

DE COROS, DANZAS Y DESMEMORIA

ART AL QUADRAT



Centre del Carme Cultura Contemporània
21.02 - 31.05.2020



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA



Centre del Carme
Cultura Contemporània

De coros, danzas y desmemoria es un proyecto que surge de una necesidad que observamos durante la producción de una obra anterior: *Las Jotas de las silenciadas*, grabada en Teruel, donde recopilamos historias de cinco mujeres durante la Guerra Civil mediante cantos tradicionales. En aquel momento trabajamos codo con codo con la asociación Pozos de Caudé, dando voz a las historias de mujeres fusiladas y represaliadas. No obstante, al exponer la obra, nos hemos dado cuenta de otra necesidad que hay que cubrir y es el interés por saber, por descubrir qué pasó en la historia reciente, en especial, por parte de los jóvenes. En este sentido, por ejemplo, recordamos como niños y niñas del pueblo de La Cabrera se interesaban por estas historias, que eran cantadas por mujeres actuales. Lo más sorprendente es que estos niños, de unos ocho o nueve años, pasaban más de 15 minutos en la sala de exposiciones preguntando a los padres y madres. En consecuencia, estas sensaciones hicieron que propusiéramos la ampliación de las historias y cantos al resto de España.

Con esta prolongación, en *De coros, danzas y desmemoria*, «emulamos» a la Sección Femenina de FET y de las JONS con la organización Coros y Danzas de España, fundada en 1939 y que cesó su actividad en 1977.¹ Este grupo confeccionó un imaginario del folclore «español» apropiando y vinculando la cultura popular al ideal del nacionalcatolicismo del franquismo. La recopilación se realizaba mediante las misiones, de manera poco rigurosa, a la merced de la buena voluntad más que de procedimientos científicos.² Se recogían canciones, danzas e indumentaria en toda España que, por cierto, se pueden consultar en la Biblioteca Nacional. También fueron característicos los conocidos concursos provinciales y nacionales. Finalmente, las actuaciones viajaron al extranjero exportando la cara «amable» del régimen, entrando allí donde la dictadura no podía acceder con política.³

No obstante, tenemos que recordar que, anteriormente, aparecieron diferentes recopilaciones de canciones y cultura populares como las que realizó Antonio Machado y Álvarez, con el pseudónimo Demófilo (padre de Antonio Machado, poeta)⁴; Eduardo Ocón con el *Cancionero flamenco de Ocón*; Felipe Pedrell con el *Cancionero popular musical español*; Eduardo Martínez Torner, con el *Cancionero de Olmeda* y el *Cancionero musical de la lírica popular Asturiana*; o Federico García Lorca⁵

De coros, danzas y desmemoria és un projecte que sorgeix d'una necessitat que vam observar durant la producció d'una obra anterior: *Les Jotes de les silenciades*, gravada a Terol, on vam recopilar històries de cinc dones durant la Guerra Civil mitjançant cantos tradicionals. En aquell moment vam treballar colze a colze amb l'associació Pozos de Caudé, donant veu a les històries de dones afusellades i represaliades. Tanmateix, quan hem exposat l'obra, ens hem assabentat d'una altra necessitat que cal cobrir i és l'interès per saber, per descobrir què va passar a la història recent, en especial, per part dels joves. En aquest sentit, per exemple, recordem com xiquets i xiquetes del poble de La Cabrera s'interessaven per aquestes històries, que eren cantades per dones actuals. El més sorprenent és, que aquests infants d'uns vuit o nou anys, passaven més de 15 minuts a la sala d'exposicions preguntant els pares i les mares. Llavors, aquestes sensacions van fer que proposarem l'ampliació de les històries i cantos a la resta d'Espanya.

Amb aquesta prolongació, en *De coros danzas y desmemoria*, «emulem» a la Sección Femenina de FET y de las JONS amb l'organització *Coros y Danzas de España*, fundada en 1939 i que va cessar la seva activitat en 1977.¹ Aquest grup va confeccionar un imaginari del folclore «espanyol» apropiant i vinculant la cultura popular a l'ideal del nacionalcatolicisme del franquisme. La recopilació es realitzava mitjançant les missions de manera poc rigorosa, a la mercé de la bona voluntat més que de procediments científics.² S'arreglaven cançons, danses i indumentària a tota Espanya, que per cert, es poden consultar a la Biblioteca Nacional. També van ser característics els coneguts concursos provincials i nacionals. Finalment, les actuacions van viatjar a l'estranger exportant la cara «amable» del règim, entrant allí on la dictadura no podia accedir amb política.³

No obstant això, hem de recordar que, anteriorment, van apareixer diferents recopilacions de cançons i cultura populars com les que va realitzar Antonio Machado i Álvarez, amb el pseudònim Demòfil (pare d'Antonio Machado, poeta)⁴; Eduardo Ocón amb el *Cancionero flamenco de Ocón*; Felipe Pedrell amb el *Cancionero popular musical español*; Eduardo Martínez Torner, amb el *Cancionero de Olmeda* i el *Cancionero musical de la lírica popular Asturiana*; o Federico García

con Colección de Canciones Populares Españolas que interpretó junto con la Argentinita.

En nuestro proyecto transformamos los Coros y Danzas en la recuperación tanto del folclore crítico, ese elemento que la Sección desnaturalizó, como de las historias de mujeres, que normalmente son las grandes olvidadas de la historia, porque entre otros, recibieron castigos considerados menores, como el rapado del cabello o violaciones.

Para presentar el desarrollo de la producción de la obra, hemos decidido confeccionar un diario de rodaje que mostramos de forma cronológica dónde hemos realizado los desplazamientos. Esta forma nos permite vislumbrar cómo la actuación se adapta al contexto de la grabación. Como lo describió Susana Blas, nuestra obra se acaba en el momento en que rodamos, donde suceden momentos mágicos, en el que todo se ordena de la manera correcta.

En la obra fluctúan cinco ejes: la historia, las cantantes, el tipo de canto, la localización -cabe recordar que las grabaciones se realizan en los lugares donde ocurrieron las historias- y en paralelo, la situación personal como artistas-gemelas-mujeres, y durante la producción, de nuevo, doble madres. En referencia a las historias recuperadas, hemos tratado de elegir una representación de lo que sufrieron aquellas mujeres, pero, sin olvidar que pasó lo mismo en toda la geografía como es el caso de la maestra María Anievas en Castilla y León, depurada de su cargo, el asesinato grupal de las 17 rosas de Guillena (Sevilla) o la violación en grupo que sufrió la rapsoda Fidelita Díez en Torrelavega (Cantabria).

De que la historia recuperada de las mujeres y la localización del lugar donde se canta es importante, no tenemos ninguna duda, pero lo que ha sido una grata sorpresa, ha sido el descubrimiento de las cantantes, por cierto, intencionadamente siempre mujeres, como además venía siendo obligado en la primera etapa de los Coros y Danzas hasta el 1960⁶, excepto en la interpretación de los instrumentos, donde la mujer era una mera acompañante con panderetas, conchas de vieira o palmas.⁷ Con su trabajo contribuyen a la recuperación y conservación del folclore desde un punto de vista actual y contemporáneo. Sin duda el trabajo toma forma gracias a ellas, a su interpretación y al compromiso con el tema tratado.

Nos acompañan también los textos teóricos de Irene Llàcer quien extrae 11 ideas que hablan de las 11 historias contadas en los audiovisuales. Estas desgranar y mezclan la compilación original y nuestra réplica; el de Irene Ballester, remarca cómo la historia del arte ha perpetuado el patriarcado a través de la aceptación de la violencia hacia las mujeres a través de su mitología e iconografía; el de Lola Martín es un relato escrito en primera persona de una mujer violada y el nacimiento del hijo fruto de esta violación durante el fran-

Lorca⁵ amb Colección de Canciones Populares Españolas que interpretà junt amb l'Argentinita.

En el nostre projecte transformem els Coros y Danzas en la recuperació tant del folclore crític, eixe element que la Sección va desllavassar, com de les històries de dones, que normalment són les grans oblidades de la història, perquè entre altres, reberen càstigs considerats menors, com el rapat del cabell o violacions.

Per presentar el desenrotllament de la producció de l'obra, hem decidit confeccionar un diari de rodatge que mostrem de forma cronològica on hem realitzat diversos desplaçaments. Aquesta forma ens permet entreveure com l'actuació s'adapta al context de la gravació. Com ho va descriure Susana Blas, la nostra obra s'acaba en el moment que rodem, on succeeixen moments màgics, en què tot s'ordena de la manera correcta.

A l'obra fluctuen cinc eixos: la història, les cantants, el tipus de cant, la localització -cal recordar que les gravacions es realitzen en els llocs on van ocórrer les històries- i en paral·lel, la situació personal com a artistes-bessones-dones, i durant la producció, de nou, doble mares. En referència a les històries recuperades, hem tractat d'eleger una representació d'allò que van sofrir aquelles dones, però, sense oblidar, que va passar el mateix en tota la geografia com el cas de la mestra María Anievas en Castella i Lleó, depurada del seu càrrec, l'assassinat grupal de les 17 roses de Guillena (Sevilla) o la violació en grup que va sofrir la rapsoda Fidelita Díez a Torrelavega (Cantàbria).

De què la història recuperada de les dones i la localització del lloc on es canta és important, no tenim cap dubte, però el que ha sigut una grata sorpresa, ha sigut el descobriment de les cantants, per cert, intencionadament sempre dones, com a més era obligat en la primera etapa dels Coros y Danzas fins al 1960,⁶ excepte en la interpretació dels instruments, on la dona era una mera acompanyant amb panderetes, petxines de vieira de pelegrí o palmes.⁷ Amb el seu treball contribueixen a la recuperació i conservació del folclore des d'un punt de vista actual i contemporani. Sens dubte el treball pren forma gràcies a elles, la seva interpretació i el compromís en el tema tractat.

Ens acompanyen també els textos teòrics d'Irene Llàcer qui extrau 11 idees que parlen de les 11 històries contades en els audiovisuals. Aquestes desgranen i mesclen la compilació original i la nostra réplica; el d'Irene Ballester, remarca com la història de l'art ha perpetuat el patriarcat a través de l'acceptació de la violència cap a les dones a través de la seva mitologia i iconografia; el de Lola Martín és un relat escrit en primera persona d'una dona violada i el naixement del fill fruit d'aquesta violació durant el franquisme explicant-lo per primera vegada als seus descendents

quismo contándolo por primera vez a sus descendentes, poniendo de relieve la memoria *transgeneracional*; y por último, el texto de Susana Blas, que llega a la sanación a través del análisis del proceso de trabajo de *Art al Quadrat*.

En resumen, en la exposición se recogen 11 localizaciones que se visualizan por orden cronológico vital y de grabación en Valencia, Castilla-La Mancha, Andalucía, Galicia, Castilla y León, Cataluña, Canarias, País Vasco, Cantabria, Madrid y Aragón (la última proveniente de la obra anterior). No obstante, el proyecto sigue abierto en un futuro, puesto que todavía quedan muchos lugares por recorrer y muchas historias por contar y cantar.

NOTAS

- 1 Todavía hoy existe la Federación de asociaciones de coros y danzas de España (FACYDE) fundada después de su desaparición.
- 2 CASERO, Estrella. La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina. Nuevas estructuras. Madrid, 2000. ISBN: 0788495466051. Pág. 97
- 3 Ibidem, pág. 36
- 4 HOCES BONAVILLA, Sabas de; Demófilo, ese desconocido... Publicado en el año 1981 en la Revista de Folclore número 7.
- 5 DE LA OSA MARTÍNEZ, Marco Antonio. GARCÍA LORCA La música y las canciones populares españolas Alpha nº.39 Osorno dic. 2014
- 6 CASERO, Estrella. La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina. Nuevas estructuras. Madrid, 2000. ISBN: 0788495466051 pág. 97
- 7 BUSTO MIRAMONTES, BEATRIZ (2012). El poder en el folclore: los cuerpos en NO-DO (1943- 1948). TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 16 [Fecha de consulta: 15/10/2019], pág. 3

posant en relleu la memòria *transgeneracional*; i finalment, el text de Susana Blas, que arriba a la sanació a través de l'anàlisi del procés de treball d'Art al Quadrat.

En resum, en l'exposició es recullen 11 localitzacions que es visualitzen per ordre cronològic vital i d'enregistrament a València, Castella-la Manxa, Andalusia, Galícia, Castella i Lleó, Catalunya, Canàries, País Basc, Cantàbria, Madrid i Aragó (l'última provinent de l'obra anterior). No obstant això, el projecte continua obert en un futur, ja que encara queden molts llocs per recórrer i moltes històries per contar i cantar.

NOTES

- 1 Encara avui existeix la Federación de asociaciones de coros y danzas de España (FACYDE) fundada després de la seua desaparició.
- 2 CASERO, Estrella. La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina. Nuevas estructuras. Madrid, 2000. ISBN: 0788495466051, pág. 97
- 3 Ibidem, pág. 36
- 4 HOCES BONAVILLA, Sabas de; Demófilo, ese desconocido... Publicat l'any 1981 en la Revista de Folklore número 7
- 5 DE LA OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio. GARCÍA LORCA La música y las canciones populares españolas Alpha nº.39 Osorno des. 2014
- 6 CASERO, Estrella. La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina. Nuevas estructuras. Madrid, 2000. ISBN: 0788495466051, pág. 97
- 7 BUSTO MIRAMONTES, BEATRIZ (2012). El poder en el folclore: los cuerpos en NO-DO (1943- 1948). TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 16 [Fecha de consulta: 15/10/2019], pág. 3



ÍNDICE/ ÍNDEX

INTRODUCCIÓN/ INTRODUCCIÓ	3	SANTIAGO DE COMPOSTELA/ SANTIAGO DE COMPOSTEL·LA (GALICIA/ GALÍCIA)	34
Art al Quadrat		POZALDEZ (CASTILLA Y LEÓN/ CASTELLA I LLEÓ)	36
DE IDA Y VUELTA. ONCE IDEAS PARA ONCE HISTORIAS/ D'ANADA I TORNADA. ONZE IDEES PER A ONZE HISTÒRIES	8	AGULLANA, LA VAJOL (GERONA/ GIRONA)	38
Irene Llàcer		ARUCAS (GRAN CANARIA/ GRAN CANÀRIA)	40
DESLEGITIMANDO IMPULSOS, DESEOS Y PASIONES DESLEGITIMANT IMPULSOS, DESITJOS I PASSIONS	14	MUTRIKU (PAÍS VASCO/ PAÍS BASC)	42
Irene Ballester Buigues		TORREAVEGA (CANTABRIA/ CANTÀBRIA)	44
SI ESTO ES UNA MUJER: SONATA PARA MÚSICA SILENCIOSA SI AIXÒ ÉS UNA DONA: SONATA PER A MÚSICA SILENCIOSA	18	MADRID	46
M ^a Dolores Martín-Consuegra Martín-Fontecha		ALBARRACÍN/ ALBARRASÍ (ARAGÓN/ ARAGÓ)	48
ART AL QUADRAT EXPERIENCIA Y CURACIÓN EN COMÚN ART AL QUADRAT EXPERIÈNCIA I SANACIÓ EN COMÚ	23	LETRAS ORIGINALES/ LLETRES ORIGINALS	50
Susana Blas		TRADUCCIONES/ TRADUCCIONS	52
DIARIO DE RODAJE/ DIARI DE RODATGE	26	BIOGRAFÍAS/ BIOGRAFIES	53
SAGUNTO/ SAGUNT (VALENCIA/ VALÈNCIA)	28	AGRADECIMIENTOS/ AGRAÏMENTS	55
VILLAFRANCA DE LOS CABALLEROS (CASTILLA-LA MANCHA/ CASTELLA-LA MANXA)	30	CRÉDITOS/ CRÈDITS	56
GUILLENA (ANDALUCÍA/ ANDALUSIA)	32		



DE IDA Y VUELTA. ONCE IDEAS PARA ONCE HISTORIAS

Irene Llàcer

Acercarse a la obra de Gema y Mònica del Rey es visualizar a las hermanas tras sus proyectos. Es verlas y conocer su historia, su familia y su manera de posicionarse ante la vida. No hay trampa ni cartón, no hay dobles reflejos, porque todo lo que ves es todo lo que hay. Porque todo lo que son lo vehiculan honestamente y lo explican en su obra: miedos y filias, rabias y dudas, su posicionamiento político y vital. Además, al entrar en contacto con ellas empiezas a formar parte de una red de mujeres y de afectos que tejen a su alrededor, envolviendo cálidamente a todas y cada una de las personas con las que colaboran.

Analizar el recorrido de los últimos años de Art al Quadrat es trazar una línea que se dibuja lógica e inteligente, un *crescendo* que, a su final, las ubica en un proyecto de esfuerzo como es *De coros, danzas y desmemoria* (2020). Para llegar a este punto el desarrollo de su trayectoria ha sido una especie de puzle concatenado: un proyecto se ha engarzado con otro dándole sentido y base, tanto al crecimiento de las propias artistas como a la lógica de su trabajo. Podemos enmarcar sus últimos proyectos bajo un arco de intención, de dirección: desde *Las jotas de las silenciadas* (2016) -parte del cual se puede ver en sala-, a la intervención de calle *Al refugio!* (2016) -realizada en el marco de la Bienal de Mislata-, al proyecto *Yo soy. Memoria de las rapadas* (2018), preludio directo de la exposición que nos ocupa.

El siglo XXI trae consigo una tendencia generalizada en el campo del pensamiento, en el mundo cultural y en el horizonte político, a dedicar esfuerzos y tiempo a la acción de recordar: al hecho de la memoria. Como apunta el profesor Andreas Huyssen: «Uno de los fenómenos culturales y políticos más sorprendentes de los últimos años es el surgimiento de la memoria como una preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades occidentales, un giro hacia el pasado que contrasta de manera notable con la tendencia a privilegiar el futuro, tan característica de las primeras décadas de la modernidad del siglo XX»¹. Podríamos decir que el impulso hacia el pasado, la memoria y la historia es ya el último capítulo del cambio de paradigma *hegeliano*, alejado, cansado y desencantado de los movimientos de vanguardia, del progreso, del *il faut être absolument moderne*.

A partir de la promulgación de la Ley de Memoria Histórica en 2007, en el estado español atendemos a un «furor por la memoria»: series, novelas o películas dedicadas a adentrar al público en una especie de *industria de la nostalgia*², en palabras del historiador del arte Jorge Luis Marzo. Sin embargo, en el mundo del arte este interés por el pasado no llega a darse en paralelo con esos parámetros que pongan en jaque la, entonces aclamada, *memoria histórica* desde

D'ANADA I TORNADA. ONZE IDEES PER A ONZE HISTÒRIES

Irene Llàcer

Acostar-se a l'obra de Gema i Mònica del Rey és visualitzar les germanes darrere dels seus projectes. És veure-les i conèixer la seua història, la seua família i la seua manera de posicionar-se davant de la vida. No hi ha impostures, no hi ha dobles reflexos, perquè tot el que veus és tot el que hi ha. Perquè tot el que són ho vehiculen honestament i ho expliquen en la seua obra: pors i filies, ràbies i dubtes, posicionament polític i vital. A més, quan entres en contacte amb elles, comences a formar part d'una xarxa de dones i d'afectes que tixen al seu voltant, amb les quals acullen càlidament totes i cada una de les persones amb les quals col·laboren.

Analitzar el recorregut dels últims anys d'Art al Quadrat és traçar una línia que es dibuixa lògica i intel·ligent, un *crescendo* que, a la fi, les situa en un projecte d'esforç com és *De coros, danzas y desmemoria* (2020). Per arribar a aquest punt, el desenvolupament de la seua trajectòria ha sigut una espècie de puzle concatenat: un projecte s'ha enfilat amb un altre i li ha donat sentit i base, tant al creixement de les artistes com a la lògica del seu treball. Podem emmarcar els últims projectes sota un arc d'intenció, de direcció: des de *Las jotas de las silenciadas* (2016) -part del qual es pot veure a la sala- a la intervenció de carrer *Al refugio!* (2016) -feta en el marc de la Biennal de Mislata-, al projecte *Jo sóc. Memòria de les rapades* (2018), preludi directe de l'exposició que ens ocupa.

El segle XXI comporta una tendència generalitzada en el camp del pensament, en el món cultural i en l'horitzó polític a dedicar esforços i temps a l'acció de recordar: al fet de la memòria. Com apunta el professor Andreas Huyssen: «Un dels fenòmens culturals i polítics més sorprenents dels últims anys és el sorgiment de la memòria com una preocupació central de la cultura i de la política de les societats occidentals, un gir cap al passat que contrasta de manera notable amb la tendència a privilegiar el futur, tan característica de les primeres dècades de la modernitat del segle XX»¹. Podríem dir que l'impuls cap al passat, la memòria i la història és ja l'últim capítol del canvi de paradigma *hegelian*, allunyat, cansat i desencantat dels moviments d'avantguarda, del progrés, de l'*il faut être absolument moderne*.

A partir de la promulgació de la Llei de Memòria Històrica en 2007, a l'Estat espanyol atenem un «furor per la memòria»: sèries, novel·les o pel·lícules dedicades a endinsar el públic en una espècie d'«*indústria de la nostàlgia*»², en paraules de l'historiador de l'art Jorge Luis Marzo. No obstant això, en el món de l'art aquest interès pel passat no arriba a donar-se en paral·lel amb els paràmetres que posen en perill la, llavors aclamada, *memòria històrica* des de la pràctica artística. Malgrat això, i des de fa pocs anys, val la pena destacar una sèrie d'artistes que estan replantejant la pràctica artística contemporània en relació amb temes



la pràctica artística. Pese a eso, y desde hace pocos años, vale la pena resaltar una serie de artistas que están replanteando la práctica artística contemporánea en relación a temas de memoria e historia, muchas de ellas desde un posicionamiento de género, de lo que podemos llamar «memoria histórica feminista». Es ahí donde creo que podemos enmarcar la producción de Art al Quadrat, lugar donde se inserta cómodamente compartiendo espacio con otras artistas que han trabajado la reflexión histórica y de género con un posicionamiento crítico como son María Ruido, Ana Navarrete o Carmela García.

Con este último proyecto las hermanas Del Rey van a recopilar once historias de mujeres, once situaciones pasadas, pero reales, que hablan de injusticia y de dolor, pero también de lucha y de defensa de la libertad, de integridad y de lealtad de -y entre- mujeres. Han sido once, pero podrían haber sido cientos o miles, como tantas historias similares que ha habido en la España dividida. Relatos que hablan de mujeres asesinadas, fusiladas, torturadas, olvidadas, ninguneadas y maltratadas, que sufrieron la Guerra Civil y la interminable dictadura. Para esas once historias quiero esbozar once ideas, que son reflexiones o apuntes de ida y vuelta a través, y gracias, a un proyecto como *De coros, danzas y desmemoria*.

1___De ida y vuelta. Como un bumerán, que va y vuelve del pasado al presente sin avisar, visionar los vídeos del proyecto nos obliga a frenar, a la vez que sorprenden por su poder de evocación. Ver los grupos de mujeres cantando, tocando e incluso bailando en esas once historias tiene la habilidad de obligarnos a hacer una introspección fugaz de nuestro bagaje, da paso a realizar una relectura rapidísima, a modo de fogonazo, de las cargas simbólicas y culturales que plantean y que, previamente sin atisbarlo, tenemos insertas y asumidas en nuestros códigos culturales. El imaginario colectivo en torno a la cultura popular y al folclore está preñado de ideología y de cliché, trasladarlo al presente articulándolo con los códigos propios de la creación contemporánea es un «*ida y vuelta*», es ir hacia atrás para reinsertarse en el ahora.

2___La Sección Femenina. La imagen de la cultura popular interpretada únicamente por mujeres, que vemos en los vídeos del proyecto, nos conecta con esas filmaciones del NO-DO en que *cientos de señoritas ricamente*

de memòria i història, moltes d'elles des d'un posicionament de gènere, que podem anomenar «memòria històrica feminista». És ací on crec que podem emmarcar la producció d'Art al Quadrat, un lloc on s'insereix còmodament compartint espai amb altres artistes que han treballat la reflexió històrica i de gènere amb un posicionament crític, com són María Ruido, Ana Navarrete o Carmela García.

Amb aquest últim projecte, les germanes del Rey recopilaran onze històries de dones, onze situacions passades, però reals, que parlen d'injustícia i de dolor, però també de lluita i de defensa de la llibertat, d'integritat i de lleialtat de -i entre- dones. N'han sigut onze, però en podrien haver sigut centenars o milers, com tantes històries similars que hi ha hagut a l'Espanya dividida. Relats que parlen de dones assassinades, afusellades, torturades, oblidades, menystingudes i maltractades, que van patir la Guerra Civil i la interminable dictadura. Per a aquelles onze històries vull esbossar onze idees, que són reflexions o anotacions d'anada i tornada a través, i gràcies, a un projecte com *De coros, danzas y desmemoria*.

1___D'anada i tornada. Com un bumerang, que va i torna del passat al present sense avisar, visionar els vídeos del projecte ens obliga a frenar, alhora que sorprenen pel poder d'evocació que tenen. Veure els grups de dones cantant, tocant i fins i tot ballant en aquelles onze històries té l'habilitat d'obligar-nos a fer una introspecció fugaç del nostre bagatge, dona pas a fer una relectura rapidíssima, com un rellamp, de les càrregues simbòliques i culturals que plantegen i que, prèviament sense albirar-ho, tenim inserides i assumides en els nostres codis culturals. L'imaginari col·lectiu entorn de la cultura popular i el folklore està prenyat d'ideologia i de cliché, traslladar-lo al present articulant-lo amb els codis propis de la creació contemporània és una «anada i tornada», és anar cap arrere per a reinserir-se en l'ara.

2___La Sección Femenina. La imatge de la cultura popular interpretada únicament per dones, que veiem en els vídeos del projecte, ens connecta amb les filmacions del NO-DO en què *cientos de señoritas ricamente ataviadas con sus trajes regionales* salten alegrement i dansen en grans rolgres en freds i buits escenaris d'aspecte gris soviètic. La Sección Femenina va ser la guardiana del folklore espanyol -fins i tot abans

ataviadas con sus trajes regionales saltan alegremente y danzan en grandes círculos en fríos y vacíos escenarios de aspecto gris soviético. La Sección Femenina fue la garante y guardiana del folclore español -incluso antes de acabar la Guerra Civil-, quien se apropió de sus usos, deformándolo hasta utilizarlo para cumplir sus expectativas de adoctrinamiento y control de la población -mayoritaria pero no únicamente- femenina. Los «Coros y Danzas» del Departamento de Música de la Regiduría de Cultura de la Sección Femenina, bajo el control férreo de su fundadora, Pilar Primo de Rivera, brindó alegrías tanto dentro como fuera de las fronteras españolas al régimen de Franco, contaminando la imagen que a día de hoy tenemos del folclore. Frente a ese constructo cultural y social de mujeres que bailan sardanas y representan alegremente los valores fascistas de una, grande y libre, en sala nos encontraremos con Gemma y Mireia cantándole a Teresa Rebull en la Jonquera. Ellas, cantando al exilio republicano, posicionándose en el borde literal de ese horizonte internacional que aplaudió las danzas regionales de Franco, haciendo oídos sordos al bloqueo y a la barbarie que quedaba al otro lado de los Pirineos.

