



De los almacenes a los escenarios: El género y las habaneras de la posguerra en los productos culturales de hoy en Totana

Iban Martínez Cárceles

Resum

Aquest article exposa la construcció del gènere en els magatzems de fruita en Totana a través del cant durant la posguerra i els compara amb els arquetips masculins i femenins proposats en els productes culturals musicals folcloritzats de hui, com les habaneres. En el text hem de destacar la descripció d'un model d'organització sonora tradicional en un context modern i un repertori de cançons amb reivindicacions socials per part de les dones obreres en els magatzems, que fins ara no havien segut relatats ni pel marc polític cultural ni en l'àmbit acadèmic.

Resumen

Este artículo expone la construcción de género en los almacenes de fruta en Totana a través del canto durante la posguerra y los compara con los arquetipos masculinos y femeninos propuestos en los productos culturales musicales folclorizados de hoy, como las habaneras. En el texto debemos destacar la descripción de un modelo de organización sonora tradicional en un contexto moderno y un repertorio de canciones con reivindicaciones sociales por parte de las mujeres obreras en los almacenes, que hasta ahora no habían sido relatados ni por el marco político cultural ni en el ámbito académico.

Abstract

This paper describes the gender construction in Totana's fruit factories through the singing activity during the postwar and compares male and female archetypes proposed in the folklorized musical cultural products today, like *habaneras*. In the text we highlight the description of a traditional sound organization model in a modern context and a song repertoire with social claims by women workers in the factories, which had not been reported until now neither by cultural political framework culture nor in the academic ambit.

INTRODUCCIÓN

El origen siempre es mitológico y el relato histórico es arbitrario. En la representación historiográfica, la manipulación del orden de la memoria, en ocasiones oculta lo arbitrario de las elecciones de las imágenes y los lugares asignados. El caso que presento trata de desmontar una memoria ordenada e instrumentalizada por el discurso del poder, así este relato nace con la intención de desmontar lo que podríamos considerar una injusta actitud ante los usos y abusos de la memoria y el olvido.¹ Nuestra historia comienza con una práctica silenciada: el canto a voces de las mujeres obreras en los almacenes. En un tiempo: la posguerra, y un lugar: Totana. De modo que siguiendo la *huella*² de esa experiencia sonora, contrastándolo con el recuerdo de los testigos activos y oculares de esa práctica, intentaremos hacer frente a la *deuda*³ a través de nuestra investigación.

Este artículo se basa en un trabajo de investigación previo, “Voces de almacén; voces de taberna”.⁴ En este trabajo profundizamos en cómo se manifestaba el género analizando situaciones sonoras de hombres y mujeres durante la posguerra en Totana y comprobábamos si en los productos culturales musicales folclorizados de hoy en día se daban los mismos géneros.⁵ Todo ello siendo consciente que se trata de una sociedad en constante cambio, teniendo en cuenta la dificultad que supone analizar unos elementos en el cruce entre un tradicionalismo preexistente y un régimen autoritario. Problemática que tan brillantemente expone Isabel Ferrer Senabre (2011a).

En esta ocasión, centraremos el relato de este artículo en mostrar cómo se manifestaba cotidianamente el género en los almacenes de fruta en Totana –focalizando nuestra atención en los momentos sonoros- y cómo se representan los arquetipos de género en los productos culturales relacionados con las habaneras en Totana. De tal modo, dividiré el artículo en tres apartados, primero introduciré unos breves aspectos teóricos para la comprensión del género y sus arquetipos en la posguerra, más adelante una narración sobre el canto colectivo de las mujeres en los almacenes de fruta en Totana.⁶ Y por último analizaré los arquetipos de género presentes en los productos culturales relacionados con las habaneras.

BREVES APUNTES PARA ENTENDER EL GÉNERO Y LOS ARQUETIPOS DE GÉNERO DURANTE LA POSGUERRA

En ocasiones tendemos a pensar el género como la construcción cultural que categoriza los cuerpos a través de la diferencia de sexo. Pero si hacemos eco de las reflexiones de Judith Butler (2006), debemos pensar el género como una acción que se produce de modo performativo, dentro de unas prácticas reguladas y coherentes entre los géneros. El género se manifiesta a través de la acción y es identificado cuando representa la identidad que se pretende que sea. El problema aparece cuando se piensa el género como categoría –*outsider*– fuera de una acción. Butler (2006) nos señala una y otra vez que el género no debería ser interpretado como la inscripción cultural de la significación de un sexo preexistente –ya que esa es una concepción jurídica o desde un marco político- sino como el dispositivo por el cual los sexos se establecen. Evitando pensar que el género es a la cultura lo que el sexo es a la biología. Más bien, deberíamos plantearnos que a partir del género se crea el discurso por el cual entendemos "la naturaleza sexual".⁷

En muchas ocasiones, este marco político que acabamos de señalar se convierte en el referente donde se fijan los géneros, dándonos una construcción previa antes de ir al campo. Debemos intentar no buscar en los géneros una categorización política, así nos lo 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.

De ese modo, cuando realizamos una etnografía de la posguerra, accediendo a través de la memoria de los personajes implicados, no solo debemos tener en cuenta las estrategias políticas e ideológicas del franquismo y cómo afecta a la adscripción cultural de los cuerpos desde un punto de vista jurídico, sino priorizar las situaciones performativas donde se manifiesta el género que encontramos en la rememoración de los testigos oculares.

