



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

**Feminismos aplicados.
Un enfoque desde la educación,
género, Violencia estructural
y los movimientos sociales**

Coordinadoras

Elena Bandrés Goldáraz

Rocío Diez Ros

Tasia Aránguez Sánchez

Dykinson, S.L.

FEMINISMOS APLICADOS.
UN ENFOQUE DESDE LA EDUCACIÓN, GÉNERO,
VIOLENCIA ESTRUCTURAL Y LOS MOVIMIENTOS SOCIALES

FEMINISMOS APLICADOS.
UN ENFOQUE DESDE LA EDUCACIÓN,
GÉNERO, VIOLENCIA ESTRUCTURAL
Y LOS MOVIMIENTOS SOCIALES

Coordinadoras

Elena Bandrés Goldáraz

Rocío Diez Ros

Tasia Aránguez Sánchez

Dykinson, S.L.

2022

FEMINISMOS APLICADOS. UN ENFOQUE DESDE LA EDUCACIÓN, GÉNERO,
VIOLENCIA ESTRUCTURAL Y LOS MOVIMIENTOS SOCIALES

Diseño de cubierta y maquetación: Francisco Anaya Benítez

© de los textos: los autores

© de la presente edición: Dykinson S.L.

Madrid - 2022

N.º 41 de la colección Conocimiento Contemporáneo

1ª edición, 2022

ISBN 978-84-1377-929-4

NOTA EDITORIAL: Las opiniones y contenidos publicados en esta obra son de responsabilidad exclusiva de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de Dykinson S.L ni de los editores o coordinadores de la publicación; asimismo, los autores se responsabilizarán de obtener el permiso correspondiente para incluir material publicado en otro lugar.

INDICE

INTRODUCCIÓN GENERAL.....	12
ELENA BANDRÉS GOLDÁRAZ	
ROCÍO DIEZ ROS	
TASIA ARÁNGUEZ SÁNCHEZ	

PRIMERA PARTE FEMINISMOS PARA EVITAR LAS GUERRAS

INTRODUCCIÓN.....	17
ELENA BANDRÉS GOLDÁRAZ	
TASIA ARÁNGUEZ SÁNCHEZ	

SECCIÓN I VIOLENCIA

CAPÍTULO 1. IMAGINARIOS SOCIALES: LOS ARQUETIPOS PATRIARCALES COMO DESENCADENANTES DE VIOLENCIA.....	21
FRANK BRADY MORALES ROMERO	
MAGDIEL GÓMEZ MUÑIZ	
JOSÉ VICENTE VILLALOBOS	
CAPÍTULO 2. PERFORMANCES IBEROAMERICANAS Y VIOLENCIA DE GÉNERO.....	51
VANESA CINTAS MUÑOZ	
ALFONSO DEL RÍO ALMAGRO	
CAPÍTULO 3. LA CAZA DE BRUJAS EN INTERNET.....	75
TRINIDAD DONOSO-VÁZQUEZ	
CAPÍTULO 4. EL DISCURSO DE EMPODERAMIENTO EN SERIES ESPAÑOLAS COMO PRETEXTO ARGUMENTAL PARA LA EXPLICITACIÓN DE VIOLENCIA HACIA LAS MUJERES. ESTUDIO DE CASO: <i>SKY ROJO</i>	90
SOFÍA OTERO-ESCUADERO	
CAPÍTULO 5. CYBER DATING: QUÉS ES, PREVALENCIA Y FACTORES ASOCIADOS. REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA.....	107
NIEVES GUTIÉRREZ ÁNGEL	
MARÍA DOLORES PÉREZ ESTEBAN	
NOELIA NAVARRO GÓMEZ	

CAPÍTULO 6. NO ESTÁN TODAS: MUJERES CON DISCAPACIDAD INTELLECTUAL Y DEL DESARROLLO EN EL ESTUDIO DE LAS VIOLENCIAS CONTRA LAS MUJERES 119

PAULA SEPÚLVEDA NAVARRETE
MARÍA DE LOS ÁNGELES MINGUELA RECOVER

CAPÍTULO 7. EL ARCO MINERO DEL ORINOCO, ESTADO BOLÍVAR, VENEZUELA: UNA REALIDAD DE ESCLAVITUD MODERNA TRATA DE PERSONAS Y EXPLOTACIÓN LABORAL POCO CONOCIDA Y MUCHO MENOS DIFUNDIDA 141

INGRID DEL VALLE, GARCÍA-CARREÑO

CAPÍTULO 8 172
RETOS DE LA PROTECCIÓN DE LAS MUJERES ADULTAS MAYORES EN MÉXICO 172

ANGÉLICA MARÍA BURGA CORONEL
YEDIDI CHÁVEZ VÁSQUEZ

CAPÍTULO 10 195
PROSTITUCIÓN PARA HOMBRES CON DISCAPACIDAD. UN INTENTO DE LEGITIMAR LA EXPLOTACIÓN 195

TASIA ARÁNGUEZ SÁNCHEZ

CAPÍTULO 11 216
LA PORNOGRAFÍA COMO IDEÓLOGA DE LA VIOLENCIA SEXUAL: LOS CONTENIDOS PORNOGRÁFICOS MÁS VISTOS Y SU TRADUCCIÓN A LA REALIDAD SOCIAL 216

ELENA SÁEZ-GONZÁLEZ

SECCIÓN II FEMINISMOS

CAPÍTULO 12. FEMINISMO ÁRABE: CARICATURAS HECHAS POR MUJERES 243

SALUD ADELAIDA FLORES BORJABAD

CAPÍTULO 13. PEDAGOGÍA FEMINISTA EN LAS AULAS UNIVERSITARIAS A PARTIR DE LA CREACIÓN DE GRÁFICAS TIPOGRÁFICAS BASADAS EN FRASES FEMINISTAS 268

SILVIA POLO MARTÍN
ÓSCAR ESTUPIÑÁN ESTUPIÑÁN

CAPÍTULO 14. FEMINISMOS EN EL REVIVAL FOLK ESPAÑOL: LAS CANTAUTORAS Y LA REPRESENTACIÓN DE MODELOS ALTERNATIVOS DE GÉNERO 286

MARINA GONZÁLEZ-VARGA
MARÍA JESÚS PENA-CASTRO

CAPÍTULO 15. ¿NUEVO PERFIL DE LAS MUJERES CUIDADORAS DE FAMILIARES CON DEMENCIA EN DOMICILIO?	308
DRA. MARÍA CRISTINA LOPES-DOS-SANTOS	
CAPÍTULO 16. EL TRABAJO DE CAMPO CON MUJERES INFORMANTES MAYORES PERTENECIENTES A COROS Y DANZAS DE LA SECCIÓN FEMENINA DE FALANGE: NARRATIVAS, CONFLICTOS Y ESTRATEGIAS	337
AARÓN PÉREZ-BORRAJO	
CAPÍTULO 17. LOS PODCASTS COMO HERRAMIENTAS DE INNOVACIÓN METODOLÓGICA FEMINISTA PARA LA VISIBILIZACIÓN DE LOS CUIDADOS	353
LOLA MARTÍNEZ-POZO	
SAMUEL RUBIO CORONADO	
CAPÍTULO 18. LA VISIÓN DE LA FAMILIA Y DEL ROL SOCIAL DE LA MUJER EN EL PRIMER SOCIALISMO ESPAÑOL: LA COMISIÓN DE REFORMAS SOCIALES	384
JUAN MIGUEL ARRANZ	
CAPÍTULO 19. ANÁLISIS DE LA EVOLUCIÓN DEMOGRÁFICA EN CASTILLA-LA MANCHA: DIFERENCIAS TERRITORIALES Y DE GÉNERO.....	400
J. JAVIER SERRANO LARA	
M ^a DOLORES PITARCH GARRIDO	
M ^a DEL CARMEN CAÑIZARES RUIZ	
CAPÍTULO 20. COSTO EN EMBARAZOS ADOLESCENTES EN ÁREAS RURALES: DESAFÍOS POLÍTICOS	427
MARÍA CECILIA ALVARRACÍN GUASHAMBO	
JORGE LUIS GARCÍA BACUILIMA	
JUANITA VIRGINIA SALINA VÁSQUEZ	