3__Folclore Instrumento privilegiado en la práctica política por su elasticidad innata y por su amplio campo de acción. De «folk», en su acepción inglesa de «pueblo», y «lore», de «acervo o saber», el folclore, como tal, supuso un elemento de legitimación: «porque es capaz de proporcionar al sistema político una continuidad fundamental y atemporal, orgánica, incluso más profunda que la que se obtiene con la historia»³ y, además, ofreció una gran capacidad de adaptación para los fines propagandísticos del régimen. Sirvió como coraza para proyectar la imagen de: «una España que, olvidados ya los horrores sufridos, pudiese estar alegre y volviese a cantar y a bailar sus danzas y canciones de siempre»⁴, siendo la embajada oficiosa de la dictadura en pleno período de bloqueo internacional. El folclore, deformado e instrumentalizado como brazo armado de las celebraciones oficiales de la dictadura, el llamado «folclore reconstruido»⁵, entró a formar parte de la cultura nacional contemporánea



de los y las españolas durante 40 años, insertándose a fuego en el imaginario colectivo de las generaciones posteriores.

4__Lo de antaño. «Su principal fin es estimular a las provincias para que realicen una labor cada vez más intensa en todo lo referente al folclore, no sólo para desentrañar y dar a conocer éste, sino también para que consigan que arraiguen en el pueblo las canciones y danzas auténticas, para que en romerías y fiestas tradicionales populares se baile y cante lo de antaño»⁶. «Antaño» como adverbio indicador de *un tiempo pasado*, un *pasado* conscientemente indefinido. Un pasado que bien podía ser el de los tiempos de Isabel la Católica y Santa Teresa de Jesús (*alma-s mater* inspiradoras simbólicas de la Sección Femenina), pero nunca podría ser el pasado del Trienio Liberal, de la Semana Trágica o de la proclamación de la República. Incluso a día de hoy, sorprende la laxitud y el uso deliberado con que el régimen utilizó los símbolos históricos como representación del «rico» y «glorioso» pasado español seleccionado como arma de instrumentalización política.

5__El métier de historiador. Es por todo esto que trabajos como el de Gema y Mònica del Rey reestructuran imaginarios y lecturas. Tal y como apunta el escritor y crítico de arte Miguel A. Hernández-Navarro, en los últimos años es innegable evidenciar la tendencia hacia un rol de los artistas en el que: «vendrían a ser la mejor y más fiel plasmación del modelo del historiador imaginado por Benjamin hace más de 80 años. Un historiador que propone modelos alternativos de historia más allá de los autoritarios y estabilizadores, pero también modelos alternativos de escritura y de comunicación del pasado, creyendo en la potencia material de las imágenes y en la puesta en cuestión de la linealidad del texto histórico»⁷. Un *métier* posicionado, que opina, destruye y denuncia, que evidencia las vigencias y visibiliza los errores.

6__El viaje. A raíz de la experiencia que supuso la obra *Las jotas de las silenciadas*, Art al Quadrat replantea una ampliación del proyecto a gran escala, iniciando un viaje por el territorio español que abarcará varios meses, con tal de poder conformar los diez vídeos, de nueva producción, que articulan *De coros, danzas y desmemoria*. El peregrinaje las lleva a visitar lugares tan alejados como Euskadi de Canarias o Sevilla de Cantabria, siendo el recorrido, el viaje, parte fundamental del proyecto. Viajar con sus hijos, embarazadas y lactantes, con apoyo familiar a veces, y otras tantas, sin él. Cargadas con cámaras, trípodes y bártulos, llevando sus casas a la espalda, con el ánimo de recopilar canciones e historias nunca contadas. Es curioso cómo al imaginarlas en pleno proceso de producción, el ida y vuelta reaparece hasta trazar una analogía inversa con las *Cátedras Ambulantes Francisco Franco*. Aquellas caravanas motorizadas de instructoras de la Sección Femenina que, durante más de 40 años, visitaron y ocuparon en estancias mensuales la España más rural y aislada. Convoyes diseñados para el aleccionamiento de las zonas más inaccesibles del territorio peninsular, en el que se recogieron danzas y músicas (con una dudosa metodología) que ayudaron a instrumentalizar el uso del folclore por parte de la dictadura.

d'acabar la Guerra Civil—, que es va apropiat dels seus usos, deformant-lo fins a utilitzar-lo per a complir les seues expectatives d'adoctrinament i control de la població —majoritàriament, però no únicament— femenina. Els *Coros y Danzas*, del *Departamento de Música de la Regiduría de Cultura de la Sección Femenina*, sota el control ferri de la seua fundadora, Pilar Primo de Rivera, va brindar alegries tant dins com fora de les fronteres espanyoles al règim de Franco, contaminant la imatge que hui dia tenim del folclore. Davant d'aquest constructe cultural i social de dones que ballen sardanes i representen alegrement els valors feixistes d'una, grande i libre, en sala ens trobarem amb Gemma i Mireia cantant a Teresa Rebull a la Jonquera. Elles, cantant a l'exili republicà, posicionant-se en el marge literal d'aquell horitzó internacional que va aplaudir les danses regionals de Franco i va desentendre's del bloqueig i la barbàrie que quedava a l'altre costat dels Pirineus.

3__Folklore. Instrument privilegiat en la pràctica política per la seua elasticitat innata i pel seu ampli camp d'acció. De *folk*, en la seua accepció anglesa de «poble», i *lore*, de «patrimoni o saber», el folklore, com a tal, va suposar un element de legitimació: «perquè és capaç de proporcionar al sistema polític una continuïtat fonamental i atemporal, orgànica, fins i tot més profunda que la que s'obté amb la història»³ i, a més, va oferir una gran capacitat d'adaptació per a les finalitats propagandístiques del règim. Va servir com a cuirassa per a projectar la imatge de: «una Espanya que, oblidats ja els horrors patits, poguera estar alegre i tornara a cantar i a ballar les seues danses i cançons de sempre»⁴, com a ambaixada oficiosa de la dictadura en ple període de bloqueig internacional. El folklore, deformat i instrumentalitzat com a braç armat de les celebracions oficials de la dictadura, l'anomenat «folklore reconstruït»⁵, va entrar a formar part de la cultura nacional contemporània dels i les espanyols durant quaranta anys, i va inserir-se a foc en l'imaginari col·lectiu de les generacions posteriors.

4__Com antany. «La finalitat principal és estimular les províncies perquè facen una tasca cada vegada més intensa en tot el referent al folklore, no sols per a desentranyar i donar-lo a conèixer, sinó també perquè aconseguisquen que arrelen en el poble les cançons i danses autèntiques, perquè en romiatges i festes tradicionals populars es balle i cante com antany»⁶. *Antany* com a adverbí indicador d'un temps passat, un *passat* conscientment indefinit. Un passat que ben bé podia ser el dels temps d'Isabel la Catòlica i Santa Teresa de Jesús (*alma mater* inspiradores simbòliques de la Sección Femenina), però mai podria ser el passat del Trienni Liberal, de la Setmana Trágica o de la proclamació de la República. Fins i tot hui dia, sorprén la laxitud i l'ús deliberat amb què el règim va utilitzar els símbols històrics com a representació del passat espanyol «ric» i «gloriós», seleccionat com a arma d'instrumentalització política.

5__El métier d'historiador. És per tot això que treballs com el de Gema i Mònica del Rey reestructuren imaginaris i lectures. Tal com apunta l'escriptor i crític d'art Miguel A. Hernández-Navarro, en els últims anys és innegable evidenciar la tendència cap a un rol dels artistes en el qual: «arriben a ser la millor i més fidel

plasmació del model de l'historiador imaginat per Benjamin fa més de 80 anys. Un historiador que proposa models alternatius d'història més enllà dels autoritaris i estabilitzadors, però també models alternatius d'escriptura i de comunicació del passat, que creu en la potència material de les imatges i en la posada en qüestió de la linealitat del text històric»⁷. Un *métier* posicionat, que opina, desconstrueix i denuncia, que evidencia les vigències i visibilitza els errors.

6__El viatge. Arran de l'experiència que va suposar l'obra *Las jotas de las silenciadas*, Art al Quadrat replanteja una ampliació del projecte a gran escala i inicia un viatge pel territori espanyol que abastarà diversos mesos, amb la condició de poder conformar els deu vídeos, de nova producció, que articulen *De coros, danzas y desmemoria*. El pelegrinatge les porta a visitar llocs tan allunyats com Euskadi de Canàries o Sevilla de Cantàbria, amb el recorregut, el viatge, com a part fonamental del projecte. Viatjar amb els seus fills, embarassades i lactants, amb suport familiar a vegades, i d'altres, sense aquest. Carregades amb càmeres, trípodes i trastos, portant la casa a l'esquena, amb l'ànim de recopilar cançons i històries mai contades. És curiós com, a l'hora d'imaginar-les en ple procés de producció, l'anada i tornada reapareix fins a traçar una analogia inversa amb les *Cátedras Ambulantes Francisco Franco*. Aquelles caravanes motoritzades d'instructores de la Sección Femenina que, durant més de quaranta anys, van visitar i van ocupar en estades mensuals l'Espanya més rural i aïllada. Combois dissenyats per a l'alligonament de les zones més inaccessibles del territori peninsular, en el qual es van recollir danses i músiques (amb una metodologia dubtosa) que van ajudar a instrumentalitzar l'ús del folclore per part de la dictadura.

7__L'esfera pública. Les cançons filmades en el projecte desafien la lògica tradicional de la divisió per esferes entre els sexes. Les protagonistes ocupen l'espai públic amb fermesa, aparentment llunyanes a la idea que «l'àngel de la llar» habita sempre els espais privats. Les veurem als carrers i els camins, davant de les fosses i els monuments commemoratius. No obstant això, Andrea canta a Basilisa al pati de sa casa, resguardada de la mirada dels altres. No li canta al forn que va obrir sa mare després de ser rapada i insultada arran de l'alçament del 36, Andrea no li canta a la plaça d'Espanya, on està l'Ajuntament, perquè a Villafranca de los Caballeros (Toledo), en ple 2019, encara importa que els veïns i les veïnes no senten cantar una *rondeña manchega* a una represaliada republicana.

8__Les músiques. Totes les peces de l'exposició estan interpretades íntegrament per dones; elles en són les instrumentistes, ballarines i cantants. El projecte recupera una selecció àmplia de formes populars de procedències diverses: una *albà*, una *sardana*, un *aurresku*, una *xota* o un *romance*, entre altres. En comú, les cançons alberguen la recuperació de la memòria de les oblidades, però l'execució en una *mise en scène* plenament femenina suposa una reivindicació important, així com tota una declaració d'intencions. Durant els anys de la dictadura, les dones van tindre prohibit tocar cap instrument en les actuacions dels Coros i Danzas. Els homes tocaven, les dones ballaven, la divisió

7___La esfera pública. Las canciones filmadas en el proyecto desafían la lógica tradicional de la división por esferas entre los sexos. Las protagonistas ocupan el espacio público con firmeza, aparentemente lejanas a la idea de que «el ángel del hogar» habita siempre los espacios privados. Las veremos en las calles y caminos, frente a las fosas y los monumentos conmemorativos. Sin embargo, Andrea canta a Basilia en el patio de su casa, resguardada de la mirada de los demás. No le canta en el horno que abrió su madre después de ser rapada e insultada tras el alzamiento del 36, Andrea no le canta en la Plaza de España, donde está el Ayuntamiento, porque en Villafranca de los Caballeros (Toledo), en pleno 2019, aún importa que los vecinos y vecinas no te oigan cantar una rondeña manchega a una represaliada republicana.

8___Las músicas. Todas las piezas de la exposición están interpretadas íntegramente por mujeres, ellas son las instrumentistas, bailarinas y cantantes. El proyecto recupera una selección amplia de formas populares de procedencias diversas: una *albà*, una sardana, un *aurreku*, una *xota* o un romance, entre otras. En común, las canciones albergan la recuperación de la memoria de las olvidadas, pero la ejecución en una *mise en scène* plenamente femenina supone una reivindicación importante, así como toda una declaración de intenciones. Durante los años de la dictadura las mujeres tuvieron prohibido tocar ningún instrumento en las actuaciones de los Coros y Danzas. Los hombres tocaban, las mujeres bailaban, la división sexual es férrea y es una de las bases estructurales del pensamiento de Falange. Tanto es así que hasta 1961 estuvo prohibido que los hombres bailaran en los grupos de danzas, cosa que generó, en los años previos a esta fecha, escenas de travestismo bizarro e ingenuo, en el que algunas participantes, con tal de salvar las estructuras coreográficas establecidas, se vestían de hombre para poder bailarlas.

9___Pandereteiras. La norma establecía que a las mujeres les estaba prohibido tocar instrumentos en las actuaciones de los Coros y Danzas, a no ser que fueran instrumentos meramente ornamentales y de acompañamiento, es decir y según la lógica patriarcal de la Sección Femenina, que fueran instrumentos no relevantes para la armonía de la pieza. Norma que no nos sorprenderá si la fundadora de la Sección Femenina declamaba que: «Las mujeres nunca descubren nada; les falta el talento creador reservado por Dios para inteligencias varoniles. Nosotras no podemos hacer nada más que interpretar mejor o peor lo que los hombres han hecho»⁸. Insertados en esta lógica los hombres podían tocar la gaita o el tambor⁹ mientras que las mujeres podían hacerse cargo de las *pandeiretas*, de gran uso en el folclore gallego. Es por eso que la canción que Aixola Pandereteiras cantan a María y Coralía Fandiño en un parque de Santiago de Compostela, en la calle y a plena luz, está llena de potencia. Vemos únicamente cinco *pandeiretas*, como si de un solo ruido se tratara, tocadas por cinco mujeres jóvenes reenfocando la historia de las «dos Marías», esas hermanas ridiculizadas y vejadas por la tradición popular, que han conseguido hacerse triste leyenda en las calles de Santiago.

10___Mover los cuerpos. «También hay que evitar que al andar se balanceen demasiado las caderas.

sexual és fèrria i és una de les bases estructurals del pensament de Falange. Tant és així que, fins a 1961, va estar prohibit que els homes ballaren en els grups de danses, cosa que va generar, en els anys previs a aquesta data, escenes de travestisme extravagant i ingenu, en el qual algunes participants, amb la condició de salvar les estructures coreogràfiques establides, es vestien d'home per a poder ballar-les.

9___Pandereteiras. La norma establia que a les dones els estava prohibit tocar instruments en les actuacions dels Coros y Danzas, llevat que foren instruments merament ornamentals i d'acompanyament, és a dir, i segons la lògica patriarcal de la Sección Femenina, que foren instruments no rellevants per a l'harmonia de la peça. Norma que no ens sorprendrà si la fundadora de la Sección Femenina declamava que: «Les dones mai descobreixen res; els falta el talent creador reservat per Déu per a intel·ligències baronívols. Nosaltres no podem fer res més que interpretar millor o pitjor el que els homes han fet»⁸. Inserits en aquesta lògica, els homes podien tocar la gaita o el tambor⁹ mentre que les dones podien fer-se càrrec de les *pandeiretas*, de gran ús en el folklore gal·lec. És per això que la cançó que Aixola Pandereteiras canten a María i Coralía Fandiño en un parc de Santiago de Compostel·la, al carrer i a plena llum, està plena de potència. Veiem únicament cinc *pandeiretas*, com si es tractara d'un solo sorollós, tocades per cinc dones joves reenfoquant la història de les dos Marías, aquelles germanes ridiculitzades i vexades per la tradició popular, que han aconseguit fer-se una llegenda trista als carrers de Santiago.

10___Moure els cossos. «També cal evitar que a l'hora de caminar es balancegen massa els malucs. Naturalment, les cames han de moure's, però cal evitar el moviment de balanceig que resulta tan ordinari»¹⁰. Ja deia la delegada de Falange, Carmen Werner, que el moviment dels cossos és perillós i la presència d'aquest suposa l'estat d'alerta. El control dels cossos ha sigut un dels mantres dels règims totalitaristes i de l'Església catòlica. La censura i la supervisió sobre els cossos de les dones és un altre bastió de la Sección Femenina que, basant-se en la idea de la famosa «decència», regien costures i allargaven escots, fins i tot dels vestits regionals. En un altre gir del bumerang, veure el *aurreku* ballat per Ainhoa a Mutriku és, literalment, posar el cos, reescriure la història i posicionar-se.

11___El hui. Diu el crític d'art i curador Martí Peran que: «allò que confereix contemporaneïtat a l'art contemporani no és el fet de que sigui una pràctica que es fa *avui*, sinó que parla de l'*avui*»¹¹ i després de les últimes eleccions del 10N de 2019, en les quals la irrupció de l'extrema dreta al Congrés dels Diputats arribà avalada amb citacions i fent l'ullet a ideòlegs falangistes com Blas Piñar o Ramiro Ledesma, l'anada i tornada pren forma i sembla cosificar-se.

Per això, *De coros, danzas y desmemoria* és alhora història i present, és memòria i homenatge. Perquè s'inseïx des de l'ahir en el hui amb plena vigència, dibuixant un mapa, subjectiu i posicionat, com tots, al cap i a la fi, que serveix d'excusa i exemple, de lliçó, castic curatiu i, al seu torn, de reivindicació i ofrena.

Naturalmente, las piernas deben moverse, pero evitando ese movimiento de balanceo que tan ordinario resulta»¹⁰. Ya decía la delegada de Falange, Carmen Werner, que el movimiento de los cuerpos es peligroso y su misma presencia supone el estado de alerta. El control de los cuerpos ha sido uno de los mantras de los regímenes totalitaristas y de la Iglesia Católica. La censura y la supervisión sobre los cuerpos de las mujeres es otro bastión de la Sección Femenina que, apoyadas en la idea de la famosa «decencia», regían costuras y alargaban escotes, hasta de los trajes regionales. En otro giro del bumerán, ver el *aurreku* bailado por Ainhoa en Mutriku es, literalmente, poner el cuerpo, reescribir la historia y posicionarse.

11___El hoy. Dice el crítico de arte y curador Martí Peran que: «allò que confereix contemporaneïtat a l'art contemporani no és el fet de que sigui una pràctica que es fa *avui*, sinó que parla de l'*avui*»¹¹ i tras las últimas elecciones del 10N de 2019, en las que la irrupción de la extrema derecha en el Congreso de los Diputados llega avalada con citas y guiños a ideólogos falangistas como Blas Piñar o Ramiro Ledesma, el ida y vuelta toma forma y parece cosificarse.

Por eso *De coros, danzas y desmemoria* es a la vez historia y presente, es memoria y homenaje. Porque se inserta desde el ayer en el hoy con plena vigencia, dibujando un mapa, subjetivo y posicionado, como todos, al fin y al cabo, que sirve de excusa y ejemplo, de lección, castigo sanador y, a su vez, de reivindicación y ofrenda.

NOTAS

1 HUYSEN, ANDREAS (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, D. F. Fondo de Cultura Económico, p. 13.

2 MARZO, JORGE LUIS y MAYAYO, PATRICIA, «Memoria histórica y prácticas de archivo. Políticas de la memoria en la España contemporánea», p. 784, en: MARZO, JORGE LUIS y MAYAYO, PATRICIA (2015). *Arte en España 1939-2015, ideas, prácticas, políticas*. Madrid. Ed. Cátedra.

3 DE LA ASUNCIÓN CRIADO, ANA (2017). «El folclore como instrumento político: los Coros y Danzas de la Sección Femenina». *Revista Historia Autónoma*, 10, pp. 18.

4 «Sección Femenina: Folletos y programas actuaciones de danzas», Archivo Histórico Provincial de Segovia, Carpeta SF 33, en: DE LA ASUNCIÓN CRIADO, ANA (2017). «El folclore... Op. Cit

5. ORTIZ, CARMEN (2012). «Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange». *Gazeta de Antropología*, 28 (3), artículo 01, p. 8 [Fecha de consulta: 10/10/2019].

6. *Reglamento y Organización de los Concursos Nacionales de Coros y Danzas* (1954), en: Casero, Estrella, *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Madrid. Nuevas Estructuras, 2000, p. 99.

7. HERNÁNDEZ-NAVARRO, MIGUEL ÁNGEL (2011). *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia. Ed. Micro-megas, p. 11.

8. Op. Cit. Casero, Estrella, *La España que bailó con Franco...* p. 69.

9. BUSTO MIRAMONTES, BEATRIZ (2012). «El poder en el folclore: los cuerpos en NO-DO (1943- 1948)». *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 16 [Fecha de consulta: 15/10/2019], p. 3.

10. WERNER, CARMEN (1958). *Convivencia Social (Formación Familiar y Social)*. Tercer curso. Madrid. Ed. Sección Femenina.

11. BONET, PILAR (Dir.) (2013). *Words with... Martí Peran (Parte 2)*. [Video, 16:09mm. En: <http://artscoming.com/Articulo/words-with-marti-peran-parte-1/> 14-V-2013>]. Barcelona. Arts Coming.



NOTES

1. HUYSEN, ANDREAS (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Ciutat de Mèxic, Fondo de Cultura Económico, p. 13.

2. MARZO, JORGE LUIS i MAYAYO, PATRICIA, «Memoria històrica i pràctiques de arxiv. Polítiques de la memòria en la Espanya contemporània», p. 784, en: MARZO, JORGE LUIS i MAYAYO, PATRICIA (2015). *Arte en Espanya 1939-2015, idees, pràctiques, polítiques*. Madrid. Ed. Càtedra.

3. DE LA ASUNCIÓN CRIADO, ANA (2017). «El folclore com instrument polític: els Coros y Danzas de la Sección Femenina». *Revista Historia Autónoma*, 10, pp. 18.

4. «Sección Femenina: Folletos y programas actuaciones de danzas», Archivo Histórico Provincial de Segovia, Carpeta SF 33, en: DE LA ASUNCIÓN CRIADO, ANA (2017). «El folclore... Op. cit

5. ORTIZ, CARMEN (2012). «Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange». *Gazeta de Antropología*, 28 (3), article 01, p. 8 [Data de consulta: 10/10/2019].

6. *Reglamento y Organización de los Concursos Nacionales de Coros y Danzas* (1954), en: Casero, Estrella, *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Madrid. Nuevas Estructuras, 2000, p. 99.

7. HERNÁNDEZ-NAVARRO, MIGUEL ÁNGEL (2011). *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia. Ed. Micro-megas, p. 11.

8. Op. cit. Casero, Estrella, *La España que bailó con Franco...* p. 69.

9. BUSTO MIRAMONTES, BEATRIZ (2012). «El poder en el folclore: los cuerpos en NO-DO (1943- 1948)». *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 16 [Data de consulta: 15/10/2019], p. 3.

10. WERNER, CARMEN (1958). *Convivencia Social (Formación Familiar y Social)*. Tercer curso. Madrid. Ed. Sección Femenina.

11. BONET, PILAR (Dir.) (2013). *Words with... Martí Peran (Parte 2)*. [Video, 16:09 mm. En: <http://artscoming.com/Articulo/words-with-marti-peran-parte-1/> 14-V-2013>]. Barcelona. Arts Coming.

DESLEGITIMANDO IMPULSOS, DESEOS Y PASIONES

Irene Ballester Buigues

La pintura y la escultura, como dos herramientas artísticas liberales, justificadas como tales por el uso del intelecto, han legitimado a lo largo de los años, la violencia sexual en los cuerpos de las mujeres. Ellos, los considerados grandes genios de la Historia del Arte, ayudaron a perpetuar a través de sus cinceles y pinceles, la violencia sobre los cuerpos de las mujeres, sus musas e inspiradoras, cuyo erotismo en los desnudos de carnes ajadas, alimentaría la mirada y el deseo masculino de quienes encargaban las obras, principalmente monarcas, cardenales y papas. Narradas como hazañas heroicas y viriles al abrigo de una gran imaginación y violencia, Zeus, el patriarca de la mitología griega, convertido en cisne, a Leda, la esposa del rey espartano Thestius, y desde Rubens a Dalí, la violación fue escenificada como un acto consentido de discurso misógino, al ser la escogida por el dios más poderoso y seductor. Convertido en el esposo de Alcmena, se acostó con ella y de la unión sexual nació Hércules. Calisto, una de las cortesanas de la diosa Artemisia, diosa de la caza, y a quien había consagrado su virginidad y su fidelidad, fue violada por Zeus, cobrando la apariencia de la diosa. Transformado en lluvia de oro, violó a Dánae, encerrada en una torre ante el temor de su padre, el rey Acrisio de Argos, de que su nieto lo asesinara, tal y como el oráculo había predicho. Tiziano, quien realizó numerosas versiones de la violación a lo largo del siglo XVI, presenta a una Dánae, una vez más, complacida, por ser la seducida del dios todopoderoso. Transformado en toro blanco, raptó y violó a la fenicia Europa y la convirtió en reina de Creta. Rubens, Rembrandt y tanto otros, escenificaron una escena en la que la pasiva Europa, yacía al lado del toro blanco, sometida, pero alegre. Su hermano Poseidón, dios de los mares y los océanos, violó a Cene quien después le suplicó que la convirtiera en hombre, pues había mancillado su honor. Medusa, antes de convertirse en el temible monstruo, también fue violada por Poseidón. Medusa era una bella joven que servía en el templo de la diosa Atenea, recinto sagrado en el que fue violada. La diosa Atenea, la culpabilizó de la violación, la expulsó del templo y la convirtió en un monstruo cuya cabeza fue cortada por el héroe Perseo. Démeter, diosa de la tierra, la agricultura y los cereales, y hermana de Zeus y de Poseidón, fue violada por ambos. Perséfone, raptada por Hades, dios de los infiernos, fue hija de Zeus y de Démeter. Desesperada la madre ante el rapto de su hija, y mientras la estaba buscando, tuvo que convertirse en yegua ante los acechos sexuales de su otro hermano, Poseidón, quien bajo la apariencia de un caballo, finalmente la violó. Ante la disputa con Atenea, elegida matrona de la polis griega por el voto de las mujeres, la venganza de Poseidón, no se hizo esperar y la inundó de agua salada. Su imposición y mandato antes de que las aguas fueran retiradas, tuvieron consecuencias para las mujeres. Estas perdieron su derecho al voto, al mismo tiempo que fue establecido el mandato patrilineal, a través del cual, la descendencia sólo llevaría el apellido masculino.

