español desde la recuperación de la democracia. Articulación y concurrencia entre la administraciones públicas», en RIUS-ULLDEMOLINS, Joaquim y RUBIO AROSTEGUI, Juan Arturo (eds.), *Treinta años de políticas culturales en España: Participación cultural, gobernanza territorial e industrias culturales*. València: Unversistat de València.
- ROCA I GIRONA, Jordi (1993): «Del clero para el pueblo. La literatura edificante de postguerra: un instrumento de divulgación y socialización religiosa», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares XLVIII*: 5-30.
- ROSA, Ginés (1999): *Totana entrañable*. Totana: Ayuntamiento de Totana.
- _____(2001): *Habanera: Canto de Cuba, nostalgia de Totana*. Totana: Ayuntamiento de Totana.
- RUIZ-FUNES GARCÍA, Mariano (1916): *Derecho Consuetudinario y economíapopular de la provincia de Murcia*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Jaime Ratés.
- RUIZ ABELLÁN, María Concepción (1993): *Cultura y ocio en una ciudad de Retaguardia durante la guerra civil (Murcia, 1936-1939)*. Murcia: Real Academia Alfonso X el sabio.

S

- SAID, Edward (2002): *Orientalismo*. Madrid, Debate, 2002.
- SALICRÚ PUIGVERT, Carlos (2000 [1944]): *¿Es lícito bailar? Cuestiones candentes acerca de la moralidad pública*. Barcelona: Altafulla.
- SAMPEDRO, José Luis; FUSTER, Valentín (2008): *La ciencia y la vida*. Barcelona, Plaza & Janés.

SCHUTZ, Alfred (1967): *The phenomenology of Social World*. Evanston: Northwestern University Press.

SCHUTZ, Alfred y LUCKMANN, Thomas (1973): *Las estructuras del mundo de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

SEVILLA, Alberto (1921): *Cancionero Popular Murciano*. Murcia: Sucesores de Nogués.

SEWELL, William H. (1992): «Introduction: Narratives and Social Identities», *Revista Social Science History* Vol. 16, 3: 479-488. Cambridge University Press.

SMITH, Laurajane (2011): «El espejo patrimonial. ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples?», *Antípoda* 12: 39-63.

STRAWSON, Peter Frederick (1973): *Les Individus Essai de Métaphysique Descriptive*. París: Seuil.

T

TAYLOR, Charles (1989): *Sources of the Self*. Harvard University Press.

TAYLOR, S.J.; BOGDAN, R.(1984): *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.

TODOROV T. (2000): *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós

TOMÁS LOBA, Emilio del Carmelo (2007): «En torno a una reflexión sobre el canto de Las Correlativas de los Auroros de la huerta de Murcia», *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética* 1: 128-149.

_____ (2009): *Apuntes sobre literatura tradicional murciana*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio.

_____ (2015): *El trovo murciano: historia y antigüedad del verso repentizado: propuesta didáctica para la Educación Secundaria Obligatoria*. Tesis. Universidad de Murcia.

V

VALLEJO NÁGERA Antonio (1938): *Politica Racial del Nuevo Estado*. San Sebastián: Ed. Española.

VAN GEERT, Fabien; ROIGÉ, Xavier; CONGET IRIBAR, Lucrecia (2016): *Usos políticos del patrimonio cultural*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

VELASCO GARCÍA, Laura (2007): «La protección del patrimonio cultural: ordenación del territorio y gestión del patrimonio en la Alpujarra media», *Revista de Patrimonio Histórico* 1.

VILLACAÑAS BERLANGA, José Luis (2014): *Historia del poder político en España*. Madrid: RBA.

_____ (2018): «Introducción» en GRAMSCI, A. (1891-1937): *Pasado y presente: cuadernos de la cárcel*. Barcelona: Gedisa.

W

WITTGENSTEIN, Ludwig (2010[1921]): *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial.

Z

ZUMTHOR, Peter (1979): «Pour une poétique de la voix», *Poétique* 40: 514-524.