SEGUNDA PARTE.
PEDAGOGIAS FEMINISTAS PARA ELIMINAR
LAS DESIGUALDADES POR GÉNERO

INTRODUCCIÓN..... 457
Rocío Díez Ros

SECCIÓN III
GÉNERO

CAPÍTULO 21. LA UNIVERSIDAD DESDE LA PERSPECTIVA DE
GÉNERO: DIFERENCIAS DE PERCEPCIÓN EN ESTUDIANTES DE
COMUNICACIÓN..... 460

ENDIKA REY
JOAN BURGUERA
OLATZ LARREA
RAFAEL VENTURA

CAPÍTULO 22. ESTUDIO EXPLORATORIO DE LA IDENTIDAD DE
GÉNERO EN LA UNIVERISDAD DE LAS PALMAS DE GRAN
CANARIA: ANÁLISIS DE LAS RAMAS DE CONOCIMIENTO 485

MIRIAM L. MORALES SANTANA
MARÍA PILAR ETOPIA BITATA
GABRIEL DÍAZ JIMÉNEZ

CAPÍTULO 23. PRESENCIA, LATENCIA Y AUSENCIA DE LA
PERSPECTIVA DE GÉNERO: ESTUDIO EN EL MARCO DEL
GRADO DE COMUNICACIÓN E INDUSTRIAS CULTURALES DE
LA UNIVERSIDAD DE BARCELONA..... 506

JUAN JOSÉ CABALLERO
ANNA TARRAGÓ
SÍLVIA CABEZAS
DANIEL LÓPEZ DEL RINCÓN

CAPÍTULO 24. MUJERES ARTISTAS ESPAÑOLAS EN LA
DÉCADA DE LOS SETENTA: UN ANÁLISIS DESDE EL
ENFOQUE DE GÉNERO 530

BEATRIZ FERNÁNDEZ DE CASTRO

CAPÍTULO 25. GÉNERO Y DESARROLLO: PROPUESTA DE UN
INDICADOR COMPUESTO A ESCALA REGIONAL 551

MARINA CHECA OLIVAS

SECCIÓN IV
ESTEREOTIPOS DE GÉNERO EN CINE,
TV Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN

CAPÍTULO 26. EL AMOR ROMÁNTICO: ESTEREOTIPOS Y ELEMENTOS SEXISTAS EN LAS PELÍCULAS DIRIGIDAS AL PÚBLICO INFANTIL Y ADULTO-JOVEN	582
CARMEN DE LA MATA AGUDO MARÍA BLANCO CARMONA	
CAPÍTULO 27. LA BRUJA, LA PROSTITUTA Y LA MADRASTRA. TRES VILLANAS EN EL CINE PARA LA INFANCIA	599
CARMEN DE LA MATA AGUDO MARÍA BLANCO CARMONA	
CAPÍTULO 28. ESTEREOTIPOS UTILIZADOS EN MEDIOS DE COMUNICACIÓN EN CONTRA DE VÍCTIMAS DE FEMINICIDIO	616
GRACIELA TREVIÑO GARZA ANA EDITH CANALES MURILLO	
CAPÍTULO 29. ANÁLISIS DE LA CAMPAÑA #NOSEASANIMAL DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA	634
VANESSA DÍAZ JIMÉNEZ BELÉN MORENO ALBARACÍN TANIA BLANCO SÁNCHEZ	
CAPÍTULO 30. <i>SEX EDUCATION</i> : REFLEXIONES DESDE UNA ÓPTICA PEDAGÓGICA	654
PATRICIA ALONSO-RUIDO BIBIANA REGUEIRO CRISTINA VARELA-PORTELA	
CAPÍTULO 31. UNA APROXIMACIÓN AL HUMOR FEMINISTA DESDE LA CIENCIA POLÍTICA	677
IRAIDE ÁLVAREZ MUGURUZA	
CAPÍTULO 32. LA IMPORTANCIA SOBRE LOS ESTEREOTIPOS DEL COLOR EN LA ETAPA INFANTIL. UNA EXPERIENCIA PARA LA INTEGRACIÓN SOCIAL A TRAVÉS DE LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA	696
ELVIRA CHICANO GUTIÉRREZ MANUEL PÉREZ-VALERO	
CAPÍTULO 33. DESIGUALDAD DE GÉNERO Y PRODUCCIÓN INFORMATIVA DE MUJERES PERIODISTAS: ANÁLISIS DE <i>EL PAÍS</i> , <i>EL MUNDO</i> Y <i>ABC</i>	726
BELÉN CÁCERES GARRIDO SONIA PARRATT FERNÁNDEZ	

SECCIÓN V
SEXISMO

CAPÍTULO 34. ACTITUDES SEXISTAS: PERFILES DEL ALUMNADO UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA.....	751
MIRIAM L. MORALES SANTANA	
MARÍA PILAR ETOPA BITATA	
GABRIEL DÍAZ JIMÉNEZ	
CAPÍTULO 35. ANÁLISIS EXPLORATORIO DE LAS ACTITUDES SEXISTAS EN ESTUDIANTES DE LA UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA: ANÁLISIS DE LAS RAMAS DE CONOCIMIENTO	771
MIRIAM L. MORALES SANTANA	
MARÍA PILAR ETOPA BITATA	
GABRIEL DÍAZ JIMÉNEZ	
CAPÍTULO 36. LA OBJETIVACIÓN DE LA MUJER DESDE UNA PERSPECTIVA MASCULINA	791
XIAOYANG WU	

SECCIÓN VI
COEDUCACIÓN

CAPÍTULO 37. INNOVACIÓN DOCENTE INCORPORANDO ELEMENTOS FEMINISTAS EN LA INGENIERÍA DE LOS MATERIALES	811
PETR URBAN	
CAPÍTULO 38. HACIENDO VISIBLE EL GÉNERO EN LAS AULAS UNIVERSITARIAS: DOMINACIONES Y RESISTENCIAS	829
CATALINA GÓMEZ ETXEGOIEN	
CAPÍTULO 39. GENEALOGÍAS FEMINISTAS E HISTORIA DE LAS MUJERES EN LA FORMACIÓN INICIAL DOCENTE DE EDUCACIÓN INFANTIL.....	858
ANDREA DOMINGUEZ GARCÍA	
Rocío DIEZ ROS	
CAPÍTULO 40. INCORPORACIÓN DE LA PERSPECTIVA LGBTI EN LOS ESTUDIOS UNIVERSITARIOS DE COMUNICACIÓN: PROYECTO PILOTO DE FORMACIÓN Y SENSIBILIZACIÓN	877
RAFAEL VENTURA	