DESLEGITIMANT IMPULSOS, DESITJOS I PASSIONS

Irene Ballester Buigues

La pintura i l'escultura, com a dues eines artístiques liberals justificades com a tals per l'ús de l'intel·lecte, han legitimat al llarg dels anys la violència sexual en els cossos de les dones. Ells, els considerats grans genis de la Història de l'Art, van ajudar a perpetuar a través dels seus cisells i pinzells la violència sobre els cossos de les dones, les seues muses i inspiradores, l'erotisme de les quals en els nus de carns pansides, alimentaria la mirada i el desig masculí dels qui encarregaven les obres, principalment monarques, cardenals i papes. Narrades com a gestes heroiques i virils a l'abric d'una gran imaginació i violència, Zeus, el patriarca de la mitologia grega, va violar, convertit en cisne, Leda, l'esposa del rei espartà Testi, i des de Rubens a Dalí, la violació va ser escenificada com un acte consentit de discurs misogin, en ser l'elegida pel déu més poderós i seductor. Convertit en l'espòs d'Alcmena, va jaure amb ella i de la unió sexual va naixer Hèrcules. Calisto, una de les cortesanes de la deessa Àrtemis, deessa de la caça i a qui havia consagrat la seua virginitat i la seua fidelitat, va ser violada per Zeus qui va cobrar l'aparença de la deessa. Transformat en pluja d'or, va violar Dànae, tancada en una torre per la por del seu pare, el rei Acrisi d'Argos, que el seu net l'assassinara, tal com l'oracle havia predit. Ticià, que va fer nombroses versions de la violació al llarg del segle XVI, presenta una Dànae, una vegada més, complaguda per ser la seduïda del déu totpoderós. Transformat en bou blanc, va raptar i va violar la fenícia Europa i la va convertir en reina de Creta. Rubens, Rembrandt i d'altres, van escenificar una escena en la qual la passiva Europa, jeia al costat del bou blanc, sotmesa, però alegre. El seu germà Posidó, déu dels mars i els oceans, va violar Cene, la qual després li va suplicar que la convertira en home perquè havia tacat el seu honor. Medusa, abans de convertir-se en el temible monstre, també va ser violada per Posidó. Medusa era una bella jove que servia en el temple de la deessa Atenea, recinte sagrat on va ser violada. La deessa Atenea la va culpabilitzar de la violació, la va expulsar del temple i la va convertir en un monstre el cap del qual va ser tallat per l'heroi Perseu. Demèter, deessa de la terra, l'agricultura i els cereals, i germana de Zeus i de Posidó, va ser violada pels dos. Persèfone, raptada per Hades, déu dels inferns, va ser filla de Zeus i de Demèter. La mare, desesperada pel rapte de la seua filla, i mentre la buscava, va haver de convertir-se en euga davant dels paranys sexuals del seu altre germà, Posidó, que sota l'aparença d'un cavall finalment la va violar. En vista de la disputa amb Atenea, elegida matrona de la polis grega pel vot de les dones, la venjança de Posidó no es va fer esperar i la va inundar d'aigua salada. La seua imposició i el seu mandat abans que les aigües foren retirades van tindre conseqüències per a les dones. Aquestes van perdre el seu dret al vot, al mateix temps que va ser establert el mandat patrilineal, a través del qual la descendència només portaria el cognom masculí.

Ninfas como Dafne, vieron penalizada su libertad y silenciadas sus decisiones. Acostumbrada a recorrer libremente bosques inaccesibles, su voluntad se vio truncada cuando su cuerpo maduró. Su belleza física empezó a deslumbrar a los dioses, y aunque le pidió a su padre no casarse y ser virgen como la diosa Artemisia, la mirada masculina de Apolo, empezó a recorrerla, y su cuerpo, a perseguirla. Asustada, le pidió a su padre que la convirtiera en laurel antes de ser violada. Apolo, quien no la pudo poseer ni convertir en esposa, la ató a su destino, sometiéndola a ser su árbol y a que sus hojas lo acompañaran en su cabellera, como símbolo de victoria. Bernini, entre 1622 y 1623 escenificó a través de la escultura, el mito del amor romántico y la metamorfosis de la ninfa narrada por Ovidio. La misma suerte corrió Perséfone cuya vida pasó a estar al servicio de Hades y de Zeus. El pacto entre ambos sobre su cuerpo y su libertad, determinó que Perséfone pasara seis meses con Hades, su secuestrador, y los otros seis con su madre Démeter, a cambio de que germinara la tierra con la primavera como protagonista. Bernini, con gesto de desesperación en su rostro la esculpió, intentando escapar de las manos de un Hades, que ya le recorrían el cuerpo. Las hijas de Leucipo, Hilaíra y Febe, fueron raptadas con propósitos únicamente sexuales por los gemelos Cástor y Pólux, hijos de Zeus y de Leda, escena que pintó Rubens en 1617. Por otra parte, el secuestro de las Sabinas pintado por David en 1799, supuso escenificar el mito iniciático de la fundación de Roma, legitimado a través del rapto y de las violaciones tumultuarias, porque en la tribu fundada por Rómulo, las mujeres escaseaban¹. El fin de la Roma monárquica y el paso a la Roma republicana se produjo tras la violación de Lucrecia por parte de Sexto Tarquinio, hijo del rey de Roma. Lucrecia, esposa de Tarquinio Colatino y ejemplo de virtud femenina, decidió poner fin a su vida clavándose un cuchillo en el pecho tras ver su honor mancillado. Su esposo le arrancó el puñal y juró que ningún miembro de la familia de Sexto Tarquinio, volvería a entrar en la ciudad. El intento desesperado por parte de Lucrecia de defenderse de Tarquinio, es el momento escogido por Tiziano, mientras que el escultor Damià Campeny en el siglo XIX, optó por representar a una Lucrecia, sedente y muerta, con un pecho descubierto y un brazo caído,

Nimfes com Dafne, van veure penalitzada la seua llibertat i silenciades les seues decisions. Acostumada a recórrer lliurement boscos inacessibles, la seua voluntat es va veure truncada quan el seu cos va madurar. La seua bellesa física va començar a enlluernar els déus, i encara que va demanar a son pare no casar-se i ser verge com la deessa Àrtemis, la mirada masculina d'Apol·lo va començar a recórrer-la, i el seu cos a perseguir-la. Espantada, li va demanar a son pare que la convertira en llover abans de ser violada. Apol·lo, que no la va poder posseir ni convertir en esposa, la va lligar al seu destí, i la va sotmetre a ser el seu arbre i al fet que les seues fulles l'acompanyaren en la seua cabellera com a símbol de victòria. Bernini, entre 1622 i 1623 va escenificar, a través de l'escultura, el mite de l'amor romàntic i la metamorfosi de la nimfa narrada per Ovidi. La mateixa sort va tindre Persèfone, la vida de la qual va passar a estar al servei d'Hades i de Zeus. El pacte entre els dos sobre el seu cos i la seua llibertat va determinar que Persèfone passaria sis mesos amb Hades, el seu segrestador, i els altres sis amb la seua mare Demèter, a canvi que germinara la terra amb la primavera com a protagonista. Bernini, amb gest de desesperació en el seu rostre, la va esculpir intentant escapar de les mans d'un Hades, que ja li recorrien el cos. Les filles de Leucip, Hilaíra i Febe van ser raptades amb propòsits únicament sexuals pels bessons Càstor i Pòl·lux, fills de Zeus i de Leda, escena que va pintar Rubens en 1617. D'altra banda, el rapte de les Savines, pintat per David en 1799, va suposar l'escenificació del mite iniciàtic de la fundació de Roma, legitimat a través del rapte i les violacions tumultuàries, perquè en la tribu fundada per Ròmul les dones escassejaven¹. La fi de la Roma monàrquica i el pas a la Roma republicana es va produir després de la violació de Lucrècia per part de Sext Tarquini, fill del rei de Roma. Lucrècia, esposa de Tarquini Col·latí i exemple de virtut femenina, va decidir posar fi a la seua vida i es va clavar un ganivet en el pit després de veure el seu honor tacat. El seu espòs li va arrancar el punyal i va jurar que cap membre de la família de Sext Tarquini tornaria a entrar a la ciutat. L'intent desesperat per part de Lucrècia de defensar-se de Tarquini és el moment elegit per Ticià, mentre que l'escultor Damià Campeny en el segle XIX va optar per representar una



para que aún sin vida, poseyera una feminidad y un erotismo enigmático.

El arte y la cultura visual, han permitido la escenificación de los abusos sexuales en los cuerpos de las mujeres, conformando un imaginario social y patriarcal de dominación masculina. Es más, han legitimado los privilegios patriarcales y los castigos en base al género y al sexo, al ser utilizada la violación como un arma de guerra y al ser considerada una estrategia bélica de «reencauzamiento» a través de la cual, se establecía y se establece un mandato de masculinidad y de soberanía completa. Una mujer violada, es una propiedad devaluada y es la marca de derrota para los hombres que no han podido protegerla al ser consideradas propiedad del enemigo. El Museo Nacional de Colombia, en Bogotá, alberga el cuadro La mujer del levita de los montes de Efraím, pintado en 1899 por Epifanio Julián Garay Vicedo. La escena representa el momento en el que un hombre descendiente de la tribu de Leví, el tercer hijo de Jacob, se percata de que su mujer está muerta tras ser violada la noche anterior por un grupo de hombres. La historia, narrada en el Libro de Jueces, libro bíblico del Antiguo Testamento, está protagonizada por un levita que viaja junto a su mujer, a una parte alejada de los montes de Efraím. De noche, ambos piden posada en casa de un agricultor en Gibeá, una aldea que pertenece a la tribu de Benjamín. Tras comer y beber, unos hombres entran en la casa y le piden al anfitrión que entregue al levita para abusar sexualmente de él. Este, para evitarle la afrenta a su invitado, les ofrece a su hija o a su concubina, pero ellos se niegan. Finalmente la mujer del levita será entregada para ser violada en grupo, para al amanecer ser su cuerpo arrojado sin vida a las puertas de la casa. El levita, cargó su cadáver a lomos de su burro y emprendió la marcha hasta los montes de Efraím donde lo descuartizó en doce partes repartidas entre las doce tribus de Israel exigiendo venganza.

«Fueron cinco, fueron cinco», fueron las últimas palabras de Fidelita Díez Cuevas, violada por cinco falangistas en Torrelavega (Cantabria). Tenía tan solo 18 años y era conocida en la población por ser una gran rapsoda, en cuyo repertorio, se encontraban los poemas de Antonio Machado, Federico García Lorca y Jesús Cancio. A finales de agosto de 1937, los falangistas entraron en Cantabria para imponer sus leyes y las mujeres que habían disfrutado de las libertades concedidas por la II República, fueron encarceladas por haber transgredido el modelo tradicional femenino que de ellas se esperaba. A Fidelita y a sus compañeras de prisión se las consideraba unas desafectadas a la causa de la Falange, unas mujeres de dudosa moral a las que había que encauzar por haber ocupado el espacio público haciéndose visibles. Fidelita, era una de las encarceladas y los castigos a los que las mujeres iban a ser sometidas, tenían un carácter ejemplarizante: rapado del cabello y violencia sexual. Fidelita fue rapada y después violada por cinco falangistas que la sacaron de la cárcel y la regresaron casi muerta. Según el certificado de defunción, murió cinco días después a consecuencia de una tuberculosis, el 25 de junio de 1938. Quienes perpetraron la violación tumultuaria, cumplieron con el mandato patriarcal del terror sexual arengado por Queipo de Llano en el discurso del 23 de julio de 1936 en Radio Sevilla:



Lucrècia sedent i morta, amb un pit descobert i un braç caigut perquè, encara sense vida, posseïra una feminitat i un erotisme enigmàtic.

L'art i la cultura visual han permès l'escenificació dels abusos sexuals en els cossos de les dones, i han conformat un imaginari social i patriarcal de dominació masculina. És més, han legitimat els privilegis patriarcal i els castics sobre la base del gènere i el sexe, en ser utilitzada la violació com una arma de guerra i en ser considerada una estratègia bèl·lica de «reencarriament» a través de la qual s'establiria i s'estableix un mandat de masculinitat i de sobirania completa. Una dona violada és una propietat devaluada i és la marca de derrota per als homes que no han pogut protegir-la en ser considerades propietat de l'enemic. Al Museo Nacional de Colombia, a Bogotá, trobem el quadre La mujer del levita de los montes de Efraím, pintat l'any 1899 per Epifanio Julián Garay Vicedo. L'escena representa el moment en què un home que descendeix de la tribu de Leví, el tercer fill de Jacob, s'adona que la seva dona està morta després de ser violada la nit anterior per un grup d'homes. La història, narrada en el Llibre dels Jutges, llibre bíblic de l'Antic Testament, està protagonitzada per un levita que viatja amb la seva dona a una part allunyada de les muntanyes d'Efraím. De nit, demanen passar la nit a casa d'un agricultor a Guibà, una aldea que pertany a la tribu de Benjamí. Després de menjar i beure, uns homes entren a la casa i demanen a l'amfitrió que entregue el levita per a abusar sexualment d'ell. Aquest, per a evitar l'afront al seu convidat, els ofereix la seva filla o la seva concubina, però ells es neguen. Finalment la dona del levita és entregada per a ser violada en grup, per a l'alba llançar el seu cos sense vida a les portes de la casa. El levita va carregar el cadàver a llocs del seu ase i va mamprendre la marxa fins a les muntanyes d'Efraím, on el va esquarterar en dotze parts repartides entre les dotze tribus d'Israel exigint venjança.

«En van ser cinc, en van ser cinc», van ser les últimes paraules de Fidelita Díez Cuevas, violada per cinc falangistes en Torrelavega (Cantàbria). Tenia només 18 anys i era coneguda a la població per ser una gran rapsoda, en el repertori de la qual es trobaven els poemes d'Antonio Machado, Federico García Lorca i Jesús Cancio. Al final d'agost de 1937, els falangistes van entrar a Cantàbria per a imposar les seves lleis i les dones que havien gaudit de les llibertats conce-

Nuestros valientes legionarios y regulares han enseñado a los cobardes de los rojos lo que significa ser hombre Y, de paso, también a las mujeres. Después de todo, estas comunistas y anarquistas se lo merecen, ¿no han estado jugando al amor libre? Ahora por lo menos sabrán lo que son hombres de verdad y no milicianos maricas. No se van a librar por mucho que forcejeen y pataleen.

El cuerpo desechado de la mujer del levita, de Fidelita y de tantas otras, fue arrojado prácticamente sin vida como marca de control territorial. En sus cuerpos se estableció un pacto de silencio de fraternidad patriarcal, similar a los pactos de sangre, pues en ellos se transgredió un límite que supuso la mezcla de sustancias corporales de quienes en la violación participaron². El mandato patriarcal del silencio ha contribuido a estabilizar la disciplina del terror sexual y a culpabilizar a las mujeres por ser víctimas de agresiones sexuales³. Las violaciones de mujeres republicanas se consideraron merecidas porque transgredieron límites que no les pertenecían, y consideradas culpables por sus acciones fuera de lo normativo, también lo han sido las niñas de Alcásser, Diana Quer y las víctimas de las manadas de Pamplona, Bilbao y Manresa, y tantas otras. En conclusión, por no haber estado en sus casas. El feminismo ha roto el silencio y nos ha permitido construir otros relatos. El trabajo de Art al Quadrat en esta exposición conforma nuevas narrativas visuales y sonoras, donde la resistencia es la protagonista al romper con la representación hegemónica de la construcción de la realidad visual impuesta, y al empujarnos a que nuestra mirada y nuestro pensamiento, se instalen en el juicio crítico.



NOTAS

1. Fernández Díaz -Cabal, Natalia, 2019: *Perséfone se encuentra a la manada. El trasluz de la violación*. Madrid: Akal. 37
2. Segato, Rita Laura, 2016: *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños. 47
3. Barjola, Nerea, 2018: *Microfísica sexista del poder. El caso Alcásser y la construcción del terror sexual*. Barcelona: Virus. 257

dides per la II República van ser empresonades per haver transgredit el model tradicional femení que s'esperava d'elles. Fidelita i les seues companyes de presó eren considerades unes desafectes a la causa de la Falange, unes dones de dubtosa moral a les quals calia encarrillar per haver ocupat l'espai públic i fer-se visibles. Fidelita era una de les empresonades i els castics als quals les dones serien sotmeses tenien un caràcter exemplar: rapat del cabell i violència sexual. Fidelita va ser rapada i després violada per cinc falangistes que la van traure de la presó i la van tornar quasi morta. Segons el certificat de defunció, va morir cinc dies després a conseqüència d'una tuberculosi, el 25 de juny de 1938. Els qui van perpetrar la violació tumultuària van complir amb el mandat patriarcal del terror sexual arengat per Queipo de Llano en el discurs del 23 de juliol de 1936 en Radio Sevilla:

Nuestros valientes legionarios y regulares han enseñado a los cobardes de los rojos lo que significa ser hombre y, de paso, también a las mujeres. Después de todo, estas comunistas y anarquistas se lo merecen, ¿no han estado jugando al amor libre? Ahora por lo menos sabrán lo que son hombres de verdad y no milicianos maricas. No se van a librar por mucho que forcejeen y pataleen.

El cos rebutjat de la dona del levita, de Fidelita i de tantes altres, va ser llançat pràcticament sense vida com a marca de control territorial. En els seus cossos es va establir un pacte de silenci de la societat patriarcal, similar als pactes de sang, perquè en aquests es va transgredir un límit que va suposar la mescla de substàncies corporals dels qui van participar en la violació². El mandat patriarcal del silenci ha contribuït a establitzar la disciplina del terror sexual i a culpabilitzar les dones per ser víctimes d'agressions sexuals³. Les violacions de dones republicanes es van considerar merescudes perquè van transgredir límits que no els pertanyien, i considerades culpables per les seues accions fora de l'àmbit normatiu, també ho han sigut les xiquetes d'Alcásser, Diana Quer i les víctimes de les manades de Pamplona, Bilbao i Manresa, i tantes altres. En conclusió, per no haver estat a les seues cases. El feminisme ha trencat el silenci i ens ha permès construir altres relats. El treball d'Art al Quadrat en aquesta exposició conforma noves narratives visuals i sonores, en què la resistència és la protagonista en trencar amb la representació hegemònica de la construcció de la realitat visual imposada, i en espantar-nos al fet que la nostra mirada i el nostre pensament s'instal·len en el judici crític.

NOTES

1. Fernández Díaz-Cabal, Natalia, 2019: *Perséfone se encuentra a la manada. El trasluz de la violación*. Madrid: Akal. 37
2. Segato, Rita Laura, 2016: *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños. 47
3. Barjola, Nerea, 2018: *Microfísica sexista del poder. El caso Alcásser y la construcción del terror sexual*. Barcelona: Virus. 257

SI ESTO ES UNA MUJER:
SONATA PARA MÚSICA SILENCIOSA
M^a Dolores Martín-Consuegra Martín-Fontecha

«Su sonrisa era más angelical que su rostro»

Wiliam Goldman

Quiero que sepas que si te lo cuento hoy, después haber estado toda una vida callada, no sólo lo voy a hacer porque me lo has pedido tú, aunque me alegro de que por fin te haya interesado. Lo voy a hacer sobre todo porque la gente joven tiene derecho a saber lo que nos hicieron y porque a través de mi relato, tu podrás completar el tuyo y eso te ayudará a entender que necesitamos el recuerdo del dolor para sanar y reconocernos. Las pocas veces que saqué fuerzas para hablarlo contigo, siempre me dijiste que lo dejara, que era mejor olvidar todo aquello, que había pasado mucho tiempo y que ahora vivíamos mejor; que me callara, en definitiva. Y entonces, yo me preguntaba: cómo se aprende a olvidar. Si no he podido olvidar tu nombre, si no he olvidado que yo soy tu madre y que tú eres mi hijo, si no he podido olvidar que tu padre y yo una madrugada cantamos una canción para ahuyentar el miedo; entonces, dime, si no he podido olvidar todo eso, cómo podría haber olvidado todo lo demás.

Del primer día que nos obligaron a desfilar por las calles del pueblo me acuerdo de muchas cosas, pero sobre todo recuerdo aquel momento en el que, con solo alargar el brazo, hubiera podido tocar la cara de tu abuela; incluso la hubiera podido abrazar cuando se paró, pálida y con la cara desencajada, en la esquina de la calle Cervantes con la calle Inmaculada; pero en vez de abrazarla, giré la cabeza para que no se cruzaran nuestras miradas. Lo hice por la pena y la vergüenza que sentía por mí y por todos nosotros; por los vivos y por los muertos. Después, te volví a ver corriendo calle abajo, seguramente con la intención de salir de todo aquello y entrar en la casa de la tía Dominga. Que salieras a vernos, a verme a mí en realidad, me hacía sentir más sucia y más culpable, sin embargo nunca te lo prohibí, ni hablé de ello contigo; era como si no pasara, como si esos días fueran como otro día cualquiera. Desde el principio se impuso el silencio; lo impuse yo misma en realidad, a pesar de que sabía, que con ocho años que tenías, hablarlo te hubiera ayudado a comprender y te hubiera hecho menos daño.

Me sentí culpable de que aquella mañana nos hubieran pillado cambiando un puñado de trigo y algunas aceitunas en el camino de Villafranca. La primera vez que salí, nadie me había advertido de que aquello fuese un delito. Lo supe cuando llegaron los policías a caballo, insultándonos y quitándonos lo poco que habíamos sacado de la rebusca; lo supe, cuando Calezuelo me levantó el mandil mientras me insultaba y jaleaba a los otros policías que estaban haciendo lo mismo con las tres mujeres que me acompañaban aquella mañana. Lo supe, cuando nos llevaron al ayuntamiento acusándonos de hacer estraperlo y de haber cometido un delito de

SI AIXÒ ÉS UNA DONA:
SONATA PER A MÚSICA SILENCIOSA
M^a Dolores Martín-Consuegra Martín-Fontecha

«El seu somriure era més angelical que el seu rostre»

Wiliam Goldman

Vull que sàpies que, si t'ho conte hui, després d'haver estat tota una vida callada, no només ho faré perquè m'ho has demanat tu, encara que m'alegre que per fi t'haja interessat. Ho faré, sobretot, perquè la gent jove té dret a saber el que ens van fer i perquè a través del meu relat podràs completar el teu i això t'ajudarà a entendre que necessitem el record del dolor per a sanar i reconèixer-nos. Les poques vegades que vaig traure forces per a parlar-ho amb tu sempre em vas dir que ho deixara, que era millor oblidar tot allò, que havia passat molt de temps i que ara vivíem millor; que callara, en definitiva. I llavors, jo em preguntava: com s'aprén a oblidar. Si no he pogut oblidar el teu nom, si no he oblidat que jo soc ta mare i que tu eres el meu fill, si no he pogut oblidar que ton pare i jo una matinada cantàrem una cançó per a espantar la por; llavors, dis-me, si no he pogut oblidar tot això, com podria haver oblidat tota la resta.

Del primer dia que ens van obligar a desfilar pels carrers del poble recorde moltes coses, però sobretot recorde aquell moment en el qual, amb només allargar el braç, haguera pogut tocar la cara de la teua àvia; fins i tot l'haguera poguda abraçar quan es va parar, pàl·lida i amb la cara desencaixada, a la cantonada del carrer de Cervantes amb el carrer de la Immaculada. Però, en compte d'abraçar-la, vaig girar el cap perquè no es creuaren les nostres mirades. Ho vaig fer per la pena i la vergonya que sentia per mi i per tots nosaltres; pels vius i pels morts. Després, et vaig tornar a veure corrent carrer avall, segurament amb la intenció d'eixir de tot allò i d'entrar a casa de la tia Dominga. Que isqueres a veure'ns, a veure'm a mi en realitat, em feia sentir més bruta i més culpable. No obstant això, mai t'ho vaig prohibir, ni ho vaig parlar amb tu; era com si no passara, com si aquells dies foren com un dia qualsevol. Des del principi es va imposar el silenci; el vaig imposar jo mateixa en realitat, a pesar que sabia que, amb huit anys que tenies, parlar-ho t'haguera ajudat a comprendre i t'haguera fet menys mal.

Em vaig sentir culpable que aquell matí ens hagueren agafat canviant un grapat de blat i unes quantes olives al camí de Villafranca. La primera vegada que vaig eixir, ningú m'havia advertit que allò fora un delicte. Ho vaig saber quan van arribar els policies a cavall, insultant-nos i llevant-nos el poc que havíem tret de l'espigolament; ho vaig saber quan Calezuelo em va alçar el mandil mentre m'insultava i animava els altres policies que feien el mateix amb les tres dones que m'acompanyaven aquell matí. Ho vaig saber quan ens van portar a l'ajuntament acusant-nos de fer estraperlo i d'haver comés un delicte de taxes. Aquell matí, tremolant entre els ceps, amb la cara esclafada contra la terra i el cap

tasas. Aquella mañana, temblando entre las cepas, con la cara aplastada contra la tierra y el jefe de la policía dentro de mí, supe que si aquello era un delito, lo era sobre todo contra las mujeres pobres y rojas, que venían a ser las mismas. Lo que no sabía, lo que no me podía imaginar, era que lo que vendría después iba a ser peor que lo que me estaba pasando entonces. Todo esto que te estoy contando, lo pensé también la noche del primer desfile y muchas otras noches que vinieron después. Aquel día, caminaba rapada y con la tripa descompuesta por el aceite de ricino que nos habían obligado a beber colocándonos un embudo en la boca. Sentadas y con la cabeza echada hacia atrás, dejaron caer un buen chorro del mismo color amarillento que los dientes del hombre que abusó de mí antes de que aquellas mujeres bajaran al patio para raparnos la cabeza y colocarnos el cartel. La Petra, la tía de tu amigo Cándido, empezó a gritar diciendo que le pegaran un tiro en la cabeza. En cuanto pude, la agarré del brazo y le pedí que se tranquilizara y pensara en sus tres hijos y en su madre. Le pedí también que volviéramos a cantar en silencio la canción que cantábamos delante del nuevo capataz y del amo cuando trabajábamos en el campo. Poco tiempo después, bajábamos por la calle Cervantes con las piernas manchadas y cantando a voz en grito sin que nadie nos oyera. Las cinco íbamos llorando. Al pasar por el estanco, de nuevo empezaron los dolores de tripa, y con ellos sentí que las piernas se me volvían a ensuciar.

Nunca he podido olvidar aquella primera vez, y no sólo por lo que nos hicieron, sino porque fue un 14 de abril que amaneció hermoso y soleado. Nos sacaron a la hora en la que los niños jugaban en la calle cuando salían del colegio o cuando terminaban de trabajar. Y allí estaban muchos de ellos, gritando y tirándonos piedras; caminando detrás y delante de nosotras, rodeándonos y mezclándose entre la banda de música. Nos miraban y se tapaban la nariz entre risas y aspavientos: «Ehhh, putas», nos decían. Se marchaban y volvían a venir con la alegría de los niños en su rostro. Ahora pienso, que todo aquello nos lo hicieron también pensando en el futuro de aquellos niños y de aquellas niñas. A ellas se las llevaban sus madres para que no nos vieran, pero había algunas que se quedaban en la calle y nos miraban muy serias y otras que bajaban la cabeza para no vernos; sin embargo, hubo algunas que también se reían y nos insultaban. Como teníamos prohibido hablar entre nosotras, sólo nos quedaba mirar al suelo, a los vecinos o al cartel que llevábamos colgado del cuello: «Peladas por putas».