Dentro de esa base ideológica, el planteamiento institucional que elaboró la dictadura en esta época 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 construía la nación imaginada, proponiendo una nación basada en un nacionalcatolicismo.⁸ Esto marcará el modo que el estado intervino de forma directa en las costumbres, intentando establecer un control sobre el cuerpo -a través de establecer una fuerte restricción en el modo de entender la relación entre hombres y mujeres- todo ello controlado desde la idea de “moral pública” (Di Febo y Moro 2005:261 en Ferrer Senabre 2011a:3).

Esa “moral pública” tiende a crear o a reforzar una dicotomía extrema, donde se observa “o la virtud o el pecado”.⁹ De modo que se intenta así crear unos mecanismos de control social para crear un «modelo de institución familiar de raíz liberal, concebida bajo el binomio *producción* masculina y *reproducción* femenina» (Ferrer Senabre 2011a: 3). Así, a través de propaganda y una política represiva, «la ideología franquista consiguió una disciplina de los cuerpos –y por ende, de la sociedad–, que coerció las posibilidades de subjetividad y de autonomía. En consecuencia, para los hombres, la virilidad de la “raza” debía alejarse del sentimentalismo, que quedaba reservado para las féminas» (Cayuela Sánchez 2009 en Ferrer Senabre 2011a: 4).

158. *QuaDrivium***EL CANTO COLECTIVO DE LA MUJER OBRERA EN LOS ALMACENES: EL CASO DE TOTANA, MÁS ALLÁ DE LAS HABANERAS.**

Como decíamos en la introducción, nuestros sucesos ocurren en un lugar, Totana. Una localidad situada en la comarca del Bajo Guadalentín a las faldas de Sierra Espuña, al sur de la Región de Murcia. Totana, durante el período de posguerra, tenía en torno a los 15.000 habitantes y hoy en día cuenta con una población de unos 29.000 habitantes. El pueblo era considerado como centro judicial y administrativo de la comarca. En el pueblo se comprenden dos zonas próximas al centro urbano, los campos –sur– y los huertos –norte–, entrando de modo difuminada en la categorización urbano/rural. Además en la montaña se encontraban núcleos de familias muy dispersas o grandes fincas de *señoritos*. La narración histórica que estamos desarrollando tiene que tener en cuenta que durante el período de posguerra en este contexto local, había una conciencia de clases muy marcada. Según los entrevistados se podía distinguir entre *los señoritos*, *los burgueses* y *los obreros*.¹⁰ Estas categorías no son totalizadoras sino que toman diferentes formas según los oficios.

Antes de comenzar la narración de algunos aspectos de los almacenes, creo necesario aclarar algunos conceptos. Uno es la configuración de la edad en los términos de los entrevistados. Se utilizará *zagal* o *zagala*¹¹ para hablar directamente del género. Otro concepto que me gustaría adelantar, es el de *queo*.¹² 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). *Queo*, es una idea de una estética casi olvidada, absorbida por otros modos de expresar las voces que se han ido imponiendo en una sociedad en constante cambio, tal y como me decían muy diferente a la estética del *queo* andaluz que se impuso con la llegada de la radio masivamente.

La producción de estos almacenes era el empaquetado de fruta, principalmente naranjas y almendras. Este trabajo se realizaba por temporadas. Para nuestro relato señalaré los siguientes personajes: “el amo”, en este caso Miguel Martínez Cabrera, el encargado era “El tío Luis”, la encargada era Lola “La panza”, los carpinteros, las estriadoras, las empaquetadoras, las empapeladoras, y las acarreadoras –estos trabajos se alternaban según la necesidad, una de ellas era Manuela–.¹³ Esto dentro del almacén, desde fuera los arrieros o conductores, según la época. El número de trabajadoras eran unas cien.

El almacén como lugar donde se construye el género cotidianamente

Tal y como se ha relatado en numerosas ocasiones, el canto femenino se daba de puertas para adentro, la visibilidad del canto femenino durante la posguerra era de puertas para dentro. En nuestro caso, en los almacenes fue el espacio idóneo para un encuentro colectivo, era el lugar donde se desarrollaba la cotidianidad de muchas mujeres. «En el almacén aún así te lo pasabas bien. Lo mismo era una mujer mayor que te tocaba, hablabas de tonterías, algún chiste, alguna canción de estas antiguas. Y estábamos en nuestro trabajo y si se presentaba hablabas» (Manuela). Nos encontramos con una intergeneracionalidad, que nos puede ayudar entender la transmisión oral de un modelo de construir las voces en el canto y de una comprensión del género, ya que eran las mujeres mayores quién enseñaban a las jóvenes canciones y valores. A todo ello se sumaba que la consideración del canto durante el trabajo, en una primera etapa de la industria precapitalista tenía muy buena consideración.¹⁴

De manera que los almacenes eran el lugar idóneo para la construcción de la condición femenina. Ayats en su libro *Cantar a la fábrica, cantar al coro* 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).

¿Qué problemáticas evidenciaban algunas canciones de los almacenes?

Como decíamos, el canto podía servir para dar voz a situaciones socialmente conflictivas, evidenciando algunos clichés que se asociaban a los hombres, como el de la bebida: «Los muchachos de Totana,/ son muy buenos muchachos,/ pero tienen un defecto,/ aupa!/ Que son un poco borrachos./ Y lo borrachos que sean,/ a nadie le importa nada,/ ellos pagan lo que deben,/ aupa!/ Al terminar la semana./ El sábado y el domingo,/ borracheras van y vienen,/ y el lunes por la mañana,/ aupa!/ A trabajar si conviene». Para muchas mujeres, ese patrón que se asociaba a los hombres era un gran problema.