CAPÍTULO 41. DESAFÍOS DE LA INVESTIGADORA EN LA SOCIEDAD ACTUAL	889
DOLORES GARCÍA PEREA	
LETICIA DEL CARMEN RÍOS RODRÍGUEZ	
CAPÍTULO 42. HACIA UNA LITERATURA MÁS IGUALITARIA: UN ANÁLISIS DE LA LITERATURA FEMENINA AURISECULAR EN LOS MANUALES DE TEXTO	914
ÁLVARO CLAVIJO CORCHERO	
CAPÍTULO 43. MASCULINIDADES IGUALITARIAS. JÓVENES Y ADOLESCENTES COMO PARTICIPANTES ACTIVOS EN PROCESOS COEDUCATIVOS	933
ANDER ARCOS ALONSO	

FEMINISMOS EN EL REVIVAL FOLK ESPAÑOL: LAS
CANTAUTORAS Y LA REPRESENTACIÓN DE
MODELOS ALTERNATIVOS DE GÉNERO

MARINA GONZÁLEZ-VARGA
Universidad de Salamanca

MARÍA JESÚS PENA-CASTRO
Universidad de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN

En el ámbito del revival folk vivido en España desde la década de los sesenta del pasado siglo se llevó a cabo un ejercicio de resignificación que redibujó la práctica musical en distintas facetas. En este artículo exploraremos como un conjunto de cantautoras partieron del repertorio tradicional para resignificar simultáneamente la música popular y los modelos de género propuestos desde la dictadura franquista, desde la imagen y los roles de las mujeres como protagonistas musicales.

Es necesario abordar desde diferentes perspectivas teóricas el estudio de las reinterpretaciones de músicas populares españolas de orígenes diversos para poder comprender su significación y reconceptualizaciones. El punto de partida es el escenario de tensión e inestabilidad social que se vivía en la década de los 60 del pasado siglo, que se ha escogido como período de comienzo de esta investigación. Esta etapa se estableció como una época de redefinición y creación contracultural no sólo en el ámbito musical.

Una vez realizado el acercamiento al fenómeno cultural que hemos denominado revival folk se observa cómo en sus etapas iniciales la presencia de cantautores, y, en este caso, si atendemos a la representación de modelos de género alternativos, la actividad artística de las cantautoras resulta indispensable para el desarrollo de este movimiento.

Estas construcciones parten de la idea de oposición al imaginario establecido durante el franquismo por la Sección Femenina. Junto con esta deconstrucción del imaginario de la mujer, que examinaremos más adelante, el medio que las cantautoras desarrollan como oposición a todo lo que implicaba la actividad de la asociación Sección Femenina será la recuperación y divulgación de repertorio musical anterior a los programas educativos y al trabajo de campo llevado a cabo por el régimen. A este planteamiento hay que añadir los temas principales de la canción de autor, la protesta social. De esta forma, estas artistas se vinculan con la música popular y tradicional empleada como medio de protesta social. En este proceso uno de los aspectos más significativos será la reconceptualización del término música popular y música tradicional como uno de los primeros pasos para la desacralización del repertorio tradicional.

La transformación musical en sus aportaciones es novedosa tanto estéticamente como en su experiencia y contenido semántico, de manera que se imbrican con el cambiante concepto de resistencia y contracultura, respondiendo a la evolución de las configuraciones de género en este período. Abordaremos el estudio de la reinterpretación de diferentes músicas tradicionales como herramienta para la reconstrucción de identidades, la concienciación y movilización social.

Por otra parte, se analiza la creciente presencia de mujeres como intérpretes o compositoras durante este período con mayor libertad en el terreno artístico y social. No obstante, cabe destacar que en la amplia literatura sobre los cantautores durante las décadas de los 60 y 70, en la mayoría de los casos el protagonismo se centra en la figura de los hombres mientras que se pasa por alto la relevancia de la actividad tanto musical como social de algunas de las cantautoras que tomaban posturas más desafiantes respecto al orden social.

En este artículo nos centramos en la actividad musical de las últimas décadas del siglo XX que suponen una etapa de creación de vínculos y modelos en común dentro de las nuevas creaciones del revival folk. Las iniciativas y producciones musicales de este período sentarán las bases para un mayor desarrollo de estas líneas temáticas durante el siglo XXI

1.1. CONTEXTUALIZACIÓN DEL FENÓMENO REVIVAL Y DE LOS NUEVOS PLANTEAMIENTOS EN CUANTO AL GÉNERO

Se ha mencionado como el período a analizar supone un punto de ruptura con el modelo de mujer construido desde la Sección Femenina. Partimos de la concepción del género como construcción cultural de carácter histórico que se adapta a la organización social. Estos modelos de género fueron naturalizados a través de la asociación a características biológicas para plantearlos como incuestionables. Como indican Rabazas y Ramos (2006), las revistas *Consigna*, *Medina*, y *Y Teresa* formaron un instrumento de propagación de la ideología y los valores dirigidos a las mujeres, por tanto, son unos documentos que ilustran la construcción cultural del género al igual que el *Manual de la Buena Esposa* (1953). Cualquier comportamiento que no siguiese este modelo de mujer definida como “ángel del hogar” era calificado de antimoral.

Este modelo difundido a partir de los diferentes programas educativos de la Sección Femenina, Escuelas de Hogar, Servicio Social obligatorio, Auxilio Social, Coros y Danzas y otras iniciativas plantea la maternidad y el cuidado del hogar como aspectos que definen el ideal de mujer falangista. Por tanto, las mujeres se definían a partir de sus roles de madre y esposa, en este último caso siempre subordinada a su marido y al bienestar de éste. De esta forma la belleza y los cuidados estéticos se plantean como aspectos necesarios para agradar a sus maridos.

FIGURA 1. *Manual de la buena esposa*



Fuente: Primo de Rivera, P. (1953). *Manual de la buena esposa*

Este discurso androcéntrico, que toma como base un antifeminismo planteado abiertamente, centrado en la exaltación de la maternidad, supone un mecanismo común y habitual para el asentamiento de sistemas nacionalistas. Las políticas culturales de otras doctrinas fascistas coinciden en estos planteamientos.

Los planteamientos culturales se configuran también en concordancia con estos planteamientos sobre cómo debería ser la vida social de las mujeres. La representación cultural del país busca una imagen de unidad que es construida a partir de la folklorización de prácticas tradicionales como fiestas, danzas y música de diferentes regiones. Estas tradiciones seleccionadas para convertirlas en la imagen cultural fueron rediseñadas al mismo tiempo que se construyó una ficción histórica entorno a ellas para alegar que pertenecían a unas “raíces culturales” y legitimarlas como tradiciones auténticas.

Aun en plena guerra, pensé que una de las cosas a revitalizar debía ser los valores populares auténticos demostrativos de la variedad regional española, pero todos ellos integrados en su unidad. Pero se necesitaban promotores [...] para que reconstruyeran el folklore español. (Primo de Rivera, P., 1959)

Tras esta idea de la búsqueda de lo auténtico se elaboró una representación pintoresca, que como plantea C. Allué Villanueva (2016) se basaba en una falsa interculturalidad. Incluyendo en estas representaciones, en el caso de la música repertorio en euskera, catalán, valenciano y gallego, cuando la realidad social y cultural en estas regiones en cuanto al desarrollo cultural en estas lenguas era otra muy diferente que habitualmente tenía lugar en la clandestinidad.