Unas horas antes, justo antes de entrar, sentí el olor del pan caliente que salía del horno de los Fontecha, situado justo enfrente del local de la Falange, pero enseguida cerraron la puerta detrás de nosotras y empezaron a insultarnos como locos. Estábamos las cinco en el patio y vi cómo una mujer se asomaba por la ventana del piso de arriba; supe que sus ojos claros se alegraron de vernos allí. Cándela García del Pá-

de la policía dins de mi, vaig saber que si allò era un delicte, ho era sobretot contra les dones pobres i roges, que venien a ser les mateixes. El que no sabia, el que no em podia imaginar, era que el que vindria després seria pitjor que el que m'estava passant llavors. Tot açò que t'estic contant ho vaig pensar també la nit de la primera desfilada i moltes altres nits que van vindre després. Aquell dia, caminava rapada i amb el ventre descompost per l'oli de ricí que ens havien obligat a beure col·locant-nos un embut a la boca. Assegudes i amb el cap tirat cap arrere, van deixar caure un bon roll del mateix color groguenc que les dents de l'home que va abusar de mi abans que aquelles dones baixaren al pati per a rapar-nos el cap i col·locar-nos el cartell. La Petra, la tia del teu amic Cándido, va començar a cridar dient que li pegaren un tir al cap. Quan vaig poder, la vaig agafar del braç i li vaig demanar que es tranquil·litzara i pensara en els seus tres fills i en sa mare. Li vaig demanar també que tornàrem a can-

tar en silenci la cançó que cantàvem davant del nou capatàs i de l'amo quan treballàvem al camp. Poc temps després, baixàvem pel carrer de Cervantes amb les cames tacades i cantant a plens pulmons sense que ningú ens sentira. Les cinc anàvem plorant. En passar per l'estanc, de nou van començar els mals de ventre, i amb aquests vaig sentir que les cames se'm tornaven a embrutar.

Mai he pogut oblidar aquella primera vegada, i no sols pel que ens

van fer, sinó perquè va ser un 14 d'abril que va començar bonic i assolellat. Ens van traure a l'hora en què els xiquets jugaven al carrer quan eixien de l'escola o quan acabaven de treballar. I allí estaven molts d'ells, cridant i tirant-nos pedres; caminant darrere i davant de nosaltres, envoltant-nos i mesclant-se entre la banda de música. Ens miraven i es tapaven el nas entre rialles i escarafalls: «Ehhh, putes», ens deien. Se n'anaven i tornaven a vindre amb l'alegria dels xiquets en el rostre. Ara pense que tot allò ens ho van fer també pensant en el futur d'aquells xiquets i d'aquelles xiquetes. A elles se les emportaven les seues mares perquè no ens veiessen, però hi havia algunes que es quedaven al carrer i ens miraven molt serioses i unes altres que baixaven el cap per a no veure'ns. No obstant això, hi va haver algunes que també reien i ens insultaven. Com que teníem prohibit parlar entre nosaltres, només ens quedava mirar el terra, els veïns o el cartell que portàvem penjat del coll: «Pelades per putes».

Unes hores abans, just abans d'entrar, vaig sentir l'olor del pa calent que eixia del forn dels Fontecha, situat just enfront del local de la Falange, però de seguida van tancar la porta darrere de nosaltres i van començar a insultar-nos com a bojós. Estàvem les cinc al pati i vaig veure com una dona treia el cap per la



ramo, comenzó a dar arcadas cuando le arrancaron la falda; había parido hacía seis meses y le chupaban como perros lo que debía ser para su hija. Democracia López, maullaba como un gatito asustado y Dolores, la de la Raimunda, se defendía mordiendo y gritando. Sin embargo, aquello hizo que fuera ella la que se llevara la peor parte, porque entre los cuatro hombres y el jefe de la policía, la dejaron tendida en el suelo entre restos de sangre, orina, fluidos y lágrimas.

Yo me quedé quieta, pensando en tu padre y en la canción que cantábamos para espantar el miedo en la vendimia del 39. La cantamos, hasta que un día vino el amo insultando al capataz y de dos disparos al aire nos dejó mudos de golpe a toda la cuadrilla. Sin embargo, tuvo que ser alguien de la cuadrilla quien le dijera al amo lo que cantábamos; el caso es que al día siguiente se llevaron a tu padre preso a la cárcel de Alcázar, y desde allí a la de Ocaña, donde permaneció hasta que lo fusilaron cuatro años después. Mientras estuvo en Alcázar, fui a verlo cada quince días. Entre la comida, siempre le llevaba noticias de unos y de otros, y él me devolvía dentro de la cesta fuerza y esperanza para resistir. Vamos a cantar, Mercedes; vamos, chatilla, vamos a cantar. Y los dos nos uníamos en esa música silenciosa, como si rezáramos juntos. Venga, guapa, otra vez, me decía. Algunas veces yo movía lentamente los labios para que tu padre me siguiera. Más que el pan y las noticias, le alimentaba nuestra plegaria tejida con música silenciosa. Andrés, te voy a leer la última carta que nos envió tu padre con la Candela, la mujer de Rufino. La tengo aquí guardada en su pitillera. Espera:

Querida Mercedes, sabes que nunca maté, robé, ni delaté. Me van a fusilar por socialista, pero lo que yo soy es pobre, y ese delito por ahora no tiene remedio. Lucha por ti y porque nuestro hijo sea un buen hombre el día de mañana. Haz que se acuerde bien de su padre; que no me tenga, ni por criminal ni por cobarde, porque no he sido ni una cosa ni la otra. Y por último, te pido que cantes conmigo esta madrugada, porque estando junto a ti todo va a ser mucho más fácil.

*Con todo mi amor, para mi chatilla.
De tu Pedro, que te quiere.*

Así era tu padre, hijo mío, un hombre de bien. Una persona alegre, cariñosa, valiente, trabajadora y siempre pensando en los suyos. Fue gracias a ti y después también gracias a tus hijos, pero sin el recuerdo de tu padre, la vida hubiera sido tan hueca y oscura como un pozo.

Volviendo a aquel 14 de abril, quiero que sepas que tampoco he podido olvidar que mientras nos tenían dando vueltas a la Plaza de Cervantes, una piedra

finestra del pis de dalt. Vaig saber que els seus ulls clars es van alegrar de veure'ns allí. Cándela García del Páramo va començar a tindre arcades quan li van arrancar la falda. Havia parit feia sis mesos i li xuplaven com a gossos el que havia de ser per a la seva filla. Democracia López miolava com un gatet espantat i Dolores, la de la Raimunda, es defensava mossegant i cridant. No obstant això, allò va fer que fora ella la que s'emportara la pitjor part, perquè entre els quatre homes i el cap de la policia la van deixar estesa a terra entre restes de sang, orina, fluids i llàgrimes.

Jo em vaig quedar quieta, pensant en ton pare i en la cançó que cantàvem per a espantar la por en la verema del 39. La cantàrem, fins que un dia va vindre l'amo insultant el capatàs i de dos tirs a l'aire ens va deixar muts de colp a tota la quadrilla. Però va haver de ser algú de la quadrilla qui diguera a l'amo el que cantàvem. El cas és que l'endemà es van emportar ton pare pres a la presó d'Alcázar, i des d'allí a la d'Ocaña, on va romandre fins que el van afusellar quatre anys després. Mentre va estar a Alcázar, vaig anar a veure'l cada quinze dies. Entre el menjar, sempre li portava notícies d'uns

i d'altres, i ell em retornava dins de la cistella força i esperança per a resistir. Cantem, Mercedes; vinga, chatilla, cantem. I els dos ens uníem en aquella música silenciosa, com si resàrem junts. Vinga, bonica, una altra vegada, em deia. Algunes vegades jo movia lentament els llavis perquè ton pare em seguia. Més que el pa i les notícies, l'alimentava la nostra pregària teixida amb música silenciosa. Andrés, et llegiré l'última carta que ens va enviar ton pare amb la Candela, la dona de Rufino. La tinc ací guardada en el seu portacigarrers. Espera:

Estimada Mercedes, saps que mai vaig matar, vaig robar ni vaig delatar. M'afusellaran per socialista, però el que jo soc és pobre, i aquest delictes ara com ara no té remei. Lluita per tu i perquè el nostre fill siga un bon home el dia de demà. Fes que recorde bé son pare; que no em tinga ni per criminal ni per covard, perquè no he sigut ni una cosa ni l'altra. I, finalment, et demane que cantes amb mi aquesta matinada, perquè al teu costat tot serà molt més fàcil.

*Amb tot el meu amor, per a la meua chatilla.
Del teu Pedro, que t'estima.*

Així era ton pare, fill meu, un home de bé. Una persona alegre, afectuosa, valenta, treballadora i que sempre pensava en els seus. Va ser gràcies a tu i després també gràcies als teus fills, però, sense el record de ton pare, la vida hauria sigut tan buida i fosca com un pou.

Tornant a aquell 14 d'abril, vull que sàpies que tampoc he pogut oblidar que mentre ens tenien fent voltes a la plaça de Cervantes, una pedra va impactar al cap de

impactó en la cabeza de Clara Valverde, la hija de Nicomedes Valverde, jefe local de la UGT en tiempos de la República. Me agarró del brazo tambaleándose y me fijé en su pelo recién rapado. No es que me hubiera olvidado de que el mío también lo estaba, es que me había visto tu abuela, me habías visto tú, me estaban mirando mis vecinos, y todo ello rapada y con las piernas sucias de mis propios excrementos. Al fijarme en el pelo de Clara, sentí que se me paraba la vida en un infierno en el que iba a permanecer para siempre.

-¿Por qué vais pelás?

Nos preguntó el jefe de la Policía.

-Por putas,

dije yo también, agarrando con fuerza la mano de mi amiga Clara.

-¿Por qué vais rapadas?

Nos volvió a preguntar, mientras que la banda de música comenzaba a tocar un pasodoble que algunos empezaron a bailar. Lo tarareé en silencio y sentí otra vez como se me aflojaba el vientre y un líquido viscoso se deslizaba tibio entre mis piernas.

Ese mismo pasodoble lo volví a escuchar muchas veces más, una de ellas en tu boda. Y siempre cuando lo escuché, volví a sentir la tibieza de mis excrementos recorriéndome las piernas. Cuando entendieron que la diversión había alcanzado su punto más álgido y comenzaba a decaer, dieron por terminado el paseo y nos mandaron a casa. Pero ni siquiera entonces cesaron los insultos. Eran insultos hechos sólo para mujeres, porque nunca escuché que a un hombre se le llamara: puto, zorro o guarro. Oí muchas veces cómo insultaban a los presos en la presó, pero lo hacían llamándoles hijos de puta o cabrones; insultos que en realidad iban dirigidos contra sus madres y contra sus mujeres.

Después de todo aquello, teníamos que seguir con la vida como podíamos. Y así, salíamos a la calle con la cabeza rapada, porque el pelo no crece de un día para otro. Y así fue cómo, rapada, aprendí a conocer a mis vecinos y vecinas, y a través de ellos y de ellas, a la Humanidad entera. Estaban los que te miraban con curiosidad y bajaban la cabeza como si no te hubieran visto, los que te insultaban, las que te decían que no tenías vergüenza, y hasta los que te proponían un encuentro en su casa porque sabían que necesitábamos el dinero para comer; pero también se encontraban las que te decían que en la suya había un trozo de pan para la nuestra. Tenía ganas de que supieras que fue una mujer quién pagó tu tratamiento de antibióticos cuando caíste con la pulmonía. Me refiero a Casilda la Fraila, que un día parándome en la calle me puso veinte duros en la mano y me la cerró, diciéndome después que fuese a la farmacia de Don Matías a comprar los medicamentos que necesitara, que ella se haría cargo. Me lo dijo, a pesar de que un rojo de los que trajeron de fuera, le mató a su único hijo en el invierno del 37. Al poco tiempo de aquello, se fue a Madrid con su hermana Francisca y allí murió dos años más tarde.

El pueblo era gris y olía a muerte, miedo y venganza. Porque aquí la muerte te golpeaba como las gotas de agua en las tormentas de verano, cuando aparecen de pronto levantando el polvo de la tierra y arrasando con la vida que encuentran en su camino. La muerte se hizo amiga y compañera. Muerte por hambre,

Clara Valverde, la filla de Nicomedes Valverde, cap local de la UGT en temps de la República. Em va agafar del braç trontollant-se i em vaig fixar en els seus cabells acabats de rapar. No és que m'haguera oblidat que els meus també ho estaven, és que m'havia vist la teua àvia, m'havies vist tu, m'estaven veient els meus veïns, i tot això rapada i amb les cames brutes dels meus propis excrements. En fixar-me en els cabells de Clara, vaig sentir que se'm parava la vida en un infern en què romandria per sempre.

-Per què aneu pelades?

Ens va preguntar el cap de la Policía.

-Per putes,

vaig dir jo també, agafant amb força la mà de la meua amiga Clara.

-Per què aneu rapades?

Ens va tornar a preguntar, mentre la banda de música començava a tocar un pasdoble que alguns van començar a ballar. El vaig taral·lejar en silenci i vaig sentir una altra vegada com se m'afloixava el ventre i un líquid viscoso esvarava tebi entre les meues cames.

El mateix pasdoble el vaig tornar a escoltar moltes vegades més, una d'aquestes en les teues noces. I, sempre que l'escoltava, tornava a sentir la tebiesa dels meus excrements recurrent-me les cames. Quan van entendre que la diversió havia arribat al punt més àlgid i començava a decaure, van donar per acabat el passeig i ens van enviar a casa. Però ni tan sols llavors van cessar els insults. Eren insults fets només per a dones, perquè mai vaig sentir que a un home se li diguera: puto, zorro o guarro. Vaig sentir moltes vegades com insultaven els presos a la presó, però ho feien anomenant-los fills de puta o cabrons; insults que en realitat anaven dirigits contra les seues mares i contra les seues dones.

Després de tot allò, havíem de seguir amb la vida com podíem. I així, eixíem al carrer amb el cap rapat, perquè els cabells no creixen d'un dia per a un altre. I així va ser com, rapada, vaig aprendre a conèixer els meus veïns i les meues veïnes, i a través d'ells i d'elles, la humanitat sencera. Hi havia qui et mirava amb curiositat i baixava el cap com si no t'haguera vist, qui t'insultava, qui et deia que no tenies vergonya, i fins i tot qui et proposava una trobada a casa seva perquè sabia que necessitàvem els diners per a menjar; però també hi havia qui et deia que a la seva hi havia un tros de pa per a la nostra. Tenia ganes que saberes que va ser una dona qui va pagar el teu tractament d'antibiòtics quan vas caure malalt de pneumònia. Em referisc a Casilda la Fraila, que un dia parant-me al carrer em va posar vint duros a la mà i me la va tancar, dient-me després que anara a la farmàcia de don Matías a comprar els medicaments que necessitara, que ella se'n faria càrrec. M'ho va dir, a pesar que un roig dels que van portar de fora li va matar el seu únic fill l'hivern del 37. Al cap de poc temps d'allò, se'n va anar a Madrid amb la seua germana Francisca i allí va morir dos anys més tard.

El poble era gris i feia olor de mort, por i venjança. Perquè ací la mort et colpejava com les gotes d'aigua en les tempestes d'estiu, quan apareixen de sobte alçant la pols de la terra i arrasant amb la vida que troben al seu camí. La mort es va fer amiga i companya. Mort per fam, però també mort per odi i, fins i tot,

pero también muerte por odio y hasta muerte por el placer de provocarla. Fue dueña y señora, hasta tal punto, que aunque faltara para comer, casi todos en el pueblo empezaron a hacerse un seguro para poder enterrar a sus muertos y saber a dónde ir a rezarles un padrenuestro. Morían los hombres y las mujeres, pero sobre todo los niños y la niñas. En verano, con tanto calor como hacía, casi todos los días, tres o cuatro cajitas blancas, acompañadas por un puñado de familiares, recorrían el camino que separaba el pueblo del cementerio nuevo. Por disenterías, neumonías, meningitis, ataques al corazón...pero sobre todo por hambre. Hambre y más hambre, que hacía que los hombres cayeran muertos en mitad de los caminos y que se les secara el pecho a las mujeres lactantes. Era esa hambre, como un viento frío que te cortaba la respiración y te dejaba sin aliento. Por nuestra hambre, por la de toda nuestra familia, fui otras veces a la rebusca y volvía a recorrer los caminos del estraperlo, y de tanto ir y venir me quedé embarazada de tu hermana Casilda. ¿Que si la quise? Claro que la quise; la quise como si hubiera sido hija de tu padre, pero te digo una cosa, tener que ver al suyo por las calles del pueblo, no dejaba que se terminaran de cerrar mis heridas.

Lo importante, Andrés, no es si es mejor o peor que esto se sepa; lo importante es que de todo esto venimos y todo esto somos. Porque la realidad, es que en este ambiente nos hemos criado y os hemos criado a vosotros también. Es verdad que los tiempos ahora son otros, pero eso, ni borra el pasado, ni la influencia que haya podido tener en las generaciones que vinieron después. A mí, habérmelo contado me ha aliviado la culpa y la vergüenza que me han acompañado siempre por lo que me hicieron. Guardarlo, hizo también que me sintiera un obstáculo, un trasto viejo que ya no encajaba en la nueva decoración de la casa. Una casa, sin embargo, cimentada sobre otras historias como la mía; historias que son mucho más que mi pequeña historia; porque todos somos la suma de la historia de nuestros padres y madres y de aquella que les tocó vivir a nuestros abuelos y abuelas. Te digo una cosa, yo he vivido este silencio como si formara parte de un cuadro gris y asfixiante, pero torpemente disimulado a la fuerza. Sin embargo, como todo aquello pasó, ese empeño por dibujar encima, lejos de borrar el pasado, lo ha fijado y le ha dado profundidad.

Sólo te pido una cosa más, búscame a tu padre y tráemelo de donde esté para que cuando me muera, voláramos a estar juntos y a cantar en silencio.

Dicen que la patria es
un fusil y una bandera
mi patria son mis hermanos
que están labrando la tierra.

Mi patria son mis hermanos
que están labrando la tierra
mientras aquí nos enseñan
cómo se mata en la guerra.

Ay, que yo no tiro, que no
ay, que yo no tiro, que no
ay, que yo no tiro contra mis hermanos.
Ay, que yo tiraba, que sí,
ay, que yo tiraba, que sí
contra los que ahogan al pueblo en sus manos.

mort pel plaer de provocar-la. Va ser ama i senyora, fins a tal punt, que encara que faltara per a menjar, quasi tots al poble van començar a fer-se una assegurança per a poder enterrar els seus morts i saber on anar a resar-los un parenostre. Morien els homes i les dones, però sobretot els xiquets i les xiquetes. A l'estiu, amb tanta calor com feia, quasi tots els dies, tres o quatre capsetes blanques, acompanyades per un grapat de familiars, recorrien el camí que separava el poble del cementeri nou. Per disenteries, pneumònies, meningitis, atacs al cor... però sobretot per fam. Fam i més fam, que feia que els homes caiguessen morts a la meitat dels camins i que se'ls secara el pit a les dones lactants. Era aquesta fam, com un vent fred que et tallava la respiració i et deixava sense alé. Per la nostra fam, per la de tota la nostra família, vaig anar altres vegades a espigolar i tornava a recórrer els camins de l'estraperlo, i de tant anar i vindre em vaig quedar embarassada de la teua germana Casilda. Que si la vaig voler? Clar que la vaig voler; la vaig voler com si haguera sigut filla de ton pare, però et dic una cosa, haver de veure el seu pels carrers del poble no deixava que s'acabaren de tancar les meues ferides.

L'important, Andrés, no és si és millor o pitjor que això se sàpia; l'important és que de tot això venim i tot això som. Perquè la realitat és que en aquest ambient ens hem criat i us hem criat a vosaltres també. És veritat que els temps ara són uns altres, però això ni esborra el passat, ni la influència que haja pogut tindre en les generacions que van vindre després. A mi, haver-t'ho contat m'ha alleujat la culpa i la vergonya que m'han acompanyat sempre pel que em van fer. Guardar-ho va fer també que em sentira un obstacle, una andròmina vella que ja no encaixava en la nova decoració de la casa. Una casa, però, consolidada sobre altres històries com la meua; històries que són molt més que la meua petita història; perquè tots som la suma de la història dels nostres pares i mares i d'aquella que els va tocar viure als nostres avis i àvies. Et dic una cosa, jo he viscut aquest silenci com si formara part d'un quadre gris i asfixiant, però dissimulat per força amb poca destresa. No obstant això, com que tot allò va passar, aquesta obstinació per dibuixar damunt, lluny d'esborrar el passat, l'ha fixat i li ha donat profunditat.

Només et demane una cosa més: busca'm el teu pare i porta-me'l d'on estiga perquè, quan em muira, tornem a estar junts i a cantar en silenci.

Dicen que la patria es
un fusil y una bandera
mi patria son mis hermanos
que están labrando la tierra.

Mi patria son mis hermanos
que están labrando la tierra
mientras aquí nos enseñan
cómo se mata en la guerra.

Ay, que yo no tiro, que no
ay, que yo no tiro, que no
ay, que yo no tiro contra mis hermanos.
Ay, que yo tiraba, que sí,
ay, que yo tiraba, que sí
contra los que ahogan al pueblo en sus manos.

ART AL QUADRAT. EXPERIENCIA Y CURACIÓN EN COMÚN

Susana Blas

En «De coros, danzas y desmemoria», el colectivo Art al Quadrat da un paso más en la búsqueda de procesos de sanación colectiva a través del arte. Aliviar el dolor de una comunidad requiere concebir dispositivos artísticos complejos en su maduración y planteamiento. Las artistas del colectivo han apuntado en varias ocasiones cómo han evolucionado desde sus primeros trabajos, centrados en vivencias y traumas familiares propios, hasta el momento actual, en el que su campo de acción es la memoria social, que abarca incluso el dolor heredado y transmitido entre generaciones de mujeres.

«Creemos crucial, si queremos revisar cómo hemos tratado el trauma de algunas de las mujeres represaliadas del franquismo, echar la vista atrás y analizar nuestras propias heridas en la obra artística ya que esa vivencia nos hace empatizar con el trauma de los demás».¹

En esta búsqueda de un método personal que les permitiera fundirse con las comunidades que exploraban, considero que ha sido clave la reivindicación de su «identidad gemelar». El modo en que estas hermanas viven el «ser dos en una» se ha convertido en una manera única de ser y de trabajar. Art al Quadrat se acerca a las personas que colaboran en sus obras desde «la clonación» y la fusión, así como desde una actitud que destila humildad, respeto y paciencia... para hacer emerger emociones e informaciones sumergidas que quizá desde el periodismo o la sociología nunca llegarían a obtenerse. Me atrevo a decir, habiendo trabajado muy estrechamente con ellas, que son una suerte de videntes o lectoras de almas, y que su proceso pondera a la perfección la razón y la intuición; que saben esperar y escuchar las señales:

De manera más drástica que paulatina, hemos trasladado el foco de interés en el exterior. Sin embargo, aparecen los mismos elementos de creación. Hay un tiempo de espera y de reposo que se activa con un detonante que lo agita todo. Dentro de este trabajo hay también re-

ART AL QUADRAT. EXPERIÈNCIA I SANACIÓ EN COMÚ

Susana Blas

En «De coros, danzas y desmemoria», el col·lectiu Art al Quadrat fa un pas més en la cerca de processos de sanació col·lectiva a través de l'art. Alleujar el dolor d'una comunitat requereix concebre dispositius artístics complexos en la seua maduració i plantejament. Les artistes del col·lectiu han apuntat en diverses ocasions com han evolucionat des dels seus primers treballs, centrats en vivències i traumes familiars propis, fins al moment actual, en el qual el seu camp d'acció és la memòria social, que abasta fins i tot el dolor heretat i transmés entre generacions de dones.

«Creiem crucial, si volem revisar com hem tractat el trauma d'algunes de les dones represaliades del franquisme, mirar enrere i analitzar les nostres pròpies ferides en l'obra artística, ja que aquesta vivència ens fa empatitzar amb el trauma dels altres».¹

En aquesta cerca d'un mètode personal que els permetera fondre's amb les comunitats que exploraven, considere que ha sigut clau la reivindicació de la seua «identitat gemel·lar». La manera en què aquestes germanes viuen «ser dos en una» s'ha convertit en una manera única de ser i de treballar. Art al Quadrat s'acosta a les persones que col·laboren en les seues obres des de «la clonació» i la fusió, així com des d'una actitud que destil·la humilitat, respecte i paciència... per a fer emergir emocions i informacions submergides que potser des del periodisme o la sociologia mai arribarien a obtenir-se. M'atrevisc a dir, havent treballat molt estretament amb elles, que són una espècie de vidents o lectors d'ànimes, i que el seu procés pondera a la perfecció la raó i la intuïció; que saben esperar i escoltar els senyals:

De manera més dràstica que gradual, hem traslladat el focus d'interés a l'exterior. No obstant això, apareixen els mateixos elements de creació. Hi ha un temps d'espera i de repòs que s'activa amb un detonant que ho agita tot. Dins





chazos al proceso mismo, los cuales acatamos, pues la voluntad de participación en la sanación es sagrada. Es entonces cuando creamos y vivimos esa acción simbólica que, finalmente, además, deja abierto el factor externo a la intemperie, a la emoción, en ocasiones punzante, en ocasiones mágica.²

Cuidar el proceso hasta llegar a la acción simbólica

Art al Quadrat mima cada una de las etapas del proceso de trabajo: desde la fase de investigación y manejo de testimonios, pasando por la concreción de una pieza artística transformadora (que desborde el elitismo del sistema del arte), hasta el seguimiento activo de sus proyectos, una vez concluidos. Procesar el dolor colectivo, aprender de él y, si se puede, diluirlo en energía positiva son algunos de los objetivos de sus piezas.