La crítica cantada o la mofa o burla a través del canto ha sido más tolerado, un ejemplo es la siguiente canción: «Son los hombres queriendo,/ burros de noria,/ burros de noria./ Que dan vueltas y vueltas,/ por ver la novia,/ por ver la novia./ Por ver la novia,/ y si no salen,/ se van desconsolados los animales,/ los animales». Una crítica que se hacía colectivamente y que se permitía ridiculizar a los hombres.

Otras canciones señalaban reivindicaciones laborales, un ejemplo es la que se hacía en el almacén para hacer

referencia a la regulación de las 8 horas como jornada laboral: «Y este director nuestro es muy serio,/ y se toma

159. *QuaDriVium*

bastante interés,/ y el 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». Por el texto podemos aseverar que se trata de una canción que venía antes de que las mujeres hicieran el trabajo de empaquetadoras. En esta canción podemos observar una tradición obrera anterior al régimen, en el cual se reafirmaba que ocho horas laborables era la norma, o podría ser entendida como crítica ya que durante la posguerra ese principio no se cumplía. De hecho muchas jornadas se hacían *las velas*¹⁵, uno de los grandes momentos del canto femenino. Puede que por el recogimiento de la noche, porque era el deseo del amo o por la confianza colectiva dentro del “miedo nocturno”, pero durante las velas es cuando más se cantaba.¹⁶

También había canciones que trataban asuntos del almacén o iban dirigidas al amo. «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». Un ejemplo: «Otra noche más que no duermo,/ Otra noche más que se pierde,/ ¿Qué habrá tras la puertea verde?/ Suena alegremente un piano viejo tras la puerta verde,/ todos rien 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». (Manuela). En esta canción podríamos llegar a desvelar una reivindicación obrera: si no me dejas dormir, no descansaré hasta que sepa lo que hay tras la puerta verde. En estas canciones podemos ver reivindicaciones laborales bajo un régimen de dictadura.

Este tipo de canciones se suelen obviar en el discurso de la cultura popular del pasado y se tiende a totalizar la actividad a través un género musical en el recuerdo. En nuestro caso en un primer instante se asocia almacenes con las habaneras. Como estamos viendo, no sólo se cantaban habaneras, sino que eran abundantes los tangos, coplas, mexicanas o cualquier tipo de canciones que hacía crítica a las situaciones sociales.

Entre la virtud y el pecado

La exhibición en los almacenes se debía hacer a través del canto, ya que las mujeres del almacén no podían tener una conversación directa con los hombres:

Los almacenes divididos en dos, la carpintería en otro lado... Cuando salían a clavar las cajas, salían dos carpinteros y clavaban las cajas en medio del almacén. Las mujeres en su lado trabajando, y los hombres en el centro. Conversación con los zagales poca, te criticaban si hacías eso... Además es que las zagalas no estaban preparadas para la conversación con zagales, te daba mucha vergüenza, no había habido roce entre zagales y zagalas porque siempre había estado todo separado, y nada más que un zagal se acercara a decir cualquier cosa, te daba vergüenza (Manuela).

En algunas de estas canciones se autoadvertían del peligro de hablar con los hombres y, a la vez, a los hombres de aquello que no podían hacer. Un ejemplo es la siguiente canción: «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». Aquí observamos como esa autoadvertencia era espetada por las propias mujeres en coro. Advertencia que se convertía en una evidencia, ¿Por qué era necesario advertir de la “poca conversación” con los chicos? En este caso podemos evidenciar este canto para advertir del mecanismo disciplinario del que podían ser objeto. Todo ello para corregir comportamientos que no concuerdan con el marco jurídico y así intentar tener un control de los cuerpos por parte del poder.

La construcción del canto: un modelo de organización sonora

La elección de las canciones surgía bajo la interpelación de unas protagonistas. Entre todas las mujeres del almacén había la consideración de que unas mujeres tenían más *queo* que otras. Esas mujeres eran 5 o 6 entre casi la centena que se congregaban en los almacenes. Una de esas mujeres señaladas por el resto es Manuela.¹⁷

A la hora de iniciar el canto, Manuela lo vivía 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 [...] era algo para menos gente. Pero como estabas trabajando, el amo tan contento» (Manuela). Una vez que el canto se había iniciado, entre las 5 o 6 mujeres desde donde organizaba el canto, había una conciencia de su importancia. «Yo casi siempre en ese tiempo me he adaptao 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» (Manuela). No sólo se era consciente de su importancia sino de la identidad de cada una de estas 5 o 6 cantoras: «Sabíamos yo misma, yo sabía las voces que era de una o de otra, y había entre todas 5 o 6 voces que sobresalían y otras iban ahí agarrándose. Cada una tenía una forma de cantar diferente» (Manuela).

No sólo tenían voces que eran reconocibles sino que cada una tenía una forma propia de cantar, lejos de ideales estéticos que buscan “empastar” las voces:

160. QuaDriVium

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).

Por otro lado, en cuanto a las voces que se hacían en los almacenes se solía construir a partir del dúo. Ese dúo no era algo predeterminado.¹⁸ Según la canción podía asumir el dúo mejor o peor, en muchas ocasiones dependiendo de la cantidad de gente se supiese la canción. El dúo se hacía por terceras paralelas en el grave de la melodía principal y 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 yo. Pero dúo también lo hacía, era una chispa más grave. Alguna hacía una voz, muchas veces una chispa más aguda, muchas veces» (Manuela). Así me lo han confirmado en muchas ocasiones.¹⁹ Entre ellos Santos Montiel: «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».