A través de la educación en los colegios y de los planes educativos de la Sección Femenina además del adoctrinamiento en unos valores establecidos se trataba de cambiar el folklore musical, que hasta entonces incluía textos contestatarios, canciones sobre la guerra, rasgos identitarios regionales y locales. Por tanto, da lugar a un canon basado en el culto al trabajo, la no manifestación de la miseria, religiosidad y la reconciliación entre clases a través de la prohibición de canciones. De esta forma se transmitía una imagen de sociedad idílica que omitía los problemas sociales de la época.

Esta apropiación acrítica de la cultura (Fontal, 2003) perpetuaba un modelo social basado en la jerarquía y la disciplina cuasi-marciales, himnos y marchas, y profundamente desigual para la mujer. Detrás de esta selección parece estar el ideal de mujer falangista o nacionalcatólica; los supuestos valores o excelencia ética que tenía que tener una niña, una mujer, y el rol social pasivo, sumiso y patriarcal que debía jugar en esa sociedad. (Villanueva, 2016, p.95)

De la misma forma en la que se configuraba este modelo educativo, y en nuestro caso este modelo de educación musical, la postura respecto a los roles de las mujeres como artistas y creadoras iba en consonancia a otros aspectos ya vistos sobre los roles de género. Es habitual que en los modelos educativos donde existen estas jerarquías o desigualdades de género se asocie la actitud obediente y trabajadora a las mujeres y mientras que se atribuye a los hombres las cualidades creativas (Green, 2005). En este sentido cabe destacar la perspectiva planteada por la Falange, en concreto la fundadora de la Sección Femenina, Pilar Primo de Rivera en uno de sus discursos en 1942, sobre el rol de las mujeres en la expresión artística:

Las mujeres nunca descubren nada. Les falta, desde luego, el talento creador, reservado por Dios para inteligencias varoniles. Nosotras no podemos hacer nada más que interpretar, mejor o peor, lo que los hombres nos dan hecho [...] por eso hay que apegar a la mujer con nuestra enseñanza a la labor diaria, al hijo, a la cocina, al ajuar, a la huerta, tenemos que hacer que la mujer encuentre allí toda su vida y el hombre todo su descanso. (Payne, 1999, pp. 323–324)

Los roles de las mujeres tal y como eran concebidos desde la ideología del partido único negaba por completo el desarrollo creativo de las mujeres. En concordancia con estos planteamientos el rol de las mujeres era exclusivamente de intérpretes y principalmente cantantes ya que el acceso a la educación musical y aprender a tocar un instrumento era un ámbito muy restringido para ellas.

Esta obsesión por la búsqueda de la música pura, estandarizada y auténtica responde a la necesidad de apropiación cultural por parte del estado durante la dictadura. Tomando las características mencionadas, el proceso realizado en la música folklórica durante el franquismo responde a la institucionalización de esta música tal y como la describe Keegan-Phipps (2007), este es uno de los casos que propone como ejemplo junto con la construcción folklórica soviética y los ranchos folklóricos del régimen de Salazar donde la música se empleó como artefacto socio-histórico.

2. OBJETIVOS

Esta investigación forma parte de un proyecto más ambicioso cuyo objetivo general es analizar la construcción simbólica del revival folk y su contexto social abarcando el período desde la década de los 60 hasta la actualidad. Para ello se consideran qué elementos musicales y sociales articulan el universo conceptual en torno los grupos de revival folk. Observando sus propuestas musicales, la estética de la performance, el espacio social y político.

En este caso nos centramos en las circunstancias sociales en las que surge y se consolida este movimiento, entre los años 60 a los 80. En esta etapa se analizan a los parámetros e influencias a partir de los que se desarrolla. Por tanto, el objetivo general de este capítulo es analizar

las prácticas y discursos creados por las cantautoras desde la década de los 60 como estrategia para la crítica y el empoderamiento femenino.

Los objetivos específicos que se desarrollan en este capítulo son:

- Examinar en qué medida el comportamiento de la sociedad en cuestiones de género afecta al pensamiento y la práctica musical.
- Analizar el contenido de canciones que formen parte de este movimiento de revival para ver las líneas temáticas principales y su desarrollo.

3. METODOLOGÍA

¿Qué circunstancias socioculturales motivan el surgimiento y desarrollo del revival folk y su campo social en España a partir de la década de los 60 del pasado siglo? Para responder a esta pregunta que articula todas las líneas temáticas que forman esta investigación se examinan las construcciones y representaciones de diferentes modelos de feminidad e identidades políticas, analizando como éstas se relacionan entre las narrativas musicales.

Esta investigación se basa en el análisis de diferentes materiales como producciones discográficas, canciones, entrevistas en prensa y entrevistas personales. Todos estos materiales aportan datos sobre el discurso de estas artistas sobre la música tradicional y las diferentes tendencias en las reelaboraciones sobre música tradicional. Las informantes principales que han participado en entrevistas para la elaboración de este artículo son Julia León, Carraixet, Acetre, Uxía, Faltriqueira y Ugía Pedreira. Sin embargo, los materiales analizados aportan también datos de otras artistas que forman parte del objeto de estudio como Elisa Serna, María del Mar Bonet o Lourdes Iriondo.

Como resultado de investigación se han podido establecer dos períodos creativos diferenciados, la creación musical entre los años 60 y 70, una etapa de recuperación de repertorios sin modificaciones musicales o textuales, y el período desde mediados de los 70 en adelante caracterizado por la emulación musical de repertorio tradicional y la renovación

textual. Las fases planteadas coinciden con la fase de surgimiento y consolidación de un movimiento de revival folk. En este proceso de innovación y visión crítica a las construcciones sociales del género se produce una crítica/asimilación a través de la reconfiguración de las formas musicales y el contenido semántico.

La escena musical española durante los años 60-80 se ha estudiado ampliamente desde el análisis textual, desde el punto de vista de la industria musical e histórico. En este caso nos acercamos al análisis desde el punto de vista social para entender su continuidad y su influencia sobre el revival folk, ya que es un ámbito investigado en menor medida. Nos referimos al revival folk como un movimiento surgido en los años 60 que en muchas ocasiones se presenta como complementario al movimiento de la nueva canción, ya que ambos surgen como respuesta al cambio social de la época. El contexto musical del revival folk de los años 80 hasta finales de siglo no se ha abordado desde la investigación etnomusicológica. Por tanto, nos planteamos examinar este fenómeno artístico atendiendo al proceso de desarrollo del revival folk y los géneros y fusiones musicales adscritos a él desde la perspectiva de la construcción de nuevos imaginarios de género de las mujeres.