Si bien considero que muchas obras de arte poseen una función sanadora y política sin que el artista se lo proponga, solo por la pertenencia de la obra de arte a un campo experiencial propio que permite al espectador transformarse, en el caso de las piezas de Mónica y Gema estos valores se encuentran reforzados de partida. Rancièrre considera dos propuestas desde las que el arte ejerce una función política, y en el trabajo de Art al Quadrat creo que conviven las dos. La primera sería: «hacer pedazos la experiencia común», y la segunda: actuar en «microsituaciones, apenas distinguibles de las de la vida cotidiana y presentadas en un modo irónico y lúdico más que crítico y denunciador».³ Diría que las obras de Art al Quadrat satisfacen ambas alternativas. Basta visionar las acciones de «De coros, danzas y desmemoria» para constatar que estas piezas vivas están suspendidas en un tiempo mítico a la vez que se insertan a la perfección en un vivir cotidiano y popular.

d'aquest treball hi ha també rebutjos al procés mateix, els quals acatem, perquè la voluntat de participació en la sanació és sagrada. És llavors quan creem i vivim aquesta acció simbòlica que, finalment, a més, deixa obert el factor extern a la intemperie, a l'emoció, a vegades punxant, a vegades màgica.²

Cuidar el procés fins a arribar a l'acció simbòlica

Art al Quadrat acarona cadascuna de les etapes del procés de treball: des de la fase d'investigació i maneig de testimoniatges, passant per la concreció d'una peça artística transformadora (que desborde l'elitisme del sistema de l'art), fins al seguiment actiu dels seus projectes, una vegada conclusos. Processar el dolor col·lectiu, aprendre d'ell i, si es pot, diluir-lo en energia positiva són alguns dels objectius de les seues peces. Si bé considere que moltes obres d'art posseeixen una funció guaridora i política sense que l'artista s'ho proposi, només per la pertinença de l'obra d'art a un camp experiencial propi que permet a l'espectador transformar-se, en el cas de les peces de Mónica i Gema aquests valors es troben reforçats de partida. Rancièrre considera dues propostes des de les quals l'art exerceix una funció política, i en el treball d'Art al Quadrat crec que conviuen les dues. La primera seria: «fer trossos l'experiència comuna», i la segona: actuar en «microsituacions, a penes distingibles de les de la vida quotidiana i presentades en una manera irònica i lúdica més que crítica i denunciadora».³ Diria que les obres d'Art al Quadrat satisfan totes dues alternatives. Basta visionar les accions de «De coros, danzas y desmemoria» per a constatar que aquestes peces vives estan suspeses en un temps mític alhora que s'insereixen a la perfecció en un viure quotidià i popular.

El gesto ancestral y la «acción conjuro»

Otra de las cualidades de los procesos de Gema y Mónica es detectar el gesto ancestral y actualizar el acervo que pasa de generación en generación. Sin perder su esencia lo revitalizan y lo hacen poderoso de nuevo. En Las jotas de las silenciadas ya insuflaron aire a las jotas y demostraron su capacidad para servir como canales de ideas y de reglas de conducta, utilizados tanto por el poder como por las que lo combaten.

Me deslumbra en sus piezas que al margen de aflorar unas investigaciones necesarias y de la acertada elección del grupo de mujeres participante (vinculado a la mujer homenajead), en la performance final se abren a lo inesperado para no perder esa magia intuitiva de la que hemos hablado anteriormente:

«Cuando echamos una mirada atrás, nuestro proceso creativo se compone de momentos planificados y otros espontáneos que terminan la obra en el instante en que se graba o se concreta. En ese sentido queda abierta a que ocurran momentos “mágicos” o catalizadores donde afloran sentimientos, rencillas, temas pendientes...».⁴

Con actitud comprometida, Mónica y Gema logran afectar tanto al grupo con el que trabajan como a las personas que recibimos sus proyectos. Confieso que conocer tantos casos de torturas a mujeres, expuestos en «De coros, danzas y desmemoria», que abarcan todo el territorio español, me ha generado un doble sentimiento: por una parte, de angustiosa tristeza, al constatar que la vejación de mujeres fue atroz y generalizada por parte del franquismo; por otra parte, de esperanza: emociona la empatía y la generosidad de las mujeres que colaboran con las artistas para interrumpir la cadena de sufrimiento heredada.

Les propongo ahora que vean y escuchen esta colección de conjuros sanadores.

NOTAS

1. Art al Quadrat, «Las jotas de las silenciadas. Procesos sanadores para elaborar la memoria emocional». Del libro: *Arte, memoria y trauma: Aletheia, dar forma al dolor*. Volumen I: *Sobre procesos, arte y memoria*, de Marián López Fdz. Cao (ed.), 2019 páginas 169-175.
2. Art al Quadrat, «Las jotas de las silenciadas. Procesos sanadores para elaborar la memoria emocional», *ibid*.
3. Leer al respecto: Jacques Rancièrre, «Políticas estéticas». En *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Universidad Autónoma de Barcelona, 2005. pp. 13-36.
4. Art al Quadrat, «Las jotas de las silenciadas. Procesos sanadores para elaborar la memoria emocional». Del libro: *Arte, memoria y trauma: Aletheia, dar forma al dolor*. Volumen I: *Sobre procesos, arte y memoria*, de Marián López Fdz. Cao (ed.), 2019 páginas 169-175.

El gest ancestral i l'«acció conjur»

Una altra de les qualitats dels processos de Gema i Mónica és detectar el gest ancestral i actualitzar el patrimoni que passa de generació en generació. Sense perdre la seua essència el revitalitzen i el fan poderós de nou. En Las jotas de las silenciadas ja van insuflar aire a les jotes i van demostrar la seua capacitat per a servir com a canals d'idees i de regles de conducta, utilitzats tant pel poder com per les que el combaten.

M'enlluerna en les seues peces que al marge d'aflorar unes investigacions necessàries i de l'encertada elecció del grup de dones participant (vinculat a la dona homenajada), en la performance final s'obren a l'inesperat per a no perdre aquella màgia intuïtiva de la qual hem parlat anteriorment:

«Quan tirem una mirada arrere, el nostre procés creatiu es compon de moments planificats i altres espontanis que acaben l'obra en l'instant en què es grava o es concreta. En aquest sentit queda oberta al fet que ocorreguen moments “màgics” o catalitzadors on afloren sentiments, picabaralles, temes pendents...».⁴

Amb actitud compromesa, Mónica i Gema aconseguen afectar tant al grup amb el qual treballen com a les persones que reben els seus projectes. Confesse que conèixer tants casos de tortures a dones, exposats en «De coros, danzas y desmemoria», que abasten tot el territori espanyol, m'ha generat un doble sentiment: d'una banda, d'angoixant tristesa, en constatar que la vexació de dones va ser atroz i generalitzada per part del franquisme; d'altra banda, d'esperança: emociona l'empatia i la generositat de les dones que col·laboren amb les artistes per a interrompre la cadena de sofriment heretada.

Els propose ara que vegem i escoltem aquesta col·lecció de conjurs guaridors.

NOTES

1. Art al Quadrat, «Las jotas de las silenciadas. Procesos sanadores para elaborar la memoria emocional». Del libro: *Arte, memoria y trauma: Aletheia, dar forma al dolor*. Volum I: *Sobre procesos, arte y memoria*, de Marián López Fdz. Cao (ed.), 2019 páginas 169-175.
2. Art al Quadrat, «Las jotas de las silenciadas. Procesos sanadores para elaborar la memoria emocional», *ibid*.
3. Llegir sobre aquest tema: Jacques Rancièrre, «Políticas estéticas». En *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Universitat Autònoma de Barcelona, 2005. pp. 13-36.
4. Art al Quadrat, «Las jotas de las silenciadas. Procesos sanadores para elaborar la memoria emocional». Del libro: *Arte, memoria y trauma: Aletheia, dar forma al dolor*. Volum I: *Sobre procesos, arte y memoria*, de Marián López Fdz. Cao (ed.), 2019 páginas 169-175.



ESPAÑA

DIARIO DE RODAJE
DIARI DE RODATGE

GALICIA

ASTURIAS

CANTABRIA

LAS VASCONGADAS

NAVARRA

ARAGÓN

CASTILLA
Y
LEÓN

CATALUÑA

OCEANO ATLANTICO

PORTUGAL

EXTREMADURA

MADRID

CASTILLA
LA
MANCHA

VALENCIA

MURCIA

ANDALUCIA

MAR MEDITERRANEO

I. BALEARES

I. CANARIAS

SAGUNTO (VALENCIA)

Misión al pueblo o ciudad de *Sagunto* de la provincia de *Valencia*

Día *16* de *junio* del año *2019*

Nombre y apellidos del sujeto *Lola Pineda*

Condición social y profesión *Vecina de Puzol, militante socialista, padre fusilado y familia represaliada*

Nombre de la/s cantante/s- música/s *M. Amparo Hurtado Dolz, Maribel Crespo Sánchez, Lola Ledesma Sánchez y La Llavor (Marta Lapuerta Dasca y Raquel Dasca Nebot)*

Canción o tonada *«Albaes» acompañadas de tabal y «dolçaina»*

Localización *Camino al cementerio de Sagunto*



Empezamos la grabación de los videos para el nuevo proyecto *De coros, danzas y desmemoria*. Gema acaba de incorporarse a media jornada laboral, después de la baja obligatoria por maternidad. En esta primera parada, casi no tenemos que viajar para contar la primera historia. Grabamos en nuestro pueblo, Sagunto, las vivencias de Lola Pineda de Puzol. A Lola la conocimos cuando nos documentábamos para el proyecto *JO SÓC. Memòria de les rapades* porque su madre fue amenazada con ser rapada.

Nos encontramos en una plaza previa al paseo del cementerio de Sagunto. En este lugar, Lola vivió unos instantes angustiosos y aquí la tenemos en persona, con 94 años, guardando con dignidad su historia. Tuvo que andar cada día desde Puzol para llevar comida a la prisión durante 5 años, primero a su padre en Sagunto, y después a su abuelo en Sagunto y El Puig (encarcelados en diferentes momentos).

Un día su padre ya no estaba en el almacén de entrada en Sagunto, que ejercía de campo de concentración. «Se lo han llevado al cementerio», encontró como respuesta.

Y allí que fue ella con otras mujeres en idéntica situación. En este mismo sitio, esperó a que aquellas mujeres le dieran las malas noticias. Ella no quiso ir ya que le daba miedo lo que se pudiera encontrar. Tenía 14 años. Finalmente, cuando supo que su padre fue asesinado, sucedió el momento más crucial de su vida, al volver a casa, ¿cómo se lo diría a su madre?

Este hecho es el que se narra en *les albaes* que interpretan M^a Amparo, Maribel, Lola, Raquel y Marta. Las tres primeras forman parte del sexteto *Sis veus*, quienes realizan una labor de actualizar canciones y música tradicional mezclando también poemas, poniendo la figura de la mujer a través de sus ciclos vitales. Por su parte, Raquel y Marta forman parte del grupo *La Llavor*, grupo de música que además se dedica a la enseñanza del tabal y la *dolçaina* y música tradicional a niños y niñas en Almenara. En su caso, es difícil encontrar a mujeres *dolçaineres* y *tabaleteres*, por eso es importante tenerlas hoy aquí.

Van a cantar *albaes*, que es típico en Valencia. Es un canto de ronda festivo e improvisado, con versos que siempre siguen la misma estructura y cantado a *capella* entre toques de tabal y *dolçaina*.¹ Se cantan normalmente por la noche y van dedicados a una persona, que suele estar presente. Existe la figura del versador, que va improvisando la letra y la susurra al cantor.² Como nos sugieren las cantantes, y aprovechando la presencia de Lola, decidimos que es importante que aparezca en el audiovisual. Lola acepta el ofrecimiento.

El plano está preparado. La hija de Gema, de menos dos meses, está durmiendo en la mochila con Manolita, nuestra madre, y yo estoy embarazada de seis meses. Este proyecto está marcado personalmente por Herta y Vega. Rodamos. Al empezar a grabar, las notas del tabal y la *dolçaina*, la letra, las voces, los suspiros de Lola, van creando el volumen de la pieza, van justificando la razón y la necesidad del proyecto.

1. FRECHINA, Josep Vicent. *Pensar en vers: Cant improvisat dels països de la mediterrània*. Llibres de Caramella. 2013

2. REIG BRAVO, Jordi. *La música tradicional valenciana: Una aproximación etnomusicológica*. Institut Valencià de la Música. Colección: Clau tradicional, Número 2. València, 2011.

SAGUNT (VALÈNCIA)

Missió al poble o ciutat de *Sagunt* de la província de *València*

Dia *16* de *juny* de l'any *2019*

Nom i cognoms del subjecte *Lola Pineda*

Condició social i professió *Veïna de Puçol, militant socialista, filla de pare afusellat i família represaliada*

Nom de la/les cantant/s- música/ músiques *M. Amparo Hurtado Dolz, Maribel Crespo Sánchez, Lola Ledesma Sánchez i La Llavor (Marta Lapuerta Dasca i Raquel Dasca Nebot)*

Cançó o tonada *«Albaes» acompanyades de tabal i dolçaina*

Localització *Camí al cementiri de Sagunt*

Comencem la gravació dels vídeos per al nou projecte *De coros, danzas y desmemoria*. Gema acaba d'incorporar-se a mitja jornada laboral, després de la baixa obligatòria per maternitat. En aquesta primera parada, gairebé no hem de viatjar per contar la primera història. Gravem al nostre poble, Sagunt, les vivències de Lola Pineda de Puçol. A Lola la vam conèixer documentant-se per al projecte *JO SÓC. Memòria de les rapades* perquè sa mare va ser amenaçada en ser rapada.

Ens trobem en una plaça prèvia al passeig del cementiri de Sagunt. En aquest lloc, Lola va viure uns instants angoixants i ací tenim a Lola, en persona, amb 94 anys, guardant amb dignitat la seua història. Va haver de caminar cada dia des de Puçol per portar menjar a la presó durant 5 anys, primer al seu pare a Sagunt, i després al seu avi a Sagunt i El Puig (empresonats en diferents moments).

Un dia el seu pare ja no hi estava al magatzem d'entrada a Sagunt, que exercia de camp de concentració. «Se l'han endut al cementiri», va trobar com a resposta. I allà que va anar ella amb altres dones en idèntica situació. En aquest mateix lloc, va esperar que aquelles dones li donaren les dolentes notícies. Ella no va voler anar, perquè li feia por el que es poguera trobar. Tenia 14 anys. Finalment, en saber que son pare va ser assassinat, va succeir el moment més crucial de la seua vida, en tornar a casa, com li ho diria a sa mare?

Aquest fet és el que es narra en les *albaes* que interpreten M^a Amparo, Maribel, Lola, Raquel i Marta. Les tres primeres formen part del sextet *Sis veus*, les quals fan una tasca d'actualitzar cançons i música tradicional barrejant també poemes, tot posant la figura de la dona a través dels seus cicles vitals. Per la seua part, Raquel i Marta formen part del grup *La Llavor*, grup de música que a més es dedica a l'ensenyament del tabal i la *dolçaina* i música tradicional a nens i nenes en Almenara. En el seu cas, és difícil trobar a dones *dolçaineres* i *tabaleteres*, per això és important tindre-les avui ací.

Van a cantar *albaes*, que és típic en València. És un cant de ronda festiu i improvisat, amb versos que sempre segueixen la mateixa estructura i cantat a *capella* entre tocs de tabal i *dolçaina*.¹ Es canten normalment a la nit i van dedicats a una persona, la qual sol estar present. Existeix la figura del versador, qui improvisant la lletra la murmura al cantador.² Com ens suggereixen les cantants, i aprofitant la presència de Lola, decidim que és important que aparega a l'audiovisual. Lola, accepta l'ofertament.

El plànol està preparat. La filla de Gema, de menys dos mesos, està dormida a la mochila en Manolita, la nostra mare, i jo estic embarassada de sis mesos. Aquest projecte està marcat personalment per Herta i Vega. Rodem. En començar a gravar, les notes del tabal i la *dolçaina*, la lletra, les veus, els sospirs de Lola, van creant el volum de la peça, van justificant la raó i la necessitat del projecte.

1. FRECHINA, Josep Vicent. *Pensar en vers: Cant improvisat dels països de la mediterrània*. Llibres de Caramella. 2013

2. REIG BRAVO, Jordi. *La música tradicional valenciana: Una aproximación etnomusicológica*. Institut Valencià de la Música. Col·lecció: Clau tradicional, Número 2. València, 2011



VILLAFRANCA DE LOS CABALLEROS (CASTILLA-LA MANCHA)

Misión al pueblo o ciudad de *Villafranca de los Caballeros* de la provincia de *Toledo*

Día *29 de junio* del año *2019*

Nombre y apellidos del sujeto *Basilia Jimeno Fernández*

Condición social y profesión *Vecina de Villafranca de los Caballeros, panadera, hija de padre fusilado y de madre rapada y represaliada*

Nombre de la/s cantante/s- música/s *M.^a Andrea Loarces Moreno*

Canción o tonada *Rondeña de Herencia acompañada de guitarra*

Localización *Patio interior manchego de la casa de Basilia*

Vuelvo de Sevilla en coche hacia Alcázar de San Juan (Ciudad Real), donde nos alojaremos. En Sevilla he estado coordinando la actuación con 17 mujeres que realizaremos en breve y he visitado la localización de grabación en Guillena. Es un día sofocante de ola de calor, lo corroboro cuando llego y bajo del coche en Alcázar. Dejo las maletas y voy hacia Villafranca de los Caballeros (Toledo) donde me espera Maxi en su peluquería. Toda la grabación la he tramitado a través de ella, no he hablado directamente con la cantante, pero confío en que Maxi le haya transmitido el espíritu del proyecto y que la letra de la canción que hemos preparado sea adecuada para cantar. Quiero al menos encontrar una localización simbólica en relación en la historia.

La canción cuenta la vida de su madre, Basilia, que sufrió el fusilamiento de su padre y la represión hacia su madre Hilara, quien, a pesar de las dificultades de estar marcada, abrió un horno y fue capaz de sacar adelante a la familia. A Basilia la conocimos realizando un documental sobre las mujeres represaliadas en Castilla-La Mancha. Nos impresionó su relato y su manera de contarlo: «Escuchamos ruido en la calle, y era mi madre a cuatro patas, como un perro. Estaba rapada y casi desnuda». Ella vivió directamente los hechos y el dolor que causaron las heridas que todavía sangran en forma de emoción.

Cuando llego a la peluquería de Maxi, en Villafranca, saludo y me lleva a casa de su madre que está cerca. Nadie me esperaba, solo Maxi. Tampoco su madre, que se alegra de verme y se acuerda de mí de la grabación del documental. Maxi me sugiere grabar en la casa actual de Basilia, porque la casa donde ocurren los hechos ya no existe y en el horno pasa mucha gente. Entramos en diferentes estancias de la casa y llegamos a un precioso patio manchego con mobiliario antiguo. Acordamos que grabaremos allí añadiendo unas fotografías de Hilara del álbum familiar. Me despido hasta el día siguiente y vuelvo a Alcázar. Mientras espero para recoger a Gema y Herta de la estación del tren, que va con retraso, veo el documental *Guillena 1937*, sobre la historia que cantaremos en Sevilla. Cuando llegan, descansamos del viaje y nos preparamos para la grabación con la incógnita de quién cantará la *Rondeña de Herencia* que hemos compuesto.

Día de grabación. Mientras desplegamos todo el equipo hace su aparición Andrea, quien cantará la historia de Basilia. Sorprendida por las cámaras, ensaya la canción ultimando algunas dudas. Andrea, además de tener lazos familiares, tiene una hermana que está casada con un hijo de Basilia, es profesora de música en Educación Primaria desde hace 30 años, toca la guitarra y canta en diferentes grupos de folclore locales.



En medio de la grabación entiendo el motivo de que Maxi haya organizado todo de una manera tan discreta. Tener una persona de confianza y próxima genera un ambiente propicio para contar la historia, y es que hay relatos que solo se cuentan en familia, en patios interiores. El patio de la casa de Basilia representa esa herida interior que, además, todavía puede generar recelos en un pueblo de La Mancha.

Al acabar la segunda toma, Herta, colgada encima de Gema en la mochila, emite un suspiro. Repetimos de nuevo en el caso de que no quedara bien la inocente intromisión.

VILLAFRANCA DE LOS CABALLEROS (CASTELLA-LA MANXA)

Missió al poble o ciutat de *Villafranca de los Caballeros* de la provincia de *Toledo*

Día *29 de juny* de l'any *2019*

Nom i cognoms del subjecte *Basilia Jimeno Fernández*

Condició social i professió *Veïna de Villafranca de los Caballeros, fornera, filla de pare afusellat i de mare rapada i represaliada*

Nom de la/les cantant/s- música/ músiques *M.^a Andrea Loarces Moreno*

Cançó o tonada *«Rondeña de Herencia», acompanyada de guitarra*

Localització *Pati interior manxec de la casa de Basilia*

Torne de Sevilla en cotxe cap a Alcázar de San Juan (Ciudad Real), on ens allotjarem. A Sevilla he estat coordinant l'actuació amb 17 dones que farem aviat i he visitat la localització de gravació a Guillena. És un dia sufocant d'onada de calor, ho corroboro quan arribo i baixo del cotxe a Alcázar. Deixo les maletes i vaig cap a Villafranca de los Caballeros (Toledo) on m'espera Maxi a la seva perruqueria. Tota la gravació l'he tramitat a través d'ella, no he parlat directament amb la cantant, però confie en què Maxi li hagi transmès l'esperit del projecte i que la lletra de la cançó que hem preparat, siga adequada per a cantar. Vull almenys trobar una localització simbòlica amb relació a la història.

La cançó conta la vida de sa mare Basilia, que va sofrir l'afusellament de son pare i la repressió cap a la seva mare Hilara, que, malgrat les dificultats d'estar marcada, va obrir un forn i va ser capaç de tirar endavant la família. A Basilia la vam conèixer realitzant un documental sobre les dones represaliades a Castella-la Manxa. Ens va impressionar el seu relat i la seva manera de contar-ho: «Sentírem soroll al carrer, i era ma mare a quatre potes, com un gos. Estava Rapada i quasi nua». Ella va viure directament els fets i el dolor que van causar les ferides que encara sagnen en forma d'emoció.

Quan arribo a la perruqueria de Maxi, a Villafranca, saludo i em porta a casa de sa mare que està a prop. Ningú m'esperava, soles Maxi. Tampoc sa mare, que s'alegra de vore'm i se'n recorda de mi de la gravació del documental. Maxi em suggereix gravar a la casa actual de Basilia, perquè la llar on ocorren els fets ja no existeix i al forn hi passa molta gent. Entrem a diferents estades de la casa i arribem a un preciós pati manxec amb mobiliari antic. Acordem que gravarem allí afegint unes fotografies d'Hilara de l'àlbum familiar. M'acomio fins a l'endemà i torne a Alcázar. Mentre espere a replegar a Gema i Herta de l'estació del tren, que va retardat, veig el documental *Guillena 1937*, sobre la història que cantarem a Sevilla. Quan arribem, descansem del viatge i ens preparam per a la gravació amb la incògnita de qui cantará la *Rondeña de Herencia* que hem compost.

Dia de gravació. Mentre despleguem tot l'equip fa la seva aparició Andrea, qui cantará la història de Basilia. Sorpresa per les càmeres, assaja la cançó ultimant alguns dubtes. Andrea, a més de tindre llaços familiars, la seva germana és casada amb un fill de Basilia, és professora de música en educació primària des de fa 30 anys, toca la guitarra i canta en diferents grups de folclore locals.

Enmig de la gravació entenc el perquè Maxi ha organitzat tot d'una manera tan discreta. Tindre una persona de confiança i propera genera un ambient propici per a contar la història, i és que hi ha relats que assoleixen el seu lloc en família, en patis interiors. El pati de la casa de Basilia representa eixa ferida interior que a més, encara pot generar recels en un poble de La Manxa.

En acabar la segona presa, Herta, penjada damunt de Gema a la motxilla, emet un sospir. Repetim de nou en cas que no quedara bé la innocent intromissió.



GUILLENA (ANDALUCIA)

Misión al pueblo o ciudad de *Guillena* de la provincia de *Sevilla*
Día 7 de julio del año 2019
Nombre y apellidos del sujeto *Las 17 rosas de Guillena: Eulogia Alanís García, Ana María Fernández Ventura, Antonia Ferrer Moreno, Granada Garzón de la Hera, Granada Hidalgo Garzón, Natividad León Hidalgo, Rosario León Hidalgo, Manuela Liáñez González, Trinidad López Cabeza, Ramona Manchón Merino, Manuela Méndez Jiménez, Ramona Navarro Ibáñez, Dolores Palacios García, Josefa Peinado López, Tomasa Peinado López, Ramona Puntas Lorenzo y Manuela Sánchez Gandullo*
Condición social y profesión *Vecinas de Guillena con familiares de izquierdas*
Nombre de la/s cantante/s- música/s *Coro rociero compuesto por: María Inmaculada Rodríguez Cunill, Consuelo Belén Jiménez Ramos, Margarita Villalobos Perpiñá, María Lourdes Vallá Solans, Isabel López Delgado, M.ª Dolores Romero Jimeno, Clara Romero Abrio, María Catalina González González, Josefa Bohórquez Guillén, Miriam Velarde Quintana, María Mercedes Martínez Granero, Marina Molano San Miguel, Antonia Fernández Trujillo, Angustias María Anguita Sánchez, María Paz Larios Martínez, Margarita Labat Álvarez y Lovis G. Stephanie Lein (directora)*
Canción o tonada *La Tarara*
Localización *Cementerio de Guillena*



Son casi las 9:30 de la mañana de un domingo, el GPS nos ha desviado por un camino para atravesar un río lleno de agua, que se supone que es el camino más rápido, hemos tenido que dar una vuelta y por fin llegamos al cementerio de Guillena.

No hay nadie, empezamos a descargar y a montar los trípodes cuando llegan las primeras chicas del coro que vamos a grabar. En total serán 17 mujeres de Sevilla y alrededores, cada una de ellas representa a una de las jóvenes de Guillena que trasladaron y asesinaron en el pueblo vecino de Gerena. Estas mujeres, y/o sus maridos, eran afines a ideas de izquierdas. Al no desvelar el paradero de los hombres fueron detenidas 19 mujeres y finalmente 17 de ellas fueron asesinadas, dos de ellas fueron indultadas.

Los hechos se conocen de buena mano gracias a José Domínguez, en aquel momento un niño de ocho años, quien desde lo alto de un olivo vio el terror que soportaron estas mujeres cuando, huyendo, se

escondían entre los montones de tierra de las tumbas y eran acibilladas. El testimonio de este hombre facilitó la localización de la fosa, la cual se pudo exhumar y los restos fueron recuperados. Entre ellas, aparecieron dos fetos, lo que significa que dos de estas mujeres estaban embarazadas, como me encuentro yo ahora, y al menos en una de ellas se le abrió el vientre para sacárselo, en la barbarie más atroz. Otros testigos cuentan que los perpetradores exhibieron por el pueblo la ropa interior de ellas colgada en los fusiles.

También hemos quedado con familiares de la asociación de memoria histórica ARMH «19 Mujeres» de Guillena que revisaron la canción para comprobar que los hechos narrados eran correctos. Al haber abierto la fosa y trasladados los restos al cementerio de Guillena, cuando les comentamos que las heridas ya se han cerrado, uno de los familiares nos comenta que no está de acuerdo, puesto que ellas todavía no han sido reconocidas como muertas oficialmente, por lo cual siguen en un limbo.