Debemos entender, que la construcción lógica del canto de los almacenes viene de una tradición y es adaptada a una situación “moderna”:

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 “Modemitat” (Ayats 2008: 23).

LOS ARQUETIPOS DE GÉNERO EN LOS PRODUCTOS CULTURALES FOLCLORIZADOS EN TOTANA: LAS HABANERAS Y EL CERTAMEN LOCAL

Los géneros musicales son categorías socialmente objetivadas y, por tanto, perceptibles de ser manejadas. A través de los géneros musicales podemos analizar un discurso que incide directamente a la construcción de un marco normativo sobre la “cultura”. Este marco normativo incide directamente en el marco político que regula los arquetipos de género. Como veíamos, en el género musical se pliegan significaciones varias, una de esas significaciones son los clichés de género que hemos tratado. Por un lado las habaneras se las asocia a las mujeres por ser sensuales y sentimentales. En cambio las mexicanas eran consideradas como canciones de “macho”.

Para nuestro análisis asumiremos como géneros musicales, las «unidades culturales, definidas por códigos semióticos que asocian un plano de la expresión a un plano del contenido» (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 de “contenido” se basa en el concepto propuesto por Umberto Eco (1997 en Fabbri 2006: 12) de “contenido nuclear”. En ese “contenido nuclear” se encuentran una estratificación de códigos de competencia pública.

De modo que 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 confiere a la noción de género su particular volatilidad» (Fabbri 2006: 13). De este modo podemos entender como los géneros musicales son tan susceptibles a ser reinterpretados. Por lo que debemos huir de las construcciones de categorías. 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. De ese modo, esta definición de géneros musicales nos servirá como vehículo para analizar la conciencia de la tradición y la ideología de una cultura folclorizada. Así, entendemos como en los géneros musicales pueden revelar clichés de género, tal y como ocurre con la asociación entre habaneras, sentimentalismo y mujeres.

¿Això és l'havanera?

La categorización sobre las habaneras como cualquier otro de los géneros musicales que afrontamos se construye como objeto a través de su temática, de la idea de antigüedad y ruralismo, del exotismo, de la construcción de la nación imaginada y de su incidencia en el marco político que construye los arquetipos de género.

La construcción de la temática de un género musical en muchas ocasiones pasa por la elaboración del “cancionero”. En este aspecto cabe destacar el interés que ha despertado el músico Ricardo Lafuente Aguado, quién recopiló en forma de cancionero todas aquellas habaneras que se encontró en Torrevieja. Tal y como dice

Josep Martí (2000: 35), en muchas ocasiones en los trabajos sobre músicas tradicionales el “cancionero” se crea a través de un trabajo más paradigmático.²⁰ En él se establecen unas canciones que el recolector constituye como objetos indiscutibles.²¹ ¿Y qué tipo de objetos constituyen? En la elección de qué canciones componen un cancionero se muestra un sesgo ideológico. Tal y como dice Ayats (2010: 89): «El elemento que más peso tiene en

161. *QuaDriVium*

la operación de seleccionar como “tradicional” o no a un canto, es su texto, y especialmente su argumento». En este sentido podemos observar cómo el cancionero propuesto por Lafuente (en un análisis periférico) valoriza temáticas con referentes exóticos, teniendo a La Habana siempre como atingente y a la mulata como una de las figuras concnientes. De modo que Lafuente refuerza la idea de la habanera como un género de temática sensual y amorosa, sin una ideología política evidente, dando pie a unificar por un lado aspectos formales y sonoros con un texto.²² Cuando sabemos que los aspectos formales no siempre contienen la misma temática, como así lo muestra Ayats (2008: 54) refiriéndose a habaneras que hablan de la semana trágica de Montjuïc: «la tradició que ara coneixem amb el nom d'Havaneres -un determinat gènere de cants- prové del cant, de temática molt més variada, (...) 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 temática del cancionero y de la habanera como legado de una cultura musical marítima imaginada.²³ En el caso que tratamos se deduce cuál es la vía principal de entrada a través de un origen étnico²⁴ por delante de otros factores como un género de gran popularidad en las zarzuelas.

Pero lo increíble es como llegan a relacionarse un género musical con un cliché temático asociado a un arquetipo de género, en este caso el “sentimentalismo”. Cuando le preguntaba a Santos Montiel sobre la temática de las habaneras, él me respondía: «Arrastran un sentimiento que tu 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 locales. En esos casos, 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 *topos* 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”.²⁵ Esa idea está presente en el discurso que se vierte sobre este género musical. «La habanera tiene un don, tiene una cosa que viene de antiguamente. Como ya la habanera son muy antigua, el aire ya la trae... el aire de las mujeres de las almacenes. Siempre se ha cantado con ese estilo. La habanera se relaciona con las mujeres» (Santos Montiel). En este caso vemos como se pliegan antigüedad, estilo y mujeres. La relación en muchos casos de sensualidad, exótico y femenino se pliega en el “contenido nuclear” de las habaneras. De ese modo se explica porqué se homogeneizó el canto de los almacenes solo con las habaneras.²⁶ La asociación de mujeres y habaneras representan el modo en el que incide un género musical en la construcción de un marco político que genera los arquetipos de género. “Las habaneras eran de origen cubano y se cantaba en los almacenes porque era cosa de sentimentalismo” (Medina). Creando un cliché atemporal del género que más tarde muchas mujeres representan en el presente o reflejan en la construcción de su pasado.