Por este motivo es necesario acercarnos a un estudio de la música desde las relaciones sociales en torno a ella, la ideología, el género, la construcción de identidades y su significado. Partiendo por tanto de la aproximación ontológica de la música desde su contexto (Bohlman, 1988), que define la praxis musical como una red de relaciones personales y con el contexto en el que se desarrolla. Estos elementos son los que aportan significado a la performance. Esta concepción del fenómeno a estudiar concuerda con la definición del objetivo de la etnomusicología moderna según Jonathan Stock:

Ethnomusicology tries to discover what people, music-makers themselves think is part of their music, and why they are doing it, and what's it all about, what's at the heart of it for them. We are very easily distracted by details of notes and specialist stuff, that we as specialists can measure and weight and compare, whereas in fact many of the people who are... creating music.... It's about words, or feelings, or emotions... [...] The end point is about humanity. (Citado en Kruger, 2017, p.40)

Como materiales para el análisis contamos con fuentes de tipo sonoro, oral, incluyendo intérpretes y promotores, fuentes escritas como artículos de periódicos, revistas, libros, programas y carteles, o fuentes audiovisuales, fotografías, ilustraciones y grabaciones de eventos.

4. REAPROPIACIÓN DEL FOLKLORE Y SUS NUEVOS PLANTEAMIENTOS

En primer lugar, la razón de denominar al fenómeno socio-musical analizado como revival folk se debe a las características en común con las teorías planteadas sobre revival, desarrolladas a partir de estudios de caso no españoles. En este sentido podemos destacar las aportaciones de Baumann (1996), Livingston (1999), Ronström (2010) y Bithell y Hill (2014). En síntesis, este fenómeno queda definido en términos sociales más que musicales ya que en cuanto a aspectos formales los diferentes proyectos artísticos resultan muy diversos. Por tanto, supone una interpretación del presente, pasado y futuro que propone una construcción identitaria muy vinculada a culturas locales y expresión de la vida cotidiana que dan lugar a nuevos imaginarios sociales.

Estos movimientos, como es nuestro caso, tienen lugar por la insatisfacción con el presente y por este motivo a menudo implican un activismo social. El período analizado, que coincide con la fase de surgimiento del movimiento revival, en este caso tiene origen en el contexto del movimiento de la nueva canción. Ambos movimientos surgen como respuesta a un contexto de políticas culturales represivas.

[...] los teóricos del totalitarismo, todos ellos, indistintamente, explicaron que es preciso prohibir los ruidos subversivos, porque anuncian exigencias de autonomía cultural, reivindicaciones de diferencias o de marginalidad: la preocupación por el mantenimiento del tonalismo, la primacía de la melodía, la desconfianza con respecto a los lenguajes, los códigos, los instrumentos nuevos, el rechazo de lo anormal, se encuentran en todos esos regímenes, traducciones explícitas de la importancia política de la represión cultural y del control del ruido. (Attali, 1994, p.17)

Como respuesta al modelo cultural franquista las cantautoras analizadas plantean mediante su praxis musical una redefinición del folklore. Estas nuevas perspectivas sobre el folklore se consolidan en la década de los 80 como se puede apreciar desde el análisis del repertorio. Es

importante considerar que los conceptos de la música popular, tradicional o folklore son empleados por las informantes como sinónimos. Estos cambios en la concepción del contexto social en torno al folklore podrían considerarse el comienzo del proceso de revival folk, que supone también una estrategia de poder a través de la reivindicación identitaria.

Las artistas enmarcadas dentro del movimiento de la nueva canción forman parte de la construcción de una contracultura centrada en la educación y crítica social. La introducción progresiva de canciones populares o estilos que imitan formas populares será un medio para resignificar el folklore, alejándose de su interpretación política y distanciándose por tanto del folklorismo planteado por el franquismo

Estos grupos y los cantautores vinculados a ellos emplearon la música como una herramienta de educación para la transformación de la sociedad en una época de construcción de identidades, la reconstrucción de memoria histórica, el reconocimiento de la diversidad lingüística y cultural, y el acercamiento de la cultura literaria a través de la canción popular. Algunos de sus planteamientos respecto al significado del folklore mencionan su utilidad como medio de expresión de las preocupaciones sociales del momento, tal y como plantea Elisa Serna.

Mis planteamientos musicales son los de siempre: buscar nuestras raíces, ahondar en lo que es más genuino del folklore de nuestro país. [...]Creo que a través de la canción se pueden reflejar los problemas de la sociedad que nos rodea: desde la situación actual en las cárceles, hasta los sucesos sangrientos de Carmona de hace algunos pocos años, la referencia al Sáhara [...] Y cabía hablar también finalmente de la triste situación profesional del músico y el cantante en España y de la mujer más en concreto, pasadas las efímeras y eufóricas ráfagas del período electoral. (Feito, 1978, p. 68)

En esta entrevista ya pone de manifiesto las desigualdades de género existentes en el panorama musical, un aspecto que reflejará también en su producción musical. Por otra parte, no hemos mencionado como estas cantautoras utilizarán también las lenguas que habían sido

perseguidas durante el franquismo como otro medio más para la concienciación social.⁵⁹

Un conjunto de expresiones culturales del pueblo. Es música de clase obrera, que es lo que somos, somos obreras de la música y cantamos canciones para el pueblo para de alguna manera agitar y concienciar. Haciéndolo en valenciano ya se hace solo, eso ya es un acto. Hacerlo mujeres no normativas y tocando instrumentos “no femeninos” también. Y hacemos canción popular para enviar un mensaje y todas las canciones que no nos convencen ya pues las adaptamos. [...] hay que mantener la tradición hasta cierto punto. Las tradiciones son todas cuestionables, si empezamos a analizar todas las tradiciones machistas...no queda ni una. Entonces lo que hay que hacer es reinventar e inventarse nueva. (Vanessa Giner, comunicación personal, 22 junio 2020)

Como plantea Vanessa Giner, integrante de Carraixet, se cuestiona la tradición como un elemento estático e invariable para conseguir un acercamiento e identificación mayor con ésta.

Por último, la siguiente reflexión de Julia León sobre sus objetivos pone de manifiesto las discrepancias entre la agenda cultural franquista y la cultura popular en el ámbito musical. En este fragmento podemos apreciar el interés de la resignificación política del folklore mencionada anteriormente.

Hacíamos canciones, pero también reivindicábamos a los poetas que habían estado mucho tiempo escondidos, y maltratados, no dándoles la importancia que se debía o que se los había intentado borrar. Y por otro lado reivindicar el folklore, para mi esa labor era muy importante porque yo había recibido un folklore, de mi abuela, y el que se estaba manejando en la península era otro, en esto coincidía con Agapito Marazuela. La sección femenina se apropió del folklore y la gente más progresista identifico al fascismo con el folklore porque lo había monopolizado la sección femenina. Por un lado, hizo una labor de recogida importante, a valorar, pero hizo cosas horribles. Lo cantaban todo en coros, en rondallas y el folklore no se canta así, en voces blancas, y la tercera y más terrible lo castellanizaron todo, las canciones gallegas se cantaban en castellano, las canciones vascas se cantaban en castellano.... Y eso es destruir parte de nuestro patrimonio, por eso la gente

⁵⁹ La utilización de las denominadas “lenguas periféricas” durante el franquismo será, además de otro medio para la construcción de contracultura, una herramienta empleada por las cantautoras para romper con el centralismo. Incluso cantantes como Elisa Serna y Julia León originarias de Castilla y León versionarán canciones en euskera, asturiano y catalán como construcción de redes de contacto y afinidad.

progresista lo rechaza y preferían lo de fuera, lo americano. Y por eso para mí era muy importante era reivindicar otro tipo de folklore, otra forma de hacer el folklore, lo que no evoluciona muere. Y no tengo ganas de meter el folklore en un museo, porque es una cosa viva y tiene que evolucionar y cantarse hoy en día. (Julia León, comunicación personal, 22 noviembre 2019)

Otro aspecto que también destaca en este caso es la utilización política de las lenguas. Estos aspectos unidos a la popularización e interés general por lo americano generaron en las artistas que integraban este movimiento un antiamericanismo que buscaba el desarrollo y modernización de la cultura local y la reivindicación de identidades regionales. Este aspecto es planteado por Julia León, Marina Rosell (Feito, 1977, p.67), Carraixet y Maria del Mar Bonet (García-Soler. 1968).