Mientras preparamos el plano, las chicas aprovechan para tomar algo de comida que les hemos preparado fuera del cementerio. También les vamos repartiendo las 17 rosas rojas que hemos comprado y dos blancas por los fetos, que llevará la directora del coro, para metérselas en la solapa. Las cantantes vienen de diferentes coros, principalmente del coro Good Vibes Femmes, es decir, no es un grupo per se, sino que se han juntado solo para esta actuación. Contamos con la ayuda de Tonia Trujillo, artista y directora de Espacio 13 en Sevilla, la cual, además, canta en un coro habitualmente. Tenemos que reconocer el esfuerzo que han realizado al preparar la canción solo ensayando tres días bajo la dirección de Lovis G., cantante de jazz y vocalcoach, la cual ha preparado la canción de La Tarara a dos voces. En la reunión que realizamos en junio dudamos entre esta canción y Anda jaleo, jaleo, pero la grabación de los ensayos que nos envió al Whatsapp corroboró la idoneidad de la canción y, con la calidad de la directora, hizo brillar las voces, además de mejorar en algunos aspectos la letra.

La Tarara es una canción de origen incierto, parece que sefardí. A pesar de que Federico García Lorca la popularizó, vinculándola a la cultura andaluza, ya estuvo recopilada en el Cancionero de Soria de Jean Turellier¹ y se cantan diferentes versiones en varios lugares de España, entre ellos, Valencia.



La coordinación entre las 17 hace un poco más complicada la canción, que tenemos que grabar varias veces. El calor y el sol empiezan a hacerse notar. Cuando confirmamos que hay una toma válida aplaudimos y sentimos que juntas, cada una vinculándolo con su historia familiar, hemos aportado colectivamente a sanar parte de nuestra historia.

Herta, que ha estado el tiempo de grabación en la mochila con Manolita, llora porque ya tiene hambre. Nuestra madre ha tenido que venir porque la niña ha estado enferma toda la semana. Gema la coge y yo empiezo a recoger.

1 DE LA OSA MARTÍNEZ, Marco Antonio. GARCÍA LORCA La música y las canciones populares españolas Alpha nº.39 Osorno dic. 2014

GUILLENA (ANDALUSIA)

Missió al poble o ciutat de *Guillena* de la província de *Sevilla*
Dia 7 de juliol de l'any 2019
Nom i cognoms del subjecte *Les 17 Rosas de Guillena: Eulogia Alanís García, Ana María Fernández Ventura, Antonia Ferrer Moreno, Granada Garzón de la Hera, Granada Hidalgo Garzón, Natividad León Hidalgo, Rosario León Hidalgo, Manuela Liáñez González, Trinidad López Cabeza, Ramona Manchón Merino, Manuela Méndez Jiménez, Ramona Navarro Ibáñez, Dolores Palacios García, Josefa Peinado López, Tomasa Peinado López, Ramona Puntas Lorenzo i Manuela Sánchez Gandullo*
Condicio social i professio *Veïnes de Guillena amb familiars d'esquerrres*
Nom de la/les cantant/s- música/ músiques *Cor rociero compost per: María Inmaculada Rodríguez Cunill, Consuelo Belén Jiménez Ramos, Margarita Villalobos Perpiñá, María Lourdes Vallá Solans, Isabel López Delgado, M.ª Dolores Romero Jimeno, Clara Romero Abrio, María Catalina González González, Josefa Bohórquez Guillén, Miriam Velarde Quintana, María Mercedes Martínez Granero, Marina Molano San Miguel, Antonia Fernández Trujillo, Angustias María Anguita Sánchez, María Paz Larios Martínez, Margarita Labat Álvarez i Lovis G. Stephanie Lein (directora)*
Cançó o tonada *La Tarara*
Localització *Cementiri de Guillena*

Són quasi les 9:30 del matí d'un diumenge, el GPS ens ha desviat per un camí per travessar un riu ple d'aigua, que se suposa que és el camí més ràpid, hem hagut de donar una rodada i per fi arribem al Cementeri de Guillena.

No hi ha cap persona, comencem a descarregar i muntar els trípodes quan arriben les primeres xiques del cor que gravarem. En total seran 17 dones de Sevilla i voltants, cadascuna d'elles representa a una de les joves de Guillena que van traslladar i assassinar al poble veí de Gerena. Aquestes dones, i/o els seus marits, eren afins a idees d'esquerrres. Com que no van desvelar el parador dels homes van ser detingudes 19 dones i, finalment, 17 d'elles van ser assassinades, dos van ser indultades.



Els fets es coneixen de bona mà gràcies a José Domínguez, en aquell moment un xiquet de huit anys, qui des de l'alt d'un oliver va veure el terror que van suportar aquestes dones quan, fugint, s'amagaven entre els muntons de terra de les tombes i eren crivellades. El testimoni d'aquest home va facilitar la localització de la fossa, la qual es va poder exhumar i les restes van ser recuperades. Entre elles, van aparèixer dos fetos, el que significa que dues d'aquestes dones estaven embarassades, com ara em trobe jo, i almenys a una d'elles se li va obrir el ventre per treure-li'l, en la barbàrie més atroz. Altres testimonis contenen que els perpetradors van exhibir pel poble la roba interior d'elles penjada en els fusells.

També hem quedat amb familiars de l'associació de memòria històrica ARMH «19 Mujeres» de Guillena que van revisar la cançó per comprovar que els fets narrats eren correctes. A l'haver obert la fossa i traslladades les restes al cementiri de Guillena, quan els comentem que les ferides ja s'han tancat, un dels familiars ens diu que no hi està d'acord, ja que elles encara no han sigut reconegudes com a mortes oficialment, per la qual cosa segueixen en uns llimbs.

Mentre preparem el plànol les xiques aprofiten per prendre alguna cosa de menjar que els hem preparat fora del cementeri. També els anem repartint les 17 roses roges que hem comprat i dues blanques pels fetos, que portarà la directora del cor, per a ficar-se-les a la solapa. Les cantants vénen de diferents cors, principalment del cor Good Vibes Femmes, és a dir, no és un grup per se, sinó que s'hi han unit només per a aquesta actuació. Vam comptar amb l'ajuda de Tonia Trujillo, artista i directora de Espacio 13 en Sevilla, la qual, a més, canta en un cor habitualment. Hem de reconèixer l'esforç que han fet en preparar la cançó només assajant tres dies sota la direcció de Lovis G., cantant de Jazz i vocalcoach, la qual ha preparat la cançó de La Tarara a dos veus. A la reunió que vam fer en juny vam dubtar entre aquesta cançó i Anda jaleo, jaleo, però la gravació dels assajos que ens va manar al Whatsapp va corroborar la idoneïtat de la cançó i, amb la qualitat de la directora, va fer relluir les veus, a més de millorar en alguns aspectes la lletra.

La Tarara és una cançó d'origen incert, pareix que sefardita, tot i que Federico García Lorca la va popularitzar, vinculant-la a la cultura Andalus, ja va estar recopilada al Cancionero de Soria de Jean Turellier¹ i es canten diferents versions en diversos llocs d'Espanya, entre ells, València.

La coordinació entre les 17 fa un poc més complicada la cançó, que hem de gravar diverses vegades. La calor i el sol comencen a fer-se notar. Quan confirmem que hi ha una presa vàlida aplaudim i sentim que juntes, cadascuna vinculant-ho amb la seva història familiar, hem aportat col·lectivament a sanar part de la nostra història.

Herta, que ha estat el temps de gravació a la motxilla amb Manolita, plora perquè ja té gana. La nostra mare ha hagut de vindre perquè la nena ha estat malalta tota la setmana. Gema l'agafa i jo comence a replegar.

1 DE LA OSA MARTÍNEZ, Marco Antonio. GARCÍA LORCA La música y las canciones populares españolas Alpha nº.39 Osorno dic. 2014

SANTIAGO DE COMPOSTELA (GALICIA)

Misión al pueblo o ciudad de *Santiago de Compostela* de la provincia de *La Coruña*

Día *14* de julio del año *2019*

Nombre y apellidos del sujeto *Coralía y Maruxa Fandiño Ricart «Las Marías»*

Condición social y profesión *Vecinas de Santiago de Compostela, costureras, y hermanas de huidos integrantes de la CNT*

Nombre de la/s cantante/s- música/s *Aixola Pandereteiras (Helena Figueiras Seràns, Paloma Fontán Martínez, Carla Brión Fernández, Sara Blanco Santamaría y Andrea Romero Lago)*

Canción o tonada *«Xota de Caroi» acompañada de panderetes*

Localización *Parque de la Alameda*

En noviembre de 2018, coincidimos con Noelia Oterial, maestra de primaria, en la primera edición de los cursos «Mujeres, Memoria y Justicia» de la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuando mostramos el video de *Las Jotas de las Silenciadas* y comentamos que estábamos preparándonos para ir por toda España recopilando otras canciones, nos comentó que tenía unas amigas que cantaban cantos gallegos y que posiblemente participarían.

Y en efecto, a pesar de ser un grupo de 6 mujeres (finalmente solo vinieron cinco), con nombre artístico *Aixola Pandereteiras*, quedamos enseguida sin problema. Les dijimos que cantarían la historia de *Maruxa y Coralía Fandiño Ricart*, «Las Marías», dos mujeres ya mayores que paseaban por Santiago de Compostela vestidas con colores estridentes y muy maquilladas. Piropeaban a los jóvenes y tenían comportamientos impropios de mujeres dentro de la dictadura franquista, por lo cual pensaban que estaban locas.

Lo que no siempre se sabe es que realmente fueron víctimas de la represión, puesto que uno de sus hermanos, afiliado a la CNT, fue fusilado en guerra y los otros tuvieron que huir. Buscándolos, revolían la casa y las desnudaban en la calle. Fueron rapadas y posiblemente violadas.

En cuanto a la música, las chicas nos proponen emplear la *Xota de Caroi* o una *muñeira* pero nos parece más adecuado la *xota*, con elementos más simples y la voz más directa. Estas piezas musicales, se solían bailar coincidiendo con el final de las tareas agrícolas.¹

Para el rodaje estamos 24 horas en Santiago. Viaje exprés de ida domingo, grabación, pernoctación en la ciudad y vuelta de madrugada del lunes. Para evitar el largo viaje en coche, cogemos un vuelo. Es el primero de Herta y como la llevo en los brazos está tranquila.

Nada más llegar vamos a la localización. Hemos elegido la plaza de la Alameda, justo donde se encuentra la escultura homenaje a «Las dos Marías» realizada por Cesar Lombra en 1994. A pesar de lo que podíamos esperar, mucha gente se para para ver y hacerse fotografías con las estatuas, y, de hecho, después nos enteramos que es uno de los lugares más visitados y fotografiados de la ciudad. Mientras esperamos a las chicas, llegan numerosos grupos con guías turísticos que comentan la vida de estas mujeres y hacen referencia a la represión franquista.

Cuando llegan las cantantes, hay mucha gente en la Alameda, es domingo por la mañana y hace un día muy agradable, no hace calor para ser julio y es un respiro para Mónica y para mí, que puedo llevar en la mochila a Herta sin asfixiarla de calor.

Tratamos de comunicar a los peatones que mientras dure la grabación pueden pasar por la plaza pero que traten de no pararse. Cuando se ponen a cantar en el parque, todo el mundo se para a contemplar el canto. Muchos de ellos graban con el móvil o fotografían la letra, que tenemos imprimida en grande y que sirve de guía a las cantantes. Como la música es animada se crea mucha expectación y, finalmente, aplauden.

Allí mismo pasa una conocida de una de las chicas, que prepara un festival feminista y las invita a tocar allí esta canción. No es la primera vez que pasa. *Las Jotas de las silenciadas* se cantan el 1 de mayo en los Pozos de Caudé por las mujeres de la asociación. También nos escribió una agrupación de Castellón después de escuchar el proyecto en la radio para poder cantarlas. Nos parece muy importante que se puedan seguir cantando estas letras con la transmisión oral. Es más, se va enriqueciendo el proyecto que crece en la esfera pública.

1. Google sites. La música tradicional en Galicia. Recurso en línea. Consulta: 04/12/2019 Disponible en: [https://sites.google.com/site/elfolklorema/la-musica-tradicional-en-galicia]

SANTIAGO DE COMPOSTELA (GALICIA)

Misió al poble o ciutat de *Santiago de Compostel·la* de la província de *La Corunya*

Dia *14* de juliol de l'any *2019*

Nom i cognoms del subjecte *Coralía i Maruxa Fandiño Ricart «As Marías»*

Condició social i professió *Veïnes de Santiago de Compostel·la, costureres i germanes de fugits integrants de la CNT*

Nom de la/les cantant/s- música/ músiques *Aixola Pandereteiras (Helena Figueiras Seràns, Paloma Fontán Martínez, Carla Brión Fernández, Sara Blanco Santamaría i Andrea Romero Lago)*

Cançó o tonada *Xota de Caroi, acompanyada de panderetes*

Localització *Parc de La Alameda*

Al novembre de 2018, vam coincidir amb Noelia Oterial, mestra de primària, a la primera edició dels cursos «Mujeres, Memoria y Justicia» de la Universitat de Castella-La Manxa. Quan vam mostrar el vídeo de *Les Jotes de les silenciades* i comentarem que estàvem preparant-se per a anar per tota Espanya compilant altres cançons, ens va comentar que tenia unes amigues que cantaven cants gal·les i que possiblement participarien.

I en efecte, tot i ser un grup de 6 dones (finalment soles vingueren cinc), amb nom artístic *Aixola Pandereteiras*, vam quedar de seguida sense problema. Els vam dir que cantarien la història de *Maruxa i Coralía Fandiño Ricart*, «As Marías», dues dones ja majors que passejaven per Santiago de Compostel·la vestides amb colors estridents i totes pintades. Tiraven flors als joves i tenien comportaments impropis de dones dintre de la dictadura franquista, per la qual cosa pensaven que estaven boges.

El que no sempre se sap és que realment van ser víctimes de la repressió, ja que un dels seus germans, afiliat a la CNT, va ser afusellat en guerra i els altres van haver de fugir. Buscant-los, regiraven la casa i a elles les despullaven al carrer. Van ser rapades i possiblement violades.

Quant a la música, les xiques ens proposen emprar la *Xota de Caroi* o una *muñeira* però ens pareix més adient la *xota*, amb elements més simples i la veu més directa. Estes peces musicals se solien ballar coincidint amb la finalització de les tasques agrícoles.¹

Per al rodatge estem 24 hores a Santiago. Viatge exprés d'anada diumenge, gravació, pernoctació a la ciutat i tornada a la matinada del dilluns. Per evitar el llarg viatge en cotxe, agafem un vol. És el primer d'Herta i com la duc als braços està tranquil·la.

Només arribar anem a la localització. Hem elegit la plaça de l'Alameda, just on es troba l'escultura homenatge a «As dúas Marías» realitzada per Cesar Lombra l'any 1994. Malgrat el que podíem esperar, molta gent es para per veure i fer-se fotografies amb les estàtues, i, de fet, després ens assabentem que és un dels llocs més visitats i fotografiats de la ciutat. Mentre esperem a les xiques, arriben nombrosos grups amb guies turístics que comenten la vida d'estes dones i fan referència a la repressió franquista.

Quan arriben les cantants hi ha molta gent a l'Alameda, és diumenge de matí i fa un dia molt agradable, no fa calor per a estar a juliol i és un respir per a Mònica i per a mi, que puc dur a la motxilla a Herta sense asfixiar-la de calor.

Tractem de comunicar als vianants que mentre dure la gravació poden passar per la plaça però que tracten de no parar-se. Quan es posen a cantar al parc, tot el món es para a contemplar el cant. Molts d'ells graven amb el mòbil o fotografien la lletra, que tenim impresa en gran i que serveix de guia a les cantants. Com que la música és animada es crea molta expectació i, finalment, aplaudeixen.

Allí mateix passa una coneguda d'una de les xiques, que prepara un festival feminista i les convida a tocar allí aquesta cançó. No és la primera vegada que passa. *Les jotes de les silenciades* es canten l'1 de maig als Pozos de Caudé per les dones de l'associació. També ens va escriure una agrupació de Castelló després de sentir el projecte a la ràdio per poder cantar-les. Ens pareix molt important que es puguin seguir cantant estes lletres amb la transmissió oral. És més, es va enriquint el projecte que creix en l'esfera pública.

1. Google sites. La música tradicional en Galicia. Recurs en línia. Consulta: 04/12/2019 Disponible en: [https://sites.google.com/site/elfolklorema/la-musica-tradicional-en-galicia]



POZALDEZ (CASTILLA Y LEÓN)

Misión al pueblo o ciudad de *Pozaldez* de la provincia de *Valladolid*

Día *28* de julio del año *2019*

Nombre y apellidos del sujeto *María Anievas Aragón*

Condición social y profesión *Maestra y alcaldesa de Pozaldez en los años 30*

Nombre de la/s cantante/s- música/s *Vanessa Muela*

Canción o tonada *Romance con percusión sobre libro escolar republicano*

Localización *Plaza de la Iglesia de San Boal de Pozaldez*



Llegamos a Pozaldez el domingo 30 de julio por la tarde. Ha sido un día largo. Hemos salido de Valencia de madrugada y hemos pasado por el Rastro de Madrid para buscar a la última organillera mujer que acompañará el chotis que grabaremos en la capital. Después de comer partimos hacia Pozaldez (Valladolid). Herta llora porque quiere dormir y está cansada de tanto coche.

Hemos quedado en el pueblo con Vanessa Muela, que es Premio Nacional de Etnología en 2006 otorgado por el CSIC y Premio Nacional de Honor 2019 concedido por FACYDE y grabó su primer disco a los ocho años. Me dio su nombre María Amparo Hurtado, una de las cantantes de les albaes en València, pero la mayoría de cantantes del proyecto la conocen, y es que es un referente para ellas. Soy consciente de que, en parte, ha sido un atrevimiento pedir a una cantante con su trayectoria que aceptara participar en el proyecto. Es un lujo y un honor.

Vanessa recorre la geografía española con su furgoneta realizando conciertos y talleres de percusión semanalmente. Vive de esto y lo que más nos impacta de ella, aparte de su profesionalidad, es que es una mujer libre para decidir qué quiere cantar y qué no. Para el video nos ofrece tocar el pandero cuadrado, la pandereta o cucharas (su especialidad), pero nosotros le hemos preparado un libro escolar de la república y lo toca sin problema como una pandereta cuadrada.

Contamos la historia de María Anievas. Como en otros muchos casos, fue una maestra de escuela que fue depurada negándole ejercer su profesión. Además de aplicar la nueva enseñanza, amaba la cultura y fue alcaldesa de Pozaldez, donde ayudó económicamente a acabar la Casa del Pueblo. Con todos estos precedentes, durante el alzamiento nacional, fue detenida y enjuiciada por ser peligrosa y revolucionaria. Fue, además, rapada y paseada desnuda por las calles del pueblo y tuvo que pagar una multa de 30.000 pesetas. En 1975, 36 años después, tenía 68 años, fue anulada la sentencia que la apartó de la enseñanza pero hasta 2016 no fue anulada la moción del Ayuntamiento. Desgraciadamente, María Anievas, murió en el año 1994 en el mayor de los olvidos.

Conocemos el relato a través de dos historiadoras: Carmen García Colmenares y María Jesús Izquierdo. La primera está especializada en el estudio de las maestras republicanas y la segunda había documentado la vida de María Anievas. No pueden venir a la grabación, pero les interesa mucho el proyecto para visibilizar las historias de las maestras.

La vida de María Anievas se cantará en forma de romance, con estrofas de cuatro versos octosílabos. Elegimos el romance porque da pie a contar muchos hechos añadiendo las estrofas necesarias. Vanessa adapta el ritmo a una versión del *Romance de Gerineldo* que está preparando para su próximo disco. Este romance aparece a partir del siglo XIV y forma parte de los cantares de gesta castellanos recopilados en *El Romancero Viejo*.¹

Cuando llegamos a la zona de la escuela de Pozaldez encontramos el pueblo en fiestas. Hay mucho ruido alrededor y muchos vecinos por la calle. No sabemos si podremos grabar con esas condiciones. Vanessa nos sugiere ir a una plaza que ha visto cerca y que parece tranquila. Nos instalamos en la plaza de la Iglesia *San Boal* y nos vamos preparando. Como el romance es tan largo, nos da tiempo a grabar una vez. Intentamos grabar una segunda, cuando nos damos cuenta de que la gente empieza a pasar hacia la plaza próxima y una mujer nos advierte: «Os aconsejamos que acabéis pronto, hay vaquillas y se suelen escapar. Lo digo por lo que veo [una embarazada y una madre con una bebé]». Damos por válida la única grabación realizada y corriendo guardamos el material.

En la rápida partida, ya en el coche, vemos a Vanessa preguntando cómo salir del pueblo, y a la chica que la ayudó diciendo sorprendida: «Tía, ¡¡¡és Vanessa Muela!!!» Contentas y agradecidas por la aventura, vamos a tomar algo con Vanessa.

POZALDEZ (CASTELLA I LLEÓ)

Missió al poble o ciutat de *Pozaldez* de la provincia de *Valladolid*

Dia *28* de juliol de l'any *2019*

Nom i cognoms del subjecte *María Anievas Aragón*

Condició social i professió *Mestra i alcaldessa de Pozaldez en els anys 30*

Nom de la/les cantant/s- música/ músiques *Vanessa Muela*

Cançó o tonada *Romanc amb percussió sobre llibre escolar republicà*

Localització *Plaça de l'Església de Sant Boal, de Pozaldez*

Arribem a Pozaldez diumenge 30 de juliol de vesprada. Ha sigut un dia llarg. Hem eixit de València de matinada i hem passat pel Rastro de Madrid per buscar a la darrera organillera dona que acompanye el chotis que gravarem a la capital. Després de dinar partim cap a Pozaldez (Valladolid). Herta plora perquè vol dormir i està cansada de tant de cotxe.

Hem quedat al poble amb Vanessa Muela, que és Premi Nacional d'Etnologia en 2006 otorgat pel CSIC i Premi Nacional d'Honor 2019 concedit per FACYDE i va gravar el primer disc quan tenia vuit anys. Em va donar el seu nom María Amparo Hurtado, una de les cantants de les albaes en València, però la majoria de cantants del projecte la coneixen, i és que és un referent per a elles. Sóc conscient que, en part, ha sigut atreviment demanar a una cantant amb la seua trajectòria que acceptés participar en el projecte. És un luxe i un honor.

Vanessa recorre la geografia espanyola amb la seua furgoneta fent concerts i tallers de percussió setmanalment. Viu d'això i el que més ens impacta d'ella, a part de la seua professionalitat, és que és una dona lliure per decidir què vol cantar i què no. Per al vídeo ens ofereix tocar el pandero quadrat, la pandereta o culleres (la seua especialitat). Però nosaltres li hem preparat un llibre escolar de la república i el toca sense problema com una pandereta quadrada.

Contem la història de María Anievas. Com en molts altres casos, va ser una mestra d'escola que va ser depurada negant-li exercir la seua professió. A més d'aplicar el nou ensenyament, estimava la cultura i va ser alcaldessa de Pozaldez, on va ajudar econòmicament a acabar la Casa del Poble. Amb tots aquests precedents, durant l'alçament nacional, va ser detinguda i jutjada per ser perillosa i revolucionària. Fou, a més, rapada i passejada nua pels carrers del poble, i va haver de pagar una multa de 30.000 pessetes. En 1975, 36 anys després, tenia 68 anys, va ser anul·lada la sentència que la va apartar de l'ensenyament però fins el 2016 no fou anul·lada la moció de l'Ajuntament. Malauradament, María Anievas, va morir en l'any 1994 en el major dels oblits.

Coneguem el relat a través de dues historiadores: Carmen García Colmenares i María Jesús Izquierdo. La primera està especialitzada en l'estudi de les mestres republicanes i la segona havia documentat la vida de María Anievas. No poden vindre a la gravació, però els interessa molt el projecte per visibilitzar les històries de les mestres.

La vida de María Anievas es cantará en forma de romance, amb estrofes de quatre versos octosílabos. Triem el romanc perquè dóna peu a contar molts fets afegint les estrofes necessàries. Vanessa adapta el ritme a una versió de *El Romance de Gerineldo* que està preparant per al seu proper disc. Aquest romanc apareix a partir del segle XIV i forma part dels cançons de gesta castellans recopilats en *El Romancero Viejo*.¹

Quan arribem a la zona de l'escola de Pozaldez trobem el poble en festes. Hi ha molt de soroll al voltant i molts veïns pel carrer. No sabem si podem gravar amb estes condicions. Vanessa ens suggereix anar a una plaça que ha vist a prop i que pareix tranquil·la. Ens instal·lem a la plaça de l'Església *San Boal* i ens anem preparant. Com que el romanc és tan llarg, ens dóna temps a gravar una vegada. Intentem gravar una segona, quan ens adonem que la gent comença a passar cap a la plaça propera i una dona ens adverteix: «Us aconsellem que acabeu prompte, hi ha vaquilles i se solen escapar. Ho dic pel que veig [una embarassada i una mare amb un bebé]». Donem per vàlida l'única gravació feta i corrent guardem el material.

En la ràpida fugida, ja en el cotxe, veiem a Vanessa preguntant com eixir del poble, i a la xica que la va ajudar dient sorpresa: «Tia, és Vanessa Muela!!!» Contentes i agraïdes per l'aventura, anem a prendre alguna cosa amb la Vanessa.



1. CC, Cristobal; «Mañanita, mañanita» o «Romance de Gerineldo». Matán: memoria oral del Altiplano de Granada. Recurso online. 9/3/12. Consulta: 04/12/2019 Disponible en: <https://memoriaoraldematian.wordpress.com/2012/03/09/mananita-mananita-o-romance-de-gerineldo/>

1. CC, Cristobal; «Mañanita, mañanita» o «Romance de Gerineldo». Matán: memoria oral del Altiplano de Granada. Recurs en línia. Consulta: 04/12/2019 Disponible en: <https://memoriaoraldematian.wordpress.com/2012/03/09/mananita-mananita-o-romance-de-gerineldo/>

AGULLANA/LA VAJOL (CATALUÑA)

Misión al pueblo o ciudad de *Agullana y La Vajol* de la provincia de *Gerona*

Día *30 de julio* del año *2019*

Nombre y apellidos del sujeto *Teresa Rebull*

Condición social y profesión *Militante del POUM, represaliada, exiliada, cantante y pintora.*

Nombre de la/s cantante/s- música/s *De Calaix (Gemma Pla Padrós i Mireia Mena Casals)*

Canción o tonada *Sardana «Nosaltres decidim» (Autor: Marcel Casellas) acompañada de panderetes cuadradas.*

Localización *Collado de Manrella, monumento a Lluís Companys en la ruta hacia el exilio a Francia*

Realizamos la ruta desde Valladolid en la frontera hasta La Jonquera. No hemos podido cuadrar mejor los días, ni las rutas. Así que como vamos con la criatura decidimos hacer noche a mitad camino y repartir las horas de viaje. No es recomendable que los bebés pasen más de dos horas seguidas en el coche con un máximo de seis o siete horas al día. Como podemos nos adaptamos al ritmo de Herta. Aprovechamos que todavía duerme un par de horas seguidas durante todo el día. Le doy el pecho en el coche y, nada más dormirse, cambiamos de conductora para que Mónica también pueda descansar. Si nos cambiásemos más tarde se despertaría.