Un tópico que también forma parte de la construcción de la habanera como objeto es que la música popular-tradicional es que tienen una melodía sencilla y monódica. «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). Aspecto muy relativo y que en nuestro caso con una melodía construidas a voces, desmiente la categorización académica e institucional.

Otra cuestión que encontramos en el ideario de las habaneras es el exotismo basado en la etnia y antigüedad, esto es un cliché muy repetido en la literatura sobre las habaneras, por ejemplo 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. La idea de antigüedad, tal y como dice Ayats (2010: 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 de las habaneras, el carácter general 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, por un lado, 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 habaneras.²⁷ Creando una visión de la nación en contraste con el mundo “salvaje” a través de un relato imaginado que ahonda en unos orígenes mitológicos para reforzar un discurso que etnocéntrico.

162. *QuaDriVium*

El espacio regulado: las corales y el certamen de habaneras

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 Torre vieja. En el año 55 participó llevándose el segundo premio de pequeñas agrupaciones. Hasta el nombre del director, José Alarcón, ha pasado a 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 Guerao²⁸, a través del Coro de Habaneras de Acción Católica de Totana inscribió en el concurso a un pequeño grupo de 12 personas de voces mixtas y con tres guitarras.

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». Esta misma “clase” es la que empezó a promover el movimiento coral, desde instituciones como Acción Católica. Esta distinción de clases está muy clara para Manuela: «los burgueses esos, que cantaban como cualquier persona, de esa clase fueron los que se prestaron primero a las habaneras de Torre vieja, fueron [...] Gente pudiente. [...] Cuando se pasó de Torre vieja y eso, los coros empezaron a mezclarse».

Las 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. Esa mezcla que nos cuenta Manuela 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 almacenes, tengan o no tengan el *queo*. Las han buscado para cantar habaneras, sin ser cantaora saben acompañar» (Lola Valenzuela). Lola fue una sola vez y recuerda que: «el maestro del coro te oye. Yo fui una vez. Te decía: "Tu así, tu 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. En este momento es cuando comenzó a introducirse la idea de que lo correcto es empastar las voces sin que sobresalga ninguna. Y con estas premisas se eliminó -o redujo- la expresión de timbre individual que era lo habitual en el cantar de los almacenes. Así, estos movimientos corales absorbieron a muchas personas que provenían de cantar en los almacenes o en los grupos.

Si hemos escuchado una afirmación rotunda repetida durante nuestro trabajo de campo, es que la polifonía²⁸ 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). 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 a través de una iniciativa para un final de curso escolar en un primer instante. 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 Torre vieja.³⁰ Dando al certamen por un lado, una intención turística y por otro, un modo de canalizar la “cultura” por parte de las instituciones a través de un género musical. La variedad de músicas y situaciones desmiente la idea que se proyecta de la habanera. Otro aspecto interesante que podríamos interpretar del certamen, es que sirve para recordar y simbolizar el éxito del 55 en Torre vieja. Éxito que fue de una “clase” muy concreta de Totana y que con el paso del tiempo, han sido quién ha tenido el poder de imponer un orden del discurso, trasladando el éxito de un colectivo muy determinado al pueblo entero.

El orden de ese discurso se muestra en la propia disposición del certamen. Este consiste en dos días para el concurso, donde se cobra una entrada y otro día que se hacen habaneras populares-tradicionales. Este último día es gratis y para “todo el mundo”.

Teniendo en cuenta que a través del prisma del certamen se crea un relato de las hazañas pasadas, se da una legitimidad de “alta cultura”, a la polifonía, y a la vez creando el otro lado de la dicotomía sobre el discurso de la “cultura popular”. Podríamos llegar a pensar que el certamen es un dispositivo que utilizan las instituciones para dirigir los cuerpos, argumentándose en la “cultura”. ¿Cómo dirigen los cuerpos? Creando un marco normativo sobre la “cultura” y añadiendo éste al marco político que regulan los arquetipos de género. Creando una conciencia externa del género. De ese modo, las acciones donde se manifiesta el género musical –durante el certamen o a través de las corales– están reguladas, al menos parcialmente, por las instituciones.

CONCLUSIONES

El objetivo de este artículo era mostrar las situaciones sonoras de los almacenes de Totana donde el género se evidenciaba cotidianamente y comprobar si varía respecto a los arquetipos de género propuestos en los productos culturales musicales folclorizados –en este caso el discurso sobre las habaneras y el certamen–.

Como hemos podido observar durante el artículo, mientras que en los almacenes se tejía día a día la puesta en común de unos valores sobre el género y poniéndose de manifiesto unas problemáticas sociales, en los productos culturales musicales se puede ver como se trata de acciones puntuales que se desarrolla en un marco institucionalizado y con unos espacios regulados. De modo que a la hora de mostrar el género a través de acciones musicales, resulta más previsible y más concordante con el marco político que se emite desde el poder.