4.1 CANTAUTORAS COMO MODELO DE TRANSGRESIÓN

El desarrollo del activismo político y feminista de estas artistas requiere un análisis interseccional ya que visibilizan estructuras de desigualdad en diferentes ámbitos que conciernen lo musical y lo social. Así presentan un nuevo modelo de género en el ámbito artístico y en la forma de relacionarse con su entorno social. Tanto su actividad artística, que analizaremos posteriormente, como su actividad fuera de los escenarios muestra una coherencia con el discurso del movimiento feminista adquiriendo así cierta relevancia y repercusión social.

En cuanto a la recepción de su actividad como artistas, Marina Rosell reivindica la necesidad de establecerse como protagonistas en la escena musical destacando que incluso en los ambientes más modernos existen jerarquías en función del género.

Las mujeres somos también unos seres marginados, como los presos, en esta sociedad de carácter machista que vivimos. Por ejemplo, en el terreno de la canción popular, donde apenas surgen voces nuevas, y las pocas que lo hacen son hombres. Y es que todo el tinglado incluso el “progre”, está controlado asimismo por hombres. (Feito, 1977 p. 57)

En este mismo sentido estas cantautoras también ponían de manifiesto las desigualdades en la representación y recepción en la prensa y los medios de comunicación tal y como menciona Alicia Pajón (2019).

Antes y ahora había diferencia entre cantautores y cantautoras. No ha cambiado tanto la cosa. Lo que dice un chico es siempre mucho más importante que lo que dice una chica. Hoy por hoy, es así, otra cosa es que lo cambiemos y con el tiempo evolucione. (Julia León, comunicación personal, 22 noviembre 2019)

Cualquier grupo si hubiéramos sido hombres, con la violencia que hemos sufrido, la resistencia, nuestros 50 años encima del escenario, nos han puesto bombas, un atentado fallido, pero atentado... nos hubieran puesto un monolito o el nombre de una calle. Pero esto no va a pasar, porque somos mujeres. (Vanessa Giner, comunicación personal, 22 Junio 2020)⁶⁰

En el caso de Julia León, María del Mar Bonet, Marina Rosell y Elisa Serna desde la perspectiva política y su posicionamiento como antifranquistas plantean un cuestionamiento de los modelos jerárquicos basados en el abuso de poder. De esta forma la actividad artística se convierte en un medio de activismo. Respecto a su participación en el grupo Canción del Pueblo (1966) y su paso por Estados Unidos, donde colabora con ex brigadistas y otras campañas antifascistas, Julia León plantea que se consideraba activista y militante pero no cantante.

No me consideraba cantante, pensaba en mi faceta de cantante como una parte de mi militancia, no me consideraba cantante [...] Nosotros abrimos circuitos que no existían, en universidades, colegios mayores... Los artistas cantaban en teatros y nosotros como no éramos artistas sino militantes... (Godes, 2019)

La actividad de estas artistas buscaba en síntesis la creación de proyectos autónomos propios ya sean sociales, culturales y laborales. Sin embargo, en el ámbito del activismo feminista hay que destacar el papel de Julia León, que organizó una de las primeras asambleas feministas antes de la consolidación de algunas de las principales asociaciones. A partir del relato de su vida esta etapa se sitúa en torno a 1967, tras su vuelta de Estados Unidos.

Empezamos 3, Natalia Rodríguez Salmenes, Luisa Postigo y yo. Nosotras dos somos las que estamos haciendo el documental [Por ser mujer]. Curiosamente las que empezamos el feminismo, yo... hija de policía y

⁶⁰ Sobre los episodios de violencia sufrida por Carraixet por sus implicaciones políticas a partir de su producción artística en lengua valenciana se ha producido el documental La bomba Carraixet (Sánchez-Bel, 2021).

de falangista, Luisa todos de su familia del Opus y Natalia una rica heredera. Era lógico, no es que no había feministas en las fábricas, pero no tenían tiempo para plantearse nada de estas cosas quienes tenían posibilidades eran los que nos lo podíamos permitir, a duras penas.

En aquel momento tenía mucho rechazo, la lucha era de clases, obrera y el feminismo era algo burgués y no queríamos llamarnos feministas. Nos reuníamos para hablar de libros, de Simone de Beauvoir etc... pero negábamos que fuésemos feministas. Yo entonces estaba en el PCE (Julia León, comunicación personal, 22 noviembre 2019).

Esta etapa se corresponde con el rechazo del término feminista porque era entendido como una distinción de clase. Por otra parte, Julia León menciona a menudo sus dificultades para acceder a la educación ya que como estudiante había recibido una educación religiosa, «No tenía ni idea, yo venía de las monjas.» «he sido educada para mujer» (López, 1976, p. 58). En el caso de Julia León y Elisa Serna, que durante su juventud no pudieron acceder a la universidad y mencionan su escasa formación, tanto las reuniones del PCE y su participación en estas asambleas feministas supusieron una parte importante de su formación. Tras dos años en activo se disolvería este grupo cuando comienzan a surgir organizaciones más estructuradas, como el Movimiento Democrático de Mujeres también vinculado al PCE.

Así estuvimos como dos años, era un movimiento asambleario, no había líderes. Ya después de dos años los partidos políticos se dieron cuenta de que aquello era una fuerza y quisieron entrar, formaron sus secciones y nosotras justo ahí nos fuimos. Vimos que nuestra lucha iba por otro lado, y también empezaron a jerarquizarse.

Ahí ya empezamos a reivindicar que lo que había que hacer era encontrar trabajo, porque si no tenías trabajo no tenías dinero y si no tenías dinero no podías independizarte, si te gustaba el marido bien, y si no te gustaba te aguantabas. Si te había salido bueno bien, y si no te había salido bueno y te pegaba te aguantabas. Pues resulta que, si ganabas dinero, eso no pasaba, tenías otras posibilidades. [...] Nos empezamos a cuestionar muchas cosas (Julia León, comunicación personal, 22 noviembre 2019).

La movilización en el ámbito cultural, a través del asociacionismo o en este caso en la reinterpretación del folklore, supone una forma de empoderamiento a través de la cultura empleando la creatividad como un medio para rechazar modelos de género basados en la dominación.

Durante la transición comenzarán a difundirse de forma más abierta las actividades que implicaban un posicionamiento feminista explícito.