Pernoctamos en Zaragoza, en un hotel de las afueras que justamente se llama *Las Ventas* (como el chotis que nos cantarán en Madrid). Yo me quedo con la niña y Mónica va a comprar algo para cenar y desayunar. Agotadísimas nos dormimos pronto porque saldremos de madrugada para aprovechar las horas de sueño de Herta. Nos levantamos a las cuatro de la mañana y nos ponemos en marcha. Después de varias paradas llegamos justo a tiempo a la hora acordada.

Hemos quedado con Gemma y Mireia, dos de las componentes del grupo De Calaix. Antes de quedar con ellas, intentamos cantar alguna historia en Barcelona sobre la prisión de *Les Corts*, pero tuvimos que desistir por la imposibilidad de encontrar alguien que nos cantara una sardana y que no fuera una *cobla* entera de 11 músicos. En un momento de indecisión, me viene a la mente la imagen de alguna cantante enmarcada en montañas, en la ruta del exilio, lugar necesario por donde pasaron también muchas mujeres. Seguro que encontramos historias de mujeres para contar. A partir de aquí, nos viene todo rodado. Mónica encuentra el grupo de Girona compuesto por mujeres y cuando hablo con ellas, no solo están disponibles y dispuestas, sino que en una semana elegimos una canción de su repertorio. Para aprovechar ya todo el trabajo de voces, reescribimos la letra y quedamos para grabar.

Hemos quedado en el Coll de Manrella y nos encontramos en medio de la montaña a Mireia que ha ido a parar, como nosotras, a un lugar perdido donde la ha enviado Google Maps. Por teléfono Gemma, que es de la zona, nos guía para llegar a la frontera donde está el monumento a Lluís Companys, y que es el lugar donde fue entregado al gobierno franquista. Es también donde miles de ciudadanos atravesaron a pie para llegar a Francia, como la cantante Teresa Rebull, de la cual contamos la historia, a sugerencia de Gemma.

Teresa fue una cantautora y también pintora, que después de estar en la prisión en Barcelona por su militancia en el POUM, tuvo que cruzar la frontera. Esto le hizo sentir una enorme impotencia y tristeza que reflejó en sus poemas y canciones. Ya en Francia, continuó militando y procuró que los exiliados españoles no cayeran presos en los campos de concentración nazis.

Una vez llegamos al lugar, Gemma y Mireia se compenetraron mucho con nosotras. Recuerdan cómo unos años atrás se fueron quedando embarazadas varias componentes del grupo y los bebés las esperaban después de los conciertos a que acabaran para mamar. Para encuadrar el plano encaramos la cámara hacia el camino de montaña, dejando de lado el monumento para que no centre toda la atención.

Las chicas nos cantan una sardana entre el viento y el sol de julio. Son personas muy adaptables, y realizan la música disfrutándola, siempre con la sonrisa en la boca. Entren dentro de la nueva polifonía catalana que coge la tradición para adaptarla con nuevos ritmos. La sardana, de origen incierto, fue característica del Ampurdán para celebrar la hermandad, y se expandió por Cataluña como símbolo nacional. Pese a su evolución, se caracteriza por la danza participativa en semicírculo, aunque a la mitad del siglo XIX se mostraba la jerarquía social.¹ Nos interesa que canten la sardana porque durante el franquismo algunas de ellas fueron prohibidas como *La Santa Espina*, símbolo de resistencia.

Después de pasar una noche en Barcelona, volvemos a casa. Nada más llegar, recibo una llamada de teléfono. Es la revisión de la baja por riesgo en el embarazo que he solicitado. Cuando respondo a unas cuestiones, la mujer me pregunta: «¿De dónde vienes de trabajar?» En cuatro días he estado en Madrid, Castilla y León, Zaragoza, La Jonquera y Barcelona. Hemos recorrido alrededor de 2.000 km con una bebé de tres meses y yo embarazada de siete, casi ocho. Me conceden la baja. No podré grabar las siguientes historias.



AGULLANA/LA VAJOL (CATALUNYA)

Missió al poble o ciutat de *Agullana i La Vajol* de la província de *Gerona*

Dia *30 de juliol* de l'any *2019*

Nom i cognoms del subjecte *Teresa Rebull*

Condició social i professió *Militant del POUM, represaliada, exiliada, cantant i pintora*

Nom de la/les cantant/s- música/ músiques *De Calaix (Gemma Pla Padrós i Mireia Mena Casals)*

Cançó o tonada *Sardana «Nosaltres decidim» (autor: Marcel Casellas), acompanyada de panderetes quadrades*

Localització *Coll de Manrella, monument a Lluís Companys en la ruta cap a l'exili a França*

Fem ruta des de Valladolid a la frontera fins a La Jonquera. No hem pogut quadrar millor els dies, ni les rutes. Així que com anem amb la criatura, decidim fer nit a meitat camí i repartir hores de viatge. No és recomanable que els bebès passen més de dues hores seguides al cotxe amb un màxim de sis o set hores al dia. Com podem ens adaptem al ritme d'Herta. Aprofitem que encara dorm un parell d'hores seguides durant tot el dia. Li done pit al cotxe i, només s'adorm, canviem de conductora perquè Mònica també pugui descansar. Si ens canviarem més tard, es despertaria.

Fem nit a Saragossa, en un hotel dels afores que justament es diu *Las Ventas* (com el *chotis* que ens cantaran a Madrid). Jo em quede amb la nena i Mònica va a comprar alguna cosa per sopar i desdejunar. Esgotades dormim prompte perquè sortirem de matinada per a aprofitar les hores de son d'Herta. Ens alcem a les quatre del matí i ens posem en marxa. Després de diverses parades arribem just a temps a l'hora acordada.

Hem quedat amb la Gemma i la Mireia, dues de les components del grup De Calaix. Abans de quedar amb elles, vam intentar cantar alguna història a Barcelona sobre la presó de *Les Corts*, però vam haver de desistir per la impossibilitat de trobar algú que ens cantara una sardana i que no fos una *cobla* sencera d'11 músics. En un moment d'indescisió em ve a la ment la imatge d'algú cantant emmarcada en muntanyes, a la ruta de l'exili, lloc necessari per on van passar també moltes dones. Segur trobem històries de dones per contar. A partir d'ací, ens ve tot rodat. Mònica troba el grup de Girona compost de dones i quan parle amb elles, no sols estan disponibles i dispostes sinó que en una setmana elegim cançó del seu repertori, per aprofitar ja tot el treball de veus, reescrivim la lletra i quedem per gravar.

Hem quedat al Coll de Manrella i ens trobem al mig de la muntanya a la Mireia que ha anat a parar, com nosaltres, a un indret perdut on l'ha enviat Google maps. Per telèfon Gemma, que és de la zona, ens guia per arribar a la frontera on és el monument a Lluís Companys, i que és el lloc on va ser entregat al govern franquista. És també on milers de ciutadans van travessar a peu per arribar a França, com la cantant Teresa Rebull, de la qual contem la història, a suggeriment de la Gemma.

Teresa va ser una cantautora i també pintora que, després de ser a la presó a Barcelona per la seua militància al POUM, va haver de creuar la frontera. Això li va fer sentir una enorme impotència i tristor que va reflectir als seus poemes i cançons. Ja a França, va continuar militant i va procurar perquè els exiliats espanyols no caiguessen presos als camps de concentració nazis.

Una vegada arribem al lloc, la Gemma i la Mireia compenetraren molt amb nosaltres. Recorden com uns anys enre-re es van anar quedant embarassades algunes components del grup i els bebès les esperaven després del concert a què acabaren per prendre mamella. Per enquadrar el plànol encarem la càmera cap al camí de muntanya, deixant de costat el monument per a què no centre tota l'atenció.

Les xiques ens canten una sardana entre el vent i el sol de juliol. Són persones molt adaptables, i fan música gaudint-la, sempre amb el somriure a la boca. Entren dintre de la nova polifonía catalana que agafa la tradició per adaptar-la amb nous ritmes. La sardana, d'origen incert, fou característic de l'Empordà per celebrar la germanor, i es va expandir per Catalunya com a símbol nacional. Varat l'evolució, es caracteritza per la dansa participativa en semicercle, encara que a meitats del segle XIX es mostrava la jerarquia social.¹ Ens interessa que canten la sardana perquè durant el franquisme algunes d'elles van ser prohibides com *La Santa Espina*, símbol de resistència.

Després de passar una nit a Barcelona, tornem a casa. Just en arribar, rep una telefonada, és la revisió de la baixa per risc en l'embaràs que he sol·licitat. Quan conteste unes qüestions, la dona em pregunta: «D'on vens de treballar?» En quatre dies he estat a Madrid, Castella i Lleó, Saragossa, La Jonquera i Barcelona. Hem recorregut al voltant de 2.000 km amb una bebé de tres mesos i jo embarassada de set, quasi huit. Em concedeixen la baixa. No podré gravar les següents històries.



1. CONFEDERACIÓ SARDANISTA DE CATALUNYA. Els orígens. Portal Sardanista. Recurs en línia. Consulta: 2/12/19 Disponible en: [https://portalsardanista.cat/els-origens]

1. CONFEDERACIÓ SARDANISTA DE CATALUNYA. Els orígens. Portal Sardanista. Recurs en línia. Consulta: 02/12/2019 Disponible en: [https://portalsardanista.cat/els-origens]

ARUCAS (CANARIAS)

Misión al pueblo o ciudad de *Arucas* de la provincia de *Las Palmas*

Día *2* de *septiembre* del año *2019*

Nombre y apellidos del sujeto *Pino Sosa Sosa y Balbina Sosa Cabrera*

Condición social y profesión *Vecinas de Arucas, fundadoras de la Asociación por la Memoria Histórica de Arucas*

Nombre de la/s cantante/s- música/s *Isabel Padrón Dávila y Jacqueline García Alamo*

Canción o tonada *Folias acompañadas de timple*

Localización *Fosa común del pozo del Llano de las Brujas*

Justo hacía un año que había empezado la investigación en Canarias, aprovechando que vamos varias veces al año para ver a la familia. A finales de septiembre de 2018, cuando todavía no sabía que estaba embarazada, a través de amigos de la familia, quedé con José Fleitas, profesor de instituto y Gregorio Arencibia, presidente de la Asociación de Memoria Histórica de Arucas, la primera que se creó en Canarias. Me hicieron una ruta por lugares donde se llevó a cabo la represión franquista, entre ellos, la conocida sima de Jinamar, una fosa donde no se sabe la cantidad de gente que pudo ser lanzada, aunque dicen que la mayor fosa está en el mar.

Gregorio me habló de cómo se creó la asociación a partir de Pino y Balbina Sosa, dos primas que vivieron la represión de cerca, y que pude conocer aquella semana. El padre de Pino fue asesinado y posteriormente echado a un pozo y, después de buscar sus restos durante toda la vida, pudieron rescatar un hueso del brazo en 2018 en el pozo de Tenoya, callando a los incrédulos que decían que en los pozos no había nadie. En 2019, por fin, lo pudo enterrar. El padre de Balbina, por su parte, estuvo detenido y torturado con tantas secuelas físicas y psicológicas que le duraron toda la vida y decía que hubiera preferido morir que vivir en aquellas condiciones.

La lucha de estas dos mujeres no ha sido fácil en la España franquista y posteriormente en la democracia. Ya en esta época Pino, como concejal de Arucas, planteó abrir los pozos, pero pasaron muchos años hasta que lo consiguió. Primero abrieron el pozo de Las Brujas, donde desenterraron 24 hombres en una profundidad de alrededor de 55 metros. A pesar de que Pino pensaba toda la vida que su padre estaba allí, no lo encontraron. Tiempo después destaparon el pozo de Tenoya, en el mismo pueblo, y allí sí que encontraron sus restos.

Decidimos realizar la grabación en el pozo de Las Brujas, porque el de Tenoya está lleno de perros, gatos y animales y no lo consideramos adecuado. No obstante, aunque no se encontraron los restos de su padre aquí, este fue un lugar estratégico para Pino, en el cual toda la vida se ha parado y, en definitiva, fue un paso más del camino para encontrarlo. Gregorio nos ha acompañado el día anterior a ver las localizaciones exactas y nos recomienda también a la cantante, Isa Padrón.

Unos días antes de la grabación, pude quedar con ella y me contó que cantar a Pino era muy especial puesto que pasó mucho de tiempo en su casa en la adolescencia porque uno de sus mejores amigos, junto con Gregorio, era su hijo. Además, su abuelo vivió oculto 30 años, sin poder salir de casa y todavía recuerda esconderse con su madre para que no las vieran cuando iban de ruta cantando. Hace un par de años me comentó que, paseando por las calles de Arucas, le dijeron: «¡Padrón!», y ella esperando que le dijeran algo sobre su profesión como cantante, preguntó: «¿Qué?» y le contestaron: «¡Roja!».

En la actuación la acompaña con un timple Jacqueline, profesora de conservatorio. Toca tres folias: una con la historia de Pino, la otra sobre el padre de Balbina y la última sobre la creación de la asociación. Las folias son originarias de Portugal y fueron muy populares en el siglo XVI en toda Europa.¹ Isabel y Jacqueline, forman parte del numeroso grupo de mujeres *Encantadoras* que recoge tanto música y folclore canario, como otros tipos de canto versionado.

Después de bajar el material de grabación por la montaña, recibimos la visita de Pino y Balbina que se quedan a contemplar las canciones. Pino, quien está perdiendo la visión, solo las escucha. Fran, mi pareja, está con Herta pero cuando está todo preparado, empieza a llorar. Me la pongo en la mochila y grabo con ella encima. Es emocionante tener delante a las protagonistas de la canción y a personas próximas que las cantan.

1. DÍAZ RAMOS, Roberto. La folía canaria: posibles orígenes, peculiaridades en su forma en Canarias y análisis de sus características en la actualidad. (I) Revista Folclor n.º 187. Diciembre de 2007. Recurso en línea. Consulta: 30/11/19 Disponible en: <https://www.bienmesabe.org/noticia/2007/Diciembre/la-folia-canaria-origenes-peculiaridades-en-su-forma-en-canarias-y-analisis-de-sus-caracteristicas-en-la-actualidad-il>

ARUCAS (CANÀRIES)

Missió al poble o ciutat d' *Arucas* de la província de *Las Palmas*

Dia *2* de *septembre* de l'any *2019*

Nom i cognoms del subjecte *Pino Sosa Sosa i Balbina Sosa Cabrera*

Condició social i professió *Veïnes d'Arucas, fundadores de la «Asociación por la Memoria Histórica de Arucas»*

Nom de la/les cantant/s- música/ músiques *Isabel Padrón Dávila i Jacqueline García Alamo*

Cançó o tonada *Folies acompanyades de «timple»*

Localització *Fossa comuna del pou del Llano de las Brujas*

Just feia un any que havia començat la recerca a Canàries, aprofitant que anem diverses vegades a l'any per veure a la família. A finals de setembre de 2018, quan encara no sabia que estava embarassada, a través d'amics de la família, vaig quedar amb José Fleitas, professor d'institut i Gregorio Arencibia, president de l'Asociación de Memòria Històrica de Arucas, la primera que es va crear a Canàries. Em van fer una ruta per llocs on es va portar a terme la repressió franquista, entre ells, la coneguda Sima de Jinamar, una fossa on no es sap la quantitat de gent que hi va poder ser llançada, encara que diuen que la major fossa està a la mar.

Gregorio em va parlar de com es va crear l'associació a partir de Pino i Balbina Sosa, dues cosines que van viure la repressió a prop, i que vaig poder conèixer aquella setmana. El pare de Pino va ser assassinat i posteriorment tirat a un pou, i, després de buscar les seves restes durant tota la vida, van poder rescatar un os del braç a l'any 2018 al pou de Tenoya, callant els incrèduls que deien que als pous no hi havia ningú. En 2019, per fi, el va poder soterrar. El pare de Balbina, per la seva part, va estar detingut i torturat amb tantes seqüeles físiques i psicològiques que li van durar tota la vida i deia que haguera preferit morir que viure en aquelles condicions.

La lluita d'estes dues dones no ha estat fàcil en l'Espanya franquista i posteriorment a la democràcia. Ja en aquesta època Pino, com a regidora d'Arucas, va plantejar obrir els pous, però van passar molts anys fins que ho va aconseguir. Primer van obrir el pou de Las Brujas, on van desenterrar 24 homes en una profunditat al voltant de 55 metres. Malgrat que Pino pensava tota la vida que son pare estava allà, no el van trobar. Temps després van destapar el pou de Tenoya, al mateix poble, i allí, sí que van trobar les seves restes.

Decidim fer la gravació al pou de Las Brujas, perquè el de Tenoya està ple de gossos, gats i animals i no el considerem adequat. No obstant això, encara que no es trobaren les restes de son pare aquí, aquest va ser un lloc estratègic per a Pino, on tota la vida ha estat parada i en definitiva va ser un pas més del camí per trobar-lo. Gregorio ens ha acompanyat el dia anterior a veure les localitzacions exactes i ens recomana també a la cantant, Isa Padrón.

Uns dies abans de la gravació, vaig poder quedar amb ella i em va contar que cantar a Pino era molt especial, ja que va passar molt de temps a sa casa a l'adolescència perquè un dels seus millors amics, junt amb Gregorio, era el seu fill. A més, el seu avi va viure ocult 30 anys, sense poder eixir de casa i encara recorda amagar-se amb sa mare perquè no les veren quan anaven de ruta cantant. Fa un parell d'anys, em va comentar, que passejant pels carrers d'Arucas, li van dir: «(Padrón!)», i ella esperant que li digueren alguna cosa sobre la seua professió com a cantant, va preguntar: «(Què?)» i li van contestar: «(Roja!)»

A l'actuació l'acompanya amb un timple Jacqueline, professora de conservatori. Toquen tres folies: una amb la història de Pino, l'altra sobre el pare de Balbina i la darrera sobre la creació de l'associació. Les folies són originàries de Portugal i van ser molt populars al segle XVI a tota Europa.¹ Isabel i Jacqueline, formen part del nombrós grup de dones *Encantadoras* que recull tant música i folclore canari, com altres tipus de cant versionat.

Després de baixar el material de gravació per la muntanya, rebem la visita de Pino i Balbina que es queden a contemplar les cançons. Pino, qui està perdent la visió, sols les escolta. Fran, la meua parella, està amb Herta però, quan està tot preparat, comença a plorar. Me la pose damunt amb la motxilla i grave amb ella damunt. És emocionant tindre davant a les protagonistes de la cançó i a persones properes que els canten.

1. DÍAZ RAMOS, Roberto. La folía canaria: posibles orígenes, peculiaridades en su forma en Canarias y análisis de sus características en la actualidad. (I) Revista Folclor n.º 187. Diciembre de 2007. Recurs en línia Consulta: 30/11/2019 Disponible en: <https://www.bienmesabe.org/noticia/2007/Diciembre/la-folia-canaria-origenes-peculiaridades-en-su-forma-en-canarias-y-analisis-de-sus-caracteristicas-en-la-actualidad-il>



MUTRIKU (PAÍS VASCO)

Misión al pueblo o ciudad de *Mutriku* de la provincia de *Guipúzcoa*

Día *20* de *septiembre* del año *2019*

Nombre y apellidos del sujeto *Las presas de la cárcel de Saturrarán*

Condición social y profesión *Presas políticas o familiares de izquierdas, muchas de ellas madres*

Nombre de la/s cantante/s- música/s *Libe Goenaga Arrieta, Intza Gurrutxaga Loidi y Ainhoa Camio Olaskoaga*

Canción o tonada *«Bertsolari» y «aurresku» acompañado con «txistu»*

Localización *Playa de Saturrarán, ubicación de la antigua cárcel*

Las siguientes localizaciones, en el País Vasco y Cantabria, las realizamos en un mismo desplazamiento por su proximidad. Cogemos el avión Valencia-Santander porque Mónica ya está de baja por riesgo y yo no puedo conducir tantas horas con Herta detrás. Me llevo a nuestra madre, Manolita, para que cuide a la niña. Alquilamos un coche y dormimos en Torrelavega donde grabaremos en dos días. Al día siguiente de la llegada vamos a la playa de Saturrarán, en Mutriku, donde había una prisión franquista de mujeres, muchas de ellas con hijos, regida por monjas. Mucha gente pensaba que era una suerte ir a aquella prisión, pero resultó que estaba sobrepoblada y las condiciones eran muy malas. Sufrían hambre y castigos. En una ocasión llegó un autobús de monjas y enviaron a las mujeres a la playa teniendo que dejar sus hijos en la prisión. Mientras tanto se llevaron a un centenar de ellos.

En cuanto al folclore, nos costó encontrar documentación porque hay mucho escrito en euskera pero, indagando, descubrimos que hay mujeres que también bailan el *aurresku*, que es un baile de honor, no solo masculino y que se está intentando recuperar por parte de las vascas. Pensamos en esta danza por esta reivindicación y, además, nos aliviaba el tema del idioma, que no controlamos, ni nos podíamos hacer una idea, no como en el caso de Galicia, donde sí pudimos escribir el esbozo de la letra. La idea fue buscar un monolito, una inscripción representativa de un hecho, de alguna mujer o grupo de mujeres, y encontramos el caso de esta cárcel con un cartel visible con los nombres de todas las mujeres y niños que murieron allí.

Para rendir el homenaje contactamos meses antes por internet con una chica que hacía *aurreskus* para bodas, pero como no podía en las fechas que queríamos, me dio el teléfono de una amiga. Y así, de casualidad, llegamos a Intza y Ainhoa, dos muchachas muy jóvenes, que en principio iban a hacer un encargo, pero se implicaron más allá, llevando a la memoria casos de familiares, conscientes de que no solo bailaban y tocaban un baile de honor, sino de que representaban a muchas mujeres represaliadas.

Unas semanas antes de la grabación, investigando sobre los homenajes realizados en esta playa, encontramos una figura que nos llama la atención: la figura del *bertsolari*. Esta figura realiza unos versos improvisados y cortos que se cantan de una forma muy humilde, sin acompañamiento, pero con mucha fuerza. Es una tradición vasca muy arraigada, que aparece en escritos a partir del siglo XV,¹ muy seguida en la actualidad. De hecho, cada 4 años se celebra un campeonato con más de 9.000 asistentes que se reúnen, increíblemente, para escuchar versar. Decidimos que teníamos que buscar una *bertsolari* que hablara sobre los niños robados. Preguntamos a las chicas y nos pusieron en contacto con otra amiga, Libe.

Ya en el lugar de la grabación encontramos otro monumento dedicado justamente al tema de los niños, con varios juguetes alrededor. Enmarcamos la danza, el *txistu* y los versos allí. Herta, en el momento de la grabación se echó a llorar y tengo que ponérmela de nuevo en la mochila. Se calma y grabamos. La gente que pasea en la playa aplaude después de las actuaciones. Al acabar, charlamos largo rato mientras Libe me escribe por WhatsApp la letra que ha compuesto que remata con el verso muy acertadamente: «Dejasteis heridas en nuestra piel». Intza y Ainhoa nos cuentan que todavía la gente les pregunta si ellas, como mujeres, hacen el *aurresku*: «¿Y quién sube la pierna en el aire?» dice que le preguntan muchas veces a Ainhoa. «Pues yo, claro», contesta siempre indignada. Estas mujeres tienen doble labor, recuperar el folclore y hacerse visibles como mujeres.

1. Asociación de Amigos del Bertsolarismo. Historia. Bertsazole Erkarte. Recurso en línea. Consulta: 6/12/19 Disponible en: [https://www.bertsazole.eus/es/bertsolaritza/historia]

MUTRIKU (PAÍS BASC)

Missió al poble o ciutat de *Mutriku* de la província de *Guipúzcoa*

Dia *20* de *setembre* de l'any *2019*

Nom i cognoms del subjecte *Les preses de la presó de Saturrarán*

Condició social i professió *Preses polítiques o familiars d'esquerrres, moltes d'elles, mares*

Nom de la/les cantant/s- música/ músiques *Libe Goenaga Arrieta, Intza Gurrutxaga Loidi i Ainhoa Camio Olaskoaga*

Cançó o tonada *«Bertsolari» i «aurresku» acompanyat amb «txistu»*

Localització *Platja de Saturrarán, ubicació de l'antiga presó*

Les següents localitzacions, a País Basc i Cantàbria, les realitzem en un mateix desplaçament per la seva proximitat. Agafem l'avió València-Santander perquè Mònica ja és de baixa per risc i jo no puc conduir tantes hores amb Herta darrere. Me'n porte a la nostra mare, Manolita, perquè cuide a la xiqueta. Lloguem un cotxe i dormim a Torrelavega on gravarem en dos dies. L'endemà de l'arribada anem a la platja de Saturrarán, a Mutriku, on hi havia una presó franquista de dones, moltes d'elles amb fills, regida per monges. Molta gent pensava que era una sort anar a aquella presó, però va resultar que estava superpoblada i les condicions eren molt dolentes. Patien fam i càstigs. En una ocasió va arribar un autobús de monges i van enviar a les dones a la platja havent de deixar els seus fills a la presó. Mentrestant se'n van emportar un centenar d'ells.

Quant al folklore, ens va costar trobar documentació perquè hi ha molt escrit en basc però, indagant, descobrim que hi ha dones que també ballen l'*aurresku*, que és un ball d'honor, no sols masculí i que s'està intentant recuperar per part de les basques. Vam pensar en esta dansa per aquesta reivindicació i, a més, ens alleugerava el tema de l'idioma, que no controlem, ni ens podem fer una idea, no com en el cas de Galícia, on sí que vam poder escriure l'esbós de la lletra. La idea va ser buscar un monòlit, una inscripció representativa d'un fet, d'alguna dona o grup de dones, i vam trobar el cas d'aquesta presó amb un cartell visible de noms de totes les dones i xiquets que van morir allí.

Per retre l'homenatge vam contactar mesos abans per internet amb una xica que feia *aurreskus* per a bodes, però com que no podia les dates que volíem, em va donar el telèfon d'una amiga. I així, de casualitat, vam arribar a Intza i Ainhoa, dues xicones molt joves, que en principi anaven a fer un encàrrec però, s'implicaren més enllà, portant a la memòria casos de familiars, conscients que no sols ballaven i tocaven un ball d'honor, sinó que representaven a moltes dones represaliades.

Unes setmanes abans de la gravació, investigant sobre els homenatges realitzats a aquesta platja, trobem una figura que ens crida l'atenció: la figura del *bertsolari*. Esta realitza uns versos improvisats i curts que es canten d'una forma molt humil, sense acompanyament però amb molta força. És una tradició basca molt arrelada, que apareix en escrits a partir del segle XV,¹ molt seguida en l'actualitat. De fet, cada 4 anys se celebra un campionat amb més de 9.000 assistents que es reuneixen, increíblement, per escoltar versar. Vam decidir que devíem buscar una *bertsolari* que parlara sobre els xiquets furtats. Preguntarem a les xiques i ens posaren en contacte amb una altra amiga, Libe.