163. *QuaDriVium*

Si tenemos también en cuenta que la población que participa en estas músicas que aluden al pasado y aquellas que participaban en los cantos del pasado, en ocasiones, son las mismas pero más envejecidos. Dando cierta legitimidad a sus actos, ya que se argumenta una continuidad, dando una apariencia de concordancia entre el marco jurídico y realidad. Otro aspecto que da esta apariencia es la continuidad de la idea de que género y sexo son una misma cosa. Además, a lo largo del tiempo se han difuminado en cierta medida la fuerte división de las clases sociales, lo que ha facilitado homogeneizar la cultura, emitiendo una única historia para diferentes realidades.³¹ Sin embargo, a pesar de todos estos elementos que dan una apariencia de continuidad a la hora de vivir el género, las acciones y el contexto han variado tanto que las funciones y usos que se hacían con el canto, no son las mismas.

El género, entendido como una acción que se muestra performativamente durante interacciones comunicativas, se va constatando y construyendo cotidianamente. De modo que, por muchos cambios jurídicos del marco político –en muchas ocasiones buscando ser “políticamente correctos” pero que afianzan clichés de la dominación masculina–, no alcanzan de inmediato a las costumbres sociales que se dan cotidianamente de forma silenciosa o costumbres que vienen de una larga tradición.

Por lo tanto puedo concluir que –aunque no sean tan evidentes y sean diferentes sus acciones– aún continúan activos los mecanismos de una dominación masculina en una sociedad patriarcal. De modo que se mantiene una querencia a establecer unas estructuras en la construcción del espacio social y la relación entre los hombres y las mujeres, generándose de un modo recíproco. Construyendo a través de una jerarquización sexual naturalizada, un orden arbitrario, que ordena los cuerpos –más allá de las perceptibles transformaciones que se hayan producido en las últimas décadas–.

Este artículo es la primera parte de una investigación más grande que abordaré en mi tesis, a través de fábricas y almacenes intentaré abordar las “canciones olvidadas” de la Región de Murcia, donde encontramos un modelo de organización sonora tradicional, en un contexto urbano, con géneros musicales modernos y con crítica social en época de dictadura por parte de las mujeres obreras. Un repertorio muy diferente a los estudios de música tradicional murciana que se han visto monopolizados por las músicas de los auroros, troveros, las jotas y malagueñas de la huerta murciana o de espectáculos (casi esperpénticos) como los discursos y acciones que en ocasiones se realizan a través del festival Cante de La Minas de La Unión.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, J. (1960). *Doce habaneras populares*. Madrid: Unión Musical Española.
- ANDERSON, B. (2006). *Comunidades Imaginadas*. México: Fondo de cultura económica.
- ARROYO VALERO, L. y otros. (1989). *Canciones de Valverde del Camino*. Valverde del Camino: Gráficas González.
- AYATS, J. (2007a). *Les chants traditionnels des Pays Catalans*. Tolosa de Llenguadoc: Isatis, COMDT.
- _____. (2007b). «La música dels goigs a Catalunya, València, Balears i Pitiüses». [Mecanoscrit inèdit.] Primera «Beca Ciutat de Berga» a la recerca musical.
- _____. (2008). *Cantar a la fàbrica, cantar al coro: Els cors obrers a la conca mitjana del Ter*. Vic: Eumo.
- _____. (2010). *Las canciones “olvidadas” en los cancioneros de Catalunya: cómo se construyen las canciones de la nación imaginada*. Jentilbaratz [Donostia], 12. 83 – 94.
- BAKHHTIAROVA, G. (2002). *Empires of the Habanera: Cuba in the Cultural Imagination of Catalunya*. Tesis Doctoral, University of Southern Carolina.
- _____. (2004). «A tale of two habaneras: Transatlantic journey of a cultural sign», *Quaderns-e n°3. Institut Català de Antropologia*. [Enlace web:http://www.antropologia.cat/antiga/quaderns-e/03/03_06.htm] (Consulta: 8/11/2011).
- BOURDIEU, P. [1998] (2008). *La dominación masculina*. Madrid: Anagrama.
- _____. [2002] (2004). *El baile de los solteros*. Madrid: Anagrama.

- BUTLER, J. (2006). *Deshacer el género*, Barcelona: Paidós.
- _____. (2001). *El género en disputa*, Barcelona: Paidós.
- CAYUELA SÁNCHEZ, S. (2009). «El nacimiento de la biopolítica franquista. La invención del *homo patiens*». *Isegoría. Revista de Filosofía y Moral y Política* 40: 273-288.
- CERTEAU, M. de. (1975). *L'écriture de l'histoire*. París: Gallimard.
- DI FEBBO, G. y R. MORO (2005). «Feixisme i franquisme: Església i Religió». En *Nou Estat, nova política, nou ordre social. Feixisme i franquisme en perspectiva comparada*, ed. Giuliana di Febo y Carmen Molinero, 239-277. Barcelona: Fundació Carles Pi i Sunyer d'Estudis Autònomicos i Locals., CEFID-UAB.