FIGURA 2. *Festival feminista en el teatro griego de Barcelona. (Julia León, (-), Elisa Serna, Rosa Zaragoza, Elena del Río) 1973/1975*



Fuente: Archivos de Julia León

Otro aspecto que destacar es el rol de estas mujeres como instrumentistas. En el caso de las hermanas Giner, integrantes de Carraixet, cantantes e intérpretes de trompeta, fliscorno, saxofón y flauta con formación de conservatorio, podemos hablar de transgresión del patriarcado musical (Green, 2001, p.62). Con patriarcado musical hace referencia a las restricciones por convención social y limitaciones sobre las prácticas musicales que afectan a la práctica de ciertos instrumentos y al comportamiento en el escenario.

Mi madre, su venganza en la vida fue que sus hijas fueron lo que ella no pudo ser, siempre quiso tocar la trompeta y nunca le dejaron, solo le dejaban hacer solfeo. Le decían que no tenía que estudiar eso, que ella era una mujer y se iba a casar. Pero esos problemas para tocar un instrumento también les han pasado a mis hermanas y a mí, de otra forma, pero también. (Vanessa Giner, comunicación personal, 22 junio 2020)

En este caso Vanessa hace referencia a diversas experiencias de discriminación en el ámbito de la formación reglada. A pesar de tener acceso a la formación de diferentes instrumentos en ocasiones como concursos o ensayos en grupo mencionan diferentes formas de trato discriminatorio desde comentarios como «¿Qué haces aquí? Tus tenías que estar en casa» o ignorarlas a la hora de afinar. Estas situaciones creaban inseguridad y baja autoestima en su faceta de instrumentistas que las llevo a ir dejando de tocar progresivamente para centrarse en su rol de cantantes en Carraixet. «Fue mi madre quien vio que habíamos dejado de tocar para solo cantar y dijo que volviéramos, nos empoderó.».

FIGURA 3. Vanessa Giner en la Banda de Tavernes Blanques



Fuente: Facebook Grup Carraixet

5. ANÁLISIS DE PROPUESTAS ARTÍSTICAS

Desde el análisis textual podemos ver como la producción musical de estas cantautoras coincide con muchos de los planteamientos de la segunda ola del feminismo en España como la lucha por la emancipación social, sexual y económica. Se analizará el contenido de dos canciones pertenecientes a las décadas de los 60 y 70, *La bella Lola* de Julia León y *Corrandes del temps que fa* de Marina Rosell.

La bella Lola fue compuesta por Julia León en 1964, sin embargo, será una canción inédita hasta 2019. En referencia a dos de sus primeras canciones *La Bella Lola*, compuesta en 1964, y *Margarita no seas puta y vuelve a casa, papa te perdona, Romance* menciona que nunca las grabó porque «ahora me da rabia, pero no se podía grabar eso, era imposible» (Julia León, comunicación personal, 22 noviembre 2019). Aunque su repertorio ya incluía mensajes de crítica social y política y algunas grabaciones clandestinas, estas dos canciones tenían un contenido que rompía con el modelo de mujer de la época y este tipo de mensaje era muy innovador, es probable que esta sea la razón por la que no se planteó grabarlas en ningún momento.

El personaje principal de esta canción se trata de un personaje ficticio que la autora asocia a su madre.

Yo me fui de mi casa con 19 años, a los cuatro días de morir mi madre, le dije a mi padre que me marchaba y me dijo que me metía en un correccional -la mayoría de edad era a los 25-. Le dije que me parecía bien que me metiera en un correccional, que estaría mejor con putas que en casa, y me dejó ir. La primera canción que yo hice, La Bella Lola, mi madre no se llamaba Lola, pero... La he grabado ahora, en este último disco, había muchas canciones que no había grabado. [...] En los últimos tiempos me salen poesías de empoderamiento y amor, bueno de amor me salieron en todas las épocas y de la igualdad de la mujer también. (Julia León, comunicación personal, 22 noviembre 2019)

Como podemos ver en la figura 4 representa a un personaje cercano y cotidiano como representación del modelo de mujer creado durante el franquismo, en el que el matrimonio, ser madre y encargarse del trabajo doméstico eran los objetivos principales. Respecto a este modelo y a partir de la reflexión sobre el modelo de familia que la autora había conocido menciona en la última estrofa su rechazo total a todas estas perspectivas de cara a su futuro. Cabe destacar que la composición de esta canción es previa a toda la militancia que hemos mencionado en la sección 4. En estos años también se añade la reivindicación de la soltería, que hasta el momento era concebida como un fracaso, tema que aparece tanto en esta canción como en *Margarita no seas puta y vuelve a casa, papá te perdona, Romance*.

FIGURA 4. Fragmentos de *La bella Lola*

Yo también quiero cantar	es la misión que le han dado
la bella lola que otros también	no tiene nada mejor.
la quieren cantar.	Todos los años la lola
Esta lola a la que canto	pare un hijo sino dos
no es de un lugar especial.	cuida a toda la familia
Vive en la puerta de al lado	servienta en su propio hogar [...]
tú las has visto en el umbral	Ayer se murió la lola
La bella lola se casa, campanas	hoy la llevan a enterrar
podéis tocar	ha pasado por la vida
Era ilusión de la lola un buen marido	apenas sin respirar.
encontrar [...]	Mira madre que aprendí,
con su vida y su esperanza	de la vida que viviste
con su miedo y su esperanza	aprendí a decir que no.
sube al tálamo nupcial	

Fuente: Documento cedido por Julia León

Por otra parte, tenemos el caso de *Corrandes del temps que fa* (1978) de Marina Rosell y grabada junto con María del Mar Bonet. Sus contenidos además de cuestionar el modelo de mujer subordinada al hombre, incluye su planteamiento del rechazo a los modelos estructurales importados de Estados Unidos especialmente durante la década de los 60, en concreto haciendo referencia a las multinacionales y a la actitud belicista de Estados Unidos en este período⁶¹. A pesar de ser una letra totalmente adaptada a la época en la que se compone, la parte musical toma canciones populares de la región del Roselló. Por tanto, los

⁶¹ Este interés por desarrollar el folclore local, en regiones diferentes, y el rechazo a la popularización de la música anglosajona responde a la reconstrucción de identidades regionales en esta época.

instrumentos que se emplean son laúd, bandurria, guitarra y castañuelas principalmente, dando lugar a una composición que en el plano musical coincide con la música popular catalana⁶².

FIGURA 5. *Fragmentos de Corrandes del temps que fa*

Els pagesos que protesten	Los agricultores que protestan
tenen tota la raó.	Tienen toda la razón
Dels productes de la terra,	De los productos de la tierra
s'enriqueix algú, i ells no. [...]	Se enriquece alguien, y ellos no [...]
Són gent d'ordre, pel que diuen;	Son gente de orden, por lo que dicen
gent de pau, si els creus a ells;	Gente de paz, si los crees a ellos
però aquells estats on manen	Pero en estos estados donde mandan
fan negocis de fusells. [...]	Hacen negocio los fusiles [...]
Diu que el petroli escasseja	Dice que el petróleo escasea
que ens queden pocs barrils	Que quedan pocos barriles
què faran ara pobretes	Que harán ahora pobrecitas
les gran multinacionals? [...]	Las grandes multinacionales [...]
El que tothom ha d'entendre	Que todo el mundo tiene que
perquè el progrés vagi fi	entender
és que les dones són homes	Para que el progreso vaya digno
però de sexe femení.	Que las mujeres son hombres
Tots els homes han d'admetre	pero del sexo femenino
bé que els costi de capir,	Los hombres tienen que entender
que els homes són unes dones	Aunque les cueste de entender
però de sexe masculí.	Que los hombres son mujeres
Qui la dóna, no la dóna.	Pero del sexo masculino
La tenim, la llibertat,	Quién la da, no la da.
des del dia que vam néixer,	La tenemos, la libertad,
i tots temps en fa costat.	desde el día que nacimos,
	Y todo el tiempo que nos costó
Qui la nega, l'arrabassa.	Quién la niega, la arrebatata.
Arrabassar-la és un crim.	Arrebatarla es un crimen.
I és una impertinència	Y es una impertinencia
donar-nos el que tenim. [...]	damos lo que tenemos [...]