Ja al lloc de la gravació trobem un altre monument dedicat just al tema dels xiquets, amb diverses joguines al voltant. Vam emmarcar la dansa, el *txistu* i els versos allà. Herta, al moment de la gravació, es posa a plorar i he de posar-me-la de nou a la motxilla. Es calma i gravem. La gent que passeja a la platja aplaudeix després de les actuacions. A l'acabar, vam xerrar llarga estona mentre Libe m'escrivia per WhatsApp la lletra que ha compost que remata amb el vers molt encertadament: «Vau deixar ferides a la nostra pell». Intza i Ainhoa ens conten que encara la gent els pregunta si elles, com a dones, fan l'*aurresku*: «I qui puja la cama a l'aire?» diu que li pregunten moltes vegades a Ainhoa. «Doncs jo, clar» contesta sempre indignada. Aquestes dones tenen doble llavor, recuperar el folklore i fer-se visibles com a dones.

1. Asociación de Amigos del Bertsolarismo. Historia. Bertsazole Erkarte. Recurs en línia. Consulta: 06/12/2019 Disponible en: [https://www.bertsazole.eus/es/bertsolaritza/historia]



TORRELAVEGA (CANTABRIA)

Misión al pueblo o ciudad de *Torrelavega* de la provincia de *Cantabria*

Día *21* de *septiembre* de l'any *2019*

Nombre y apellidos del sujeto *Fidelita Díez*

Condición social y profesión *Rapsoda y poetisa*

Nombre de la/s cantante/s- música/s *Beatriz García Vacas*

Canción o tonada *Tonada montañesa*

Localización *Antigua ubicación del «Salón Olimpia» convertido en cárcel de mujeres en la Guerra Civil*

Después de la grabación del País Vasco afrontamos la de Cantabria en el pueblo de Torrelavega. La historia de Fidelita Díez nos llevó hasta allí. Hace tiempo leí una noticia por Facebook, que enlazaba a *eldiariodecantabria.es*¹, la historia de una mujer que murió después de sufrir una violación grupal por parte de cinco falangistas. Hablaban de una manada, como la que aquellos días se contaba de la de Pamplona. Era importante destacar cómo la violencia actual viene precisamente de allí.

Lo que resultó muy complejo fue contactar con una cantante, pero a través de una asociación de folclore, nos dieron el nombre de Esther Teran. A pesar de su disposición y todas las aportaciones que me hizo de la historia de Fidelita, que conocía, no pudo participar y tuvimos que posponer la grabación a dos semanas antes de la fecha propuesta. Pero ella es la que me explicó cómo es el canto regional, nos dio ejemplos y posibles localizaciones. La tonada montañesa, que se caracteriza por ser cantada sin acompañamiento musical, fue puesta en valor a finales del siglo XIX y principios del siglo XX al ser recopilada en 1901 por Rafael Calleja en *Cantos de montaña*.² Finalmente, contactamos con la Escuela de Folclore de Torrelavega y nos dirigen a Beatriz García que nos da muchas facilidades para la grabación y se adapta a todo el trabajo que ya está hecho.

Una semana antes de grabar encontramos de forma casual a una familiar de Fidelita, que justamente conocimos en el *II Encontro de Artistas Novos* de Galicia en el 2012. Es la artista Eva Díez que nos cuenta cómo, desde que murieron sus abuelos, encontró guardado un recorte de prensa en el que aparecía una entrevista a Fidelita Díez, hermana de su abuelo. A partir de este momento se volcó investigando información y guardándola de forma muy respetuosa y afectiva. De ella, nos cuenta que no solo era rapsoda, sino que también escribía poesía y que, incluso, fue becada para ir a Madrid y París. Pero la guerra y la prisión se cruzó por delante con 18 años. Uno de los poetas que ella recitaba, el cántabro Jesús Cancio, al enterarse de su muerte en aquellas circunstancias, le dedicó un poema publicado después de la dictadura.

Unos días antes de viajar, todavía no teníamos clara la ubicación exacta del lugar donde estaba la cárcel, hasta que la asociación *Desmemoriados, Memoria Colectiva de Cantabria* me lo dijo. Se trata del cine Olimpia que se transformó en prisión de mujeres en la guerra y es allí donde Fidelita fue encerrada. Ya en el lugar, encontramos casualmente a un vecino mayor que nos dijo que él fue albañil del edificio que sustituyó al cine y nos lo indicó con exactitud. Grabamos ante este nuevo edificio, que bueno, de nuevo no tiene nada porque tiene ya más de 30 años.

La grabación la hicimos un sábado por la mañana evitando los ruidos de los trenes, puesto que estábamos junto a las vías. Beatriz llegó dispuesta y canta tres veces. La gente mira por las ventanas; unos aplauden y otros tocan el claxon para fastidiar el plano, parece que no les gusta que hagamos memoria con estos versos. Herta está en la mochila con Manolita, nos mira y al final se desespera.



1. Saiz Viadero, José Ramón. El diario de Cantabria. Recurso en línea. Consulta 2/12/19 Disponible en: [https://www.eldiariocantabria.es/articulo/cantabria/ochenta-anos-violacion-muerte-fidelita-diez-manos-manada-falangistas/20180625165344046658.html]
2. CALLEJA, Rafael. *Cantos de La Montaña*. Madrid, 1901.

TORRELAVEGA (CANTÀBRIA)

Missió al poble o ciutat de *Torrelavega* de la província de *Cantabria*

Dia *21* de *setembre* de l'any *2019*

Nom i cognoms del subjecte *Fidelita Díez*

Condició social i professió *Rapsoda i poetessa*

Nom de la cantant / les cantants *Beatriz García Vacas*

Cançó o tonada *Tonada muntanyesa*

Localització *Antiga ubicació del «Salón Olimpia» convertit en presó de dones en la Guerra Civil*

Després de la gravació de País Basc afrontem la de Cantàbria al poble de Torrelavega. La història de Fidelita Díez ens va portar fins allí. Feia temps vaig llegir una notícia per Facebook, que enllaçava a *eldiariodecantabria.es*¹, la història d'una dona que va morir després de sofrir una violació grupal per part de cinc falangistes. Parlaven d'una manada, com la que aquells dies es contava de la de Pamplona. Era important destacar com la violència actual ve precisament d'allí.

El que va ser molt complex, va ser contactar amb una cantant però, a través d'una associació de folclore, ens van donar el nom d'Esther Teran. Malgrat la seua disposició i totes les aportacions que em va fer de la història de Fidelita, que coneixia, no va poder participar, havent de posposar la gravació a dues de setmanes abans de la data proposada. Però, ella és la que va explicar-me com és el cant regional, ens donà exemples i possibles localitzacions. La tonada muntanyesa, que es caracteritza per ser cantada sense acompanyament musical, fou feta valdre a finals del segle XIX i principis del segle XX en ser recopilada en el 1901 per Rafael Calleja en *Cantos de montaña*.² Finalment, contactem amb l'escola de folclore de Torrelavega i ens adrecen a Beatriz García, que ens dona moltes facilitats per a la gravació i s'adapta a tot el treball que ja està fet.

Una setmana abans de gravar trobem de forma casual a una familiar de Fidelita, que justament vam conèixer al *II Encontro artistas novos de Galicia* en 2012. És l'artista Eva Díez que ens conta com, des que va morir els seus avis, va trobar guardat un retall de premsa on apareixia una entrevista a Fidelita Díez, germana del seu avi. A partir d'aquest moment es va bolcar recercant informació i guardant-la de forma molt respectuosa i afectiva. D'ella, ens conta que no sols era rapsoda sinó que també escrivia poesia i que, fins i tot, va ser becada per anar a Madrid i París. Però la guerra i la presó es va creuar per davant amb 18 anys. Un dels poetes que ella recitava, el cántabre Jesús Cancio, en assabentar-se de la seua mort en aquelles circumstàncies, li va dedicar un poema publicat després de la dictadura.

Uns dies abans de viatjar, encara no teníem clara la ubicació exacta del lloc on estava la presó, fins que l'associació *Desmemoriados, Memoria Colectiva de Cantabria* m'ho va dir. Es tracta del cinema Olimpia que es va transformar en presó de dones a la guerra i és on Fidelita va ser tancada. Ja al lloc, vam trobar casualment un veí major que ens digué que ell va ser obrer de l'edifici que va substituir al cinema i ens el va indicar amb exactitud. Gravem davant d'aquest nou edifici, que bé, de nou no té res perquè ja té més de 30 anys.

La gravació la fem un dissabte de matí evitant els sorolls dels trens, ja que estem al costat de les vies. Beatriz va arribar disposta i canta tres vegades. La gent mira per les finestres; uns aplaudeixen i altres toquen el clàxon per fastiguejar el plànol, pareix que no els agrada que fem memòria amb estos versos. Herta està a la motxilla amb Manolita, ens mira i al final es desespera.



1. Saiz Viadero, José Ramón. El diario de Cantabria. Recurs en línea. Consulta 2/12/19 Disponible en: [https://www.eldiariocantabria.es/articulo/cantabria/ochenta-anos-violacion-muerte-fidelita-diez-manos-manada-falangistas/20180625165344046658.html]
2. CALLEJA, Rafael. *Cantos de La Montaña*. Madrid, 1901.

MADRID

Misión al pueblo o ciudad de *Madrid* de la provincia de *Madrid*
Día *28* de *noviembre* del año *2019*

Nombre y apellidos del sujeto *Presas de la cárcel de Ventas*

Condición social y profesión *Presas políticas o familiares de izquierdas*

Nombre de la/s cantante/s- música/s *Dúa de Pel (Sonia Megías y Eva Guillamón) y Salvadora Melià*

Canción o tonada *Chotis acompañado de organillo*

Localización *Jardín de las presas de Ventas, antigua ubicación de la cárcel de mujeres de Ventas*



Ya ha nacido Vega, he cubierto la baja por maternidad obligatoria y ahora estoy ya de media jornada laboral, como lo hizo Gema. Hay tráfico por Madrid. Vega y Herta lloran. Vamos camino de Vallecas. Allí hemos quedado con Salvadora, la última organillera en activo, además, mujer. De origen humilde, desde los cuatro años iba con su padre tocando el órgano por las calles. La encontramos en el Rastro de Madrid un domingo, donde suele estar cada semana. La acompaña su nieto, quién baja el instrumento por los peldaños del portal de su casa. Subimos el órgano a la furgoneta y nos vamos. De camino cambiamos de conductora porque Vega sigue llorando. Al fin, las niñas se duermen en el coche cuando llegamos a la localización y podemos descargar y montar el set.

Grabamos en el Jardín de las Mujeres de Ventas, antiguamente conocido como Parque Residencial de Isabel II, pero ha cambiado de nombre este mismo año por el gobierno municipal de Carmena en pro del cumplimiento de la Ley de Memoria Democrática. En este emplazamiento se levantaba el edificio que ejercía de cárcel de mujeres del 1931 al 1969. Aquí nos esperan Sonia y Eva, componentes del grupo Dúa de Pel. Su obra está influenciada por el folclore español entremezclando la tradición y la contemporaneidad. Últimamente han estado de gira por Japón gracias al Instituto Cervantes.

Para la ocasión han creado, a partir de la grabación del órgano de Salvadora, un chotis basándose en el que las propias mujeres compusieron y que hablaba de manera muy irónica sobre las condiciones en las que vivían. Han preparado partitura y letra para añadirla a su repertorio, que precisamente ya cuenta con una canción sobre las presas de Ventas de un proyecto anterior.

El chotis tiene origen centroeuropeo basado en un baile escocés. Llegó a Madrid en el 1850 y se escuchó, por primera vez, en el Palacio Real de Madrid en una fiesta organizada, precisamente, por Isabel II. El órgano fue introducido por Luis Appruzzese quién abrió un taller y popularizó las canciones que se convirtieron en emblema de la ciudad.¹

Las chicas hacen un ensayo con Salvadora. Cuando casi está todo preparado, Vega se despierta. La coloco en la mochila y vuelve a dormirse. Mientras tanto servimos un té caliente. Hace frío. Hablamos con los y las jóvenes que invaden el jardín para que guarden silencio durante la grabación y apaguen su música de rap. Parece que hay un instituto cerca. Nos asalta la duda de si saben la historia que esconde este parque. Unos cuántos se acercan para leer la letra que hemos colgado en el trípode.

Después de la primera toma, aparece Alicia Ríos, artista comestible a la que conocimos en el EACC de Castelló en el año 2006 y a quien admiramos por su energía y posicionamiento artístico vital. Alicia es la persona que nos puso en contacto con Dúa de Pel.

La grabación se hace fácil, va todo rodado. Apenas repetimos. Hay fluidez. Cuando tenemos tres grabaciones válidas, damos por acabado el rodaje. Recogemos y nos vamos a tomar algo caliente, las chicas y Salvadora están heladas, es 28 de noviembre. Damos por acabado los rodajes del proyecto.

1. PÉREZ, José. Bailes antiguos: Chotis. Los bailes de salón. Recurso online. Consulta: 04/12/2019 Disponible en: <http://www.losbailesdesalon.com/antiguos/chotis.html>

MADRID

Missió al poble o ciutat de *Madrid* de la provincia de *Madrid*
Dia *28* de *novembre* de l'any *2019*

Nom i cognoms del subjecte *Preses de la presó de Ventas*

Condició social i professió *Preses polítiques o familiars d'esquerres*

Nom de la/les cantant/s- música/ músiques *Dúa de Pel (Sonia Megías i Eva Guillamón) i Salvadora Melià*

Cançó o tonada *«Chotis» acompanyat d'orguenet*

Localització *Jardí de les preses de Ventas, antiga ubicació de la presó de dones de Ventas*

Ja ha nascut Vega, he cobert la baixa per maternitat obligatòria i ara estic ja de mitja jornada laboral, com ho va fer Gema. Hi ha trànsit per Madrid. Vega i Herta ploren. Anem camí a Vallecas. Allí hem quedat amb Salvadora, la darrera organillera en actiu, a més, dona. D'origen humil, des dels quatre anys anava en son pare tocant l'orguenet pels carrers. La vam trobar al Rastro de Madrid un diumenge, on sol estar cada setmana. Li acompanya el seu nét, qui baixa l'instrument pels esglaons del portal de sa casa. Pugem l'orguenet a la furgoneta i marxem. De camí canviem de conductora perquè Vega segueix plorant. A la fi, les xiquetes s'adormen al cotxe quan arribem a la localització i podem descarregar i muntar el set.

Gravem al Jardín de las Mujeres de Ventas, antigament conegut per Parc residencial d'Isabel II, però canviat aquest mateix any pel govern municipal de Carmena en pro del compliment de la llei de memòria democràtica. En aquest emplaçament s'alçava l'edifici que exercia de presó de dones del 1931 al 1969. Ací ens esperen Sonia i Eva, components del grup Dúa de Pel. La seva obra està influenciada pel folklore espanyol entremesclant la tradició i la contemporaneïtat. Darrerament han estat de gira pel Japó de la mà de l'Instituto Cervantes.

Per a l'ocasió han creat, a partir de la gravació de l'orguenet de Salvadora, un chotis basant-se en el que les mateixes dones van compondre i que parlava de manera molt irònica sobre les condicions en les quals vivien. Han preparat partitura i lletra per a afegir-la al seu repertori, que precisament ja compta amb una cançó sobre les preses de Ventas d'un projecte anterior.

El chotis té origen centreeuropeu basat en un ball escocés. Arribà a Madrid en el 1850 i s'escoltà, per primera vegada, en el Palau Reial de Madrid en una festa organitzada, precisament, per Isabel II. L'orguenet va ser introduït per Luis Appruzzese qui va obrir un taller i va popularitzar les cançons que es van convertir en emblema de la ciutat.¹

Les xiques fan un assaig amb Salvadora. Quan gairebé està tot preparat, Vega es desperta. La col·loque a la motxilla i torna a adormir-se. Mentrestant servim un te calent. Fa fred. Parlem amb els i les joves que envaeixen el jardí perquè guarden silenci durant la gravació i apaguen la seva música de rap. Sembla que hi ha un institut a prop. Ens assalta el dubte de si saben la història que amaga aquest parc. Uns quants s'apropen per llegir la lletra que hem penjat en el trípode.

Després de la primera presa, apareix Alicia Ríos, artista comestible a qui vam conèixer a l'EACC de Castelló en l'any 2006 i a qui admirem per la seva energia i posicionament artístic vital. Alicia és la persona que ens va posar en contacte amb Dúa de Pel.

La gravació es fa fàcil, va tot rodat. Apenes repetim. Hi ha fluïdesa. Quan tenim tres gravacions vàlides, donem per acabat el rodatge. Repleguem i ens n'anem a prendre alguna cosa calenta, les xiques i Salvadora estan gelades, és 28 de novembre. Donem per acabat els rodatges del projecte.



1. PÉREZ, José. Bailes antiguos: Chotis. Los bailes de salón. Recurso en línea. Consulta: 04/12/2019 Disponible en: <http://www.losbailesdesalon.com/antiguos/chotis.html>

ALBARRACÍN (ARAGÓN)

Misión al pueblo o ciudad de *Albarracín* de la provincia de *Teruel*

Día *3* de *abril* del año *2016*

Nombre y apellidos del sujeto *Avelina Hernández González*

Condición social y profesión *Vecina de Cella con familiares de izquierdas*

Nombre de la/s cantante/s- música/s *Mathilde Sánchez Sanz*

Canción o tonada *Jota aragonesa*

Localización *Tapias del cementerio de Albarracín*

(Producido dentro de la obra *Las Jotas de las silenciadas*, 2016)

Nos enrolamos rumbo a Albarracín, pueblo que habíamos visitado en nuestra niñez muchísimas veces. Sin embargo, nos sorprende el hecho de no saber los horrores que aquí se sucedieron en la Guerra Civil y en la posguerra, permaneciendo en silencio. Sol y Bruno viajan con nosotras, Sol tiene seis meses y Bruno no llega a cinco. Sin saberlo también forman parte del proyecto.



Se nos rompe el alma al conocer la historia de Avelina, natural de Cella, quien estaba embarazada de siete meses cuando la detuvieron y fusilaron. Sin embargo, sobrevivió al disparo y no fue un vecino a auxiliarla, no, sino que avisó para volverla a rematar. Avelina estaba embarazada de su quinto hijo, así que dejaba cuatro niños.

Para recordar su historia, pone voz Mathilde, quien ella misma escribe sus propias jotas. Su valiosa ayuda nos ha servido para que las jotas suenen a jotas rectificando y adecuando las palabras para que resuenen con toda su fuerza.

Mathilde también tiene conexión con Avelina, pues es la abuela de su marido.

Estamos detrás del cementerio de Albarracín, donde ya no hay pueblo, mirando hacia las montañas que fueron testigos de los fusilamientos y que se tragaron el sonido de los disparos.

Cuando Mathilde canta, hay viento, pero también resuena a lo lejos su voz, volviendo de las montañas, rompiendo ese silencio que albergó este espacio.



ALBARRASÍ (ARAGÓ)

Missió al poble o ciutat de *Albarrasí* de la província de *Terol*

Dia *3* d' *abril* de l'any *2016*

Nom i cognoms del subjecte *Avelina Hernández González*

Condició social i professió *Veïna de Cella amb familiars d'esquerrres*

Nom de la cantant / les cantants *Mathilde Sánchez Sanz*

Cançó o tonada *Jota aragonesa*

Localització *Tapies del cementeri d'Albarrasí*

(Produït dins de l'obra *Les Jotes de les silenciades*, 2016)

Ens enrolem rumb a Albarrasí, poble que havíem visitat en la nostra infantesa moltíssimes vegades. No obstant això, ens sorprenem perquè no sabem els horrors que ací es van succeir en la Guerra Civil i postguerra, romanent en silenci. Sol i Bruno viatgen amb nosaltres, Sol té sis mesos i Bruno no arriba a cinc. Sense saber-ho també formen part del projecte.

Se'ns trenca l'ànima en conèixer la història d'Avelina, natural de Cella, qui estava embarassada de set mesos quan la van detindre i van afusellar. No obstant això, va sobreviure al tret i no va anar un veí a auxiliar-la, no, sinó que va avisar per a tornar-la a rematar. Avelina estava embarassada del seu cinquè fill, així que deixava quatre xiquets.

Per a recordar la seua història, posa veu Mathilde, qui ella mateixa escriu les seues pròpies jotes. La seua valuosa ajuda ens ha servit perquè les jotes sonen a jotes rectificants i adequant les paraules perquè ressonen amb tota la seua força.

Mathilde també té connexió amb Avelina, perquè és l'àvia del seu marit.

Estem darrere del cementeri d'Albarrasí, on ja no hi ha poble, mirant cap a les muntanyes que van ser testimoni dels afusellaments i que es van engolir el so dels trets.

Quan Mathilde canta, hi ha vent, però també ressona al lluny la seua veu, tornant de les muntanyes, trencant este silenci que va albergar este espai.



ALBAES A LOLA PINEDA

Lola els ha portat menjar
cinc anys a Sagunt i al Puig
Confinats, empresonats
l'avi i el pare eixuts
per ser bons republicans

Uns desangelats covards
han afusellat mon pare
Sens que no siga plorant
com li dic jo ara a ma mare
que el seu marit ja no està

Canción/ Cancó: Albaes
Letra/ Lletra: Maribel Crespo

RONDEÑA A BASILIA

Basilía creció sin padre
Basilía creció sin padre
muy triste y con amargura
porque lo mandan matar
después de la cruel tortura
Basilía creció sin padre

Se oye ruido en la calle
Se oye ruido en la calle
era su madre a gatas
rapada y casi desnuda
de los palos soportados
Se oye ruido en la calle

Su madre Hilaria abre un horno
Su madre Hilaria abre un horno
pal futuro de sus hijas
y aunque por odio lo cierran
saca a flote a la familia
Su madre Hilaria abre un horno

Canción/ Cancó: Rondeña de Herencia
Letra/ Lletra: Art al Quadrat

XOTA DE AS MARIAS

Veñen de familia obreira
na CNT tres irmáns
un fusilado na guerra
e os outros nos verán máis

Que pasou? Que pasou ás Marias?
Que pasou? Por Santiago camiñan
Por santiago camiñan, tolas
Que pasou? Que pasou? Foi por roxas

Buscando aos seus irmáns
de noite a lar rexistraron
espiden a elas na rúa
e así vanas humillando

De ancians todos as observan
con cores acicaladas
decian todos chaladas
esquecen penas pasadas

Torturadas e violadas
pobres e tamén rapadas
saen Coralía e Maruxa
resistindo o propio drama

Canción/ Cancó: Xota de Corei
Letra/ Lletra: Art al Quadrat

TARARA A LAS 17 ROSAS DE GUILLENA

De Guillena sí,
de Guillena son,
de Guillena pena
de mi corazón.

Vio José Domínguez
una escena horrenda,
diecisiete rosas
muertas en Gerena.

De Guillena sí,...

Fueron sus maridos
personas de izquierdas,
huyeron del pueblo
ellas fueron presas.

EULOGIA ALANIS GARCÍA
ANA MARÍA FERNÁNDEZ VENTURA
ANTONIA FERRER MORENO
GRANADA GARZÓN DE LA HERA
GRANADA HIDALGO GARZÓN
NATIVIDAD LEÓN HIDALGO
ROSARIO LEÓN HIDALGO
MANUELA LIÁNEZ GONZÁLEZ
TRINIDAD LÓPEZ CABEZA
RAMONA MANCHÓN MERINO
MANUELA MÉNDEZ JIMÉNEZ
RAMONA NAVARRO IBÁÑEZ
DOLORES PALACIOS GARCÍA
JOSEFA PEINADO LÓPEZ
TOMASA PEINADO LÓPEZ
RAMONA PUNTAS LORENZO
MANUELA SANCHEZ GANDULLO

De Guillena sí,...

Ay, mujeres buenas
después de humillarlas,
corren a esconderse
de las balas fieras.

de Guillena sí,...

Nunca vieron vida
niños inocentes,
fueron arrancados
de sus fríos vientres.

De Guillena sí,...

A la luz afloran
abrieron la fosa,
hijas predilectas
las heridas cierran.

De Guillena sí,
de Guillena son,
de Guillena viven
en mi corazón.

Canción/ Cancó: La Tarara
Letra/ Lletra: Art al Quadrat

LETRAS ORIGINALES LLETRES ORIGINALS

ROMANCE DE MARÍA ANIEVAS

La maestra María Anievas
la de la libre enseñanza
en Pozaldez fue alcaldesa
de época republicana

Entusiasta de la escena
la cultura y poesía
una obra de teatro
con niños creó en la villa

El poeta Paco Pino
en sus clases aprendió
leyendo grandes poemas
su escritura propició

Para la casa del pueblo
diez pesetas ofreció
ayudó a terminarla
y esto le comprometió

Estando de vacaciones
llegó el golpe de estado
desde el ayuntamiento
la sentencia han dictado

Debe quedar detenida
elemento es peligroso
instigadora y contraria
al movimiento glorioso

Debe de ser retirada
de la enseñanza primaria
juzgada y encarcelada
por ser revolucionaria

Nada más llegar al pueblo
le dieron una paliza
fue rapada y desnudada
por la calle detenida

Sentenciada y condenada
a doce años de reclusión
pagar treinta mil pesetas
y el olvido su prisión

Con setenta y ocho años
treinta y seis años después
la sentencia es anulada
puede volver a ejercer

Pero en el ayuntamiento
hasta el dos mil dieciséis
la moción no es anulada
impuesta en el treinta seis

Este solo es un ejemplo
de maestra depurada
pena generalizada
que ocurrió en toda España

Canción/ Cancó: Romance
Letra/ Lletra: Art al Quadrat

SARDANA A TERESA REBULL

Teresa creuà
a peu muntanyes desterrada,
a l'exili tot,
fugint d'aquell malson.
Fa frontera
buscant la llibertat.

Amb veu catalana
lluitarà per no oblidar.
La repressió
i la presó, l'horror
va inundar sa casa, el seu món.

Cal destacar-hi,
la humanitat,
i el món sencer ha de
saber com fou:
la Teresa allò va resistir.

Diguem-ho clar:
allò va resistir,
Quan va cantar
la tornen a agafar
El cant sincer, la seva veu
no s'apagarà, mai més.

Amb ànima amarga
ajudà els refugiats,
obrint-los pas
traça el camí al país gal,
per evitar ser presos en els camps.

Tota una vida,
fent resistència,
i el món sencer ha de saber ben fort:
el seu desig,
tindre la llibertat.

Diguem-ho clar:
la seva humanitat,
als refugiats va poder ajudar.
Diguem-ho clar:
El seu exemple,
ens porta a la llibertat.

Amb veu catalana,
lluitarà per no oblidar.
La repressió,
i la presó, l'horror,
que inundà sa casa, el seu món

Tota una vida,
fent resistència,
i el món sencer ha de saber ben fort:
el seu desig,
tenir la llibertat.

Diguem