164. QuaDriVium

- ELI, V. y A. M. ÁNGELES (1999). *La música entre Cuba y España: tradición e innovación*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores / Fundación Autor.
- ÉVORA, Tony (1997). *Orígenes de la música cubana: los amores de las cuerdas y el tambor*. Madrid: Alianza.
- FABBRI, F. (1982). «A theory of music genres: two applications». En P. Tagg y D. Horn (comps.), *Popular Music Perspectives I*. Gothenburg: IASPM.
- FABBRI, F. (2006). «Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?». Comunicación presentada en el seno del VII Congreso IASPM-AL. La Habana, del 20 al 25 de junio de 2006. Traducción de Marta García Quiñones.
- FEBRÉS, X. y otros (2004). *L'havanera viscuda*. Barcelona: Portic.
- FEBRÉS, X. (1995). *Aixó és l'havanera*. Barcelona: La Campana.
- FERRER, I. (2011a). «Canto y cotidianidad: visibilidad y género durante el primer franquismo». *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 15.
- FERRER, I. (2011b). (en prensa). «Dissentiments de la dictadura: balls, franquisme i Església». En *La Dictadura franquista: La institucionalització d'un règim. Actes de congrés*. Barcelona.
- FOUCAULT, M. (1973). *El orden del discurso*. Barcelona: Editorial Fábula Tusquets.
- _____. (1979). *Vigilar y castigar*, Madrid: Siglo XXI
- _____. (2005a). *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*, Madrid: Siglo XXI.
- GREEN, L. [1997] (2000). *Música, género y educación*. Madrid: Edición Morata. *Instituto Nacional de Estadística*. www.ine.es [Consulta: 20/04/2012]
- LAFUENTE AGUADO, R. (1984). *La habanera en Torrevieja*. 2ª ED. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos.
- LINARES, Mª T. y F. NÚÑEZ (1998). *La música entre Cuba y España, la ida y la vuelta*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores / Fundación Autor.
- MACCHIARELLA, I. (1994). «Appunti per un'indagine sulla tradizione non scritta della música del XVI-XVIII secolo». Dins: Maria Antonella BALSANO; Giuseppe COLLISANI. *Ceciliania per Nino Pirrotta*. Palerm: Flaccovio Editore, p. 97-109.
- MACCHIARELLA, I. (1995). *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*. Lucca: Librería Musicale Italiana.
- MARTÍ i PÉREZ, J. (1996). *El folklorismo: Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.
- _____. (2000). *Más Allá del Arte: La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallès: Deriva.
- MCCLARY, S. (1991). *Feminine Endings. Gender, Music and Sexuality*, Minnesota: University of Minnesota Press.
- MONTSALVATGE, X. (1964). *Habaneras en la Costa Brava*. Madrid: Unión Musical Española.
- MOORE, A. (1993). *Rock: The Primary Text - Developing A Musicology Of Rock*. Buckingham. Open University Press, Milton Keynes.
- NEGUS, K. (2005). *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- NICOLÁS MARÍN, Mª E. 1989. «A propósito de una efemérides histórica: la ocupación militar de Murcia por las tropas franquistas». *Revista Campus* n°31, Abril 1989.

<http://www.um.es/campusdigital/TalComoEra/EncNicolas89.htm> [Consultado el 12/03/2013].

PÉREZ DIZ, C. *et al.* (1995). *L'Havanera: Un cant popular*. Tarragona: El Mètod.

RAMOS LÓPEZ, P. 2000. *Feminismo y música*. Madrid: Nuevas Estructuras.

RICOEUR, P. (1985). *Tiempo y narración: El tiempo narrado*. México: Siglo veintiuno.

RICOEUR, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Ediciones Trotta.

ROSA, G. (2001). *Habanera: Canto de Cuba, nostalgia de Totana*. Totana: Ayuntamiento de Totana.

_____. (1999). *Totana entrañable*. Totana: Ayuntamiento de Totana.

165. *QuaDriVium*

_____. (2005). *Materiales para la historia de Totana*. Totana: Ayuntamiento de Totana.

_____. (2007). *Totana abonico*. Totana: Ed. Línea Local.

SAÏD, E. (1990). «Figures, Configurations, Transfigurations». *Race and Class*, 32. 1-16.

VIÑUELA, L. (2003). *La perspectiva de género y la música popular: dos retos nuevos para la musicología*, Oviedo: KRK.

«el maestro del coro te oye. Yo fui una vez. Te decía: "Tu así, tu ese" a cada uno le daba el tono de tu manera que cantas»

NOTAS

1. Ricoeur (2003: 93).

2. La *huella* es aquello que se extrae de la recogida mimética de los datos y que convertimos en un acontecimiento atemporal. La *representancia* busca explicar la travesía que la *huella* hace en la distancia del tiempo, mediante la explicación de la estructura de la dialéctica, permitiendo mediar en esa distancia espacial.

3. «Viendo la *deuda* como una figura de alteridad, entendida como una expiación de los muertos que vela la historia, dirigida hacia el futuro y la destitución de todo lo histórico del presente intempestivo» (Ricoeur 1985:863).

4. Es el título del trabajo de tesina que me dirigió Jaume Ayats durante el curso 2011-2012, a quien agradezco los consejos, ideas y ayuda, así como a Gianni Ginesi, quién a partir de esa experiencia está dirigiéndome la tesis sobre los cantos de almacenes y fábricas en la Región de Murcia. También agradecerle a Roser Ramos Salvadó sus comentarios sobre los borradores.

5. En la investigación previa abarcamos las manifestaciones de género a través de situaciones sonoras del pasado como serenatas, el paseo, el cine, las tabernas, los almacenes o los grupos de pascua, utilizando elementos de análisis como pueden ser la visibilidad, la distribución del espacio, las jerarquías sociales, la exhibición y el discurso sobre el género musical.

6. El almacén de Miguel Martínez Cabrera.

7. Para entender el discurso que se construye desde el marco político que regula el género, debemos observar cómo se intentan "naturalizar" estos arquetipos (Butler 2006: 70). De modo que el discurso normativo asume tanto elementos psíquicos como hormonales para argumentar su propuesta de género. ¿Con que intención? Foucault propone el término biopolítica como concepto analítico de los mecanismos del poder y sus posibles intencionalidades. Este autor sugiere que este dispositivo pretende corregir las sexualidades anormales, las regulariza y produce su discurso en pos de una productividad económica. Más precisamente, con este término pretende incidir sobre aquellos discursos que se argumentan a través de elementos biológicos, convirtiéndolos en parte de una estrategia de poder. Para llevar a cabo esta labor, la biopolítica utiliza dos herramientas como mecanismos de actuación. Por un lado el derecho, ejerciendo un marco judicial a través de la ley. Y por otro lado, los mecanismos disciplinarios. Éstos, sin prohibir tienen que responder a una realidad, de modo que desactive una respuesta, limitándola, ya sea frenándola o regulándola.

8. Di Febo y Moro (2005: 240).

9. «Esta dicotomía estaba provocada por «una realidad hipernormativizada de forma binaria, impuesta de forma punitiva y violenta, tanto física como simbólicamente» (Ferrer Senabre p.3, Roca, Di Febo).

10. «Una diferencia exagera, 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. «Los burgueses o señoritos la música no le interesaba. Ellos ni les iba ni les venía» (Manuela). «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 *pourtalé* [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).

11. También se utiliza *Zagalice* o *zagalice* para referirse a un niño y *zagalón* o *zagalona* para referirse a un joven.

12. El diccionario de la Real Academia Española la define como una interjección que se utiliza para «avisar de la presencia de algo o alguien, especialmente si constituye un peligro». O como verbo, para «avisar, especialmente para poner en guardia».

13. El *amo* era el sustantivo que normalmente utilizaban para llamar a los dueños de un lugar, ya sea de unos campos o de un negocio. Lola La Panza es Lola Valenzuela, la única encargada que aún vive de los almacenes que habían en Totana. Los carpinteros se encontraban en una estancia aparte, se dedicaban a hacer las cajas y a clavar las tapas una vez que las empaquetadoras llenaban la caja del fruto. Las *estriadoras* eran mujeres normalmente más mayores que el resto de las mujeres, estas mujeres se encargaban de medir el tamaño de la naranja o la mandarina y hacer montones del mismo número en capazos. Las *empapeladoras* se dedicaban a llenar las cajas con las naranjas empapeladas y flejar las cajas con hilo de cobre una vez que las cajas habían sido tapadas por los carpinteros. Las *empaquetadoras* se encargaban de cubrir con papel las naranjas o mandarinas. Las *acarreadoras* llevaban las naranjas en cestos, cajas o las descargaban según la época.

14. El canto en esta época mostraba capacidad y habilidad para desarrollar la tarea -enfrente del menosprecio que tendrá el canto en el trabajo posteriormente-. Un caso que observamos de éste momento es la canción que nos cantaba Lola Valenzuela: «Conducir, conducir,/ embalar, embalar,/ y toca la bocina al compás,/ pa! pa!/ al (¿?)/, al (¿?)/ al cambiar, al cambiar,/ cuando va la bocina al compás». El canto mostraba una sincronización y destreza para trabajar.

15. *Las velas* se denominaba cuando el trabajo se tenía que hacer de noche. Y normalmente se cantaba más en *las velas*... Velando decíamos: «Esta noche velamos». Trabajábamos en vela. Y cuando era de noche se cantaba” (Lola Valenzuela).

16. También se cantaba tras la salida del almacén, bajando del almacén al pueblo se cantaba en la calle por parte de las mujeres, hinchadas a trabajar. «Volvíamos al oscurecer. Del campo y de los almacenes, íbamos andando donde fuera. Mexicanas, corridos... Bueno... Mexicanas habían muchas. Ahora lo que más se canta era *La calandria*» (Manuela). Estas canciones servían para hacerse compañía, dar una señal de grupo y alejar el miedo. Eran conocidas las historias sobre secuestros e incluso de asesinatos atravesando los trayectos de ida y vuelta a las fábricas o almacenes en la oscuridad.

166. *QuaDriVium*

17. «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 10 o 11. Le encantaba quedarse de noche, él allí» (Lola Valenzuela).

18 «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). «No necesitábamos que nadie nos dijera como 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. 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).

19. «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).

20. 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.

21. Tal y como decía Ayats (2010:85): «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. Quién construye el objeto es el recolector»

22. Referente a unir estilo con argumentación, no con género musical.

23. 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 (1984: 14) del origen de Torreveja como asentamiento de genoveses y napolitanos a principios del siglo XVII.

24. Posiblemente, a través del pueblo vecino, Alhama de Murcia, gracias al empresario Lorenzo Rubio quién vendía alpargatas a La Habana, casado con una cubana Emilia Arias Galindo (Rosa 2001:69).

25. 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.

26. 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).

27. 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: *tainos, guamahatabeyes* –que vivían en cuevas y todavía usaban piedras no talladas-, *mayaríes* y los ya referidos *siboneyes*» (Rosa, 2000: 15).

28. Presidente de Acción Católica en el 55.

29. En Totana (como también sucede en Torreveja, tal y como puede comprobar) 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 homorítmicas, y donde se podía entender el texto.

30. El certamen de Torreveja 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 que más adelante sirvió para monopolizar la “cultura”.

31. Nuestro análisis ha mostrado elemento de la mujer obrera durante la posguerra, excluyendo otros espacios donde el género se vivía de forma diferente, y los arquetipos actuales recogen el pasado, en ocasiones, como si fuera uno.