⁶² Igual que en este caso, podemos encontrar muchos ejemplos de composiciones siguiendo estilos tradicionales con contenidos actualizados como en Seguidillas ecológicas o Saeta de Elisa Serna o Dona de Carraixet. También existen ejemplos de esta actualización textual empleando melodías tradicionales ya existentes como en Sabadito noche de Elisa Serna y Romance del Blasillo de Julia León.

6. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

En este texto hemos abordado cómo el rol del intérprete se convierte en una figura muy activa y visible dada la performatividad de su trabajo. En consecuencia, el rol de la artista o cantautora como instrumentista y como autora de sus obras funciona como una herramienta de poder, que transforma la atribución existente de roles de hombres y mujeres. La profesionalización en la música había sido casi un ámbito exclusivamente masculino y en estas décadas continuará la presencia mayoritaria de hombres en los escenarios. Pero vemos una ruptura en la práctica de grupos liderados por mujeres como Carraixet, Acetre o Faltriqueira que serán un elemento novedoso. R. Jordan (1986) destaca cómo mientras generalmente son las mujeres quienes son las protagonistas en la interpretación de música tradicional en el ámbito doméstico, cuando este repertorio se traslada al espacio público pasa a ser dominio de los hombres y son por tanto quienes son reconocidos como profesionales. Se trataría de la traslación al espacio de la performance musical de la dicotomía entre público y privado, atribuida a la segregación de los géneros.

A pesar de que Green (2001, p. 52) propone que el rol de la cantautora se presenta como poco amenazador y como afirmación del imaginario tradicional de feminidad ya que se trata de una intérprete que no toma las funciones de composición, nuestro estudio de caso contradice esta premisa. En la situación que hemos explorado en la España del pasado siglo, a partir de los ejemplos analizados vemos cómo las mujeres toman el papel de compositoras para llegar a espacios de performance no habituales y hasta el momento ligados a otros movimientos sociales. En este caso el rol de las cantautoras supone un nuevo modelo que rompe con los estereotipos de género y que será perseguido y censurado.

Por tanto, en este caso el rol de cantautora sí que suponía un modelo amenazante y rupturista. De hecho, tanto Julia León como Lourdes Iriondo fueron comparadas desde la prensa con Joan Baez en referencia a su activismo e inconformismo.

De esta forma, la autoridad sobre quién y en torno a qué se genera conocimiento supone una herramienta de poder y un medio para el control

del comportamiento. Tal y como plantea Foucault el poder y el conocimiento, y por tanto el control del discurso, quedan estrechamente relacionados (2002).

En conclusión, estos nuevos modelos de las cantautoras permiten que se comiencen a establecer nuevas figuras femeninas como referentes. Todas estas formas diferentes de transgredir los modelos de género tradicionales se combinan en la performance de este grupo de cantautoras. Cabe añadir otra ruptura coherente con estas transgresiones, la reivindicación de la presencia de las mujeres en los escenarios. Esta recuperación del rol protagonista de las mujeres en la performance musical que se apropia del espacio público, será continuado por nuevas generaciones de artistas que desarrollan su carrera en el siglo XXI, retomando la resignificación de la reivindicación feminista.

7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Investigación cofinanciada por el proyecto HAR2017-82413-R del MCIN y por el Fondo Social Europeo (FSE) de Castilla y León (JCyL, ref. SA004G19 J440). Esta investigación ha sido apoyada por el GIR Intangible Heritage Music and Gender International Network (IHMA-GINE).

8. REFERENCIAS

- Attali, J. (1994). Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música. Siglo veintiuno editores
- Baumann, Richard (1992). Folklore. En R. Baumann. (ed.), Folklore, Cultural Performance, and Popular Entertainments (pp. 29-40). New York, USA: Oxford University Press.
- Bithell, C., & Hill, J. (2014). The oxford Handbook of music revival. Oxford University Press.
- Bohlman, P. V. (1988). Traditional Music and Cultural Identity: Persistent Paradigm in the History of Ethnomusicology. Yearbook for Traditional Music, 20, 26. <https://doi.org/10.2307/768164>
- Feito, A. (25 Marzo 1978). *Elisa Serna en las horas difíciles*. Revista Triunfo

- Feito, A. (31 Diciembre 1977). *Marina Rossell: Marginación y feminismo*. Revista Triunfo
- García-Soler, J. (30 Agosto 1968) Mallorca canta: María del Mar Bonet y Joan Ramón Bonet. Revista Tele Guía.
- Godes, P. (Productora). (16 Marzo 2019). Conversaciones con PG: Julia León: cantautora, folklorista y activista. [Programa de radio]
- Green, L. (2005). Musical Meaning and Social Reproduction: A case for retrieving autonomy. *Educational Philosophy and Theory*, 37(1), 49–64. <https://doi.org/10.4324/9781315090887-4>
- Keegan-Phipps, S. (2007). Déjà Vu? Folk Music, Education, and Institutionalization in Contemporary England. *Yearbook for Traditional Music*, 39(2007), 13–16.
- Kruger, S. (2017). *Experiencing Ethnomusicology: Teaching and Learning in European Universities*. Taylor & Francis.
- Livingston, T. E. (1999). Music Revivals : Towards a General Theory. *Ethnomusicology*, 43(1), 66–85.
- López Barrios, F. (1976). *La nueva canción en castellano*. Luis Eduardo Aute, Pablo Guerrero, Julia León, Rosa León, Luis Pastor, Elisa Serna. Ediciones Júcar.
- Pajón Fernández, A. (2019). Mujer, música y Transición. Una perspectiva desde el diario El País. *ZER - Revista de Estudios de Comunicación*, 24(46), 253–268. <https://doi.org/10.1387/zer.20602>
- Payne, S. (1999). *Fascism in Spain, 1923–1977*. University of Wisconsin Press
- Primo de Rivera, P. (1959). Principio de los Coros y Danzas. Revista Teresa.
- Rabazas Romero, T., Ramos Zamora, S. (2006). La construcción del género en el franquismo y los discursos educativos de la Sección Femenina. *Encounters/Encuentros/Rencontres on Education*, 7, 43–70. <https://doi.org/10.15572/enco2006.03>
- Ronström, O. (2010). Revival Reconsidered. *The World of Music*, 52 1
- Sánchez-Bel, H. (Directora). (2021). *La bomba Carraixet* [Película]. Los sueños de la Hormiga Roja.
- Villanueva, C. (2016). Canciones populares para niñas de la Sección Femenina de la Falange Estudio de un cuaderno manuscrito de 1953. 16, 81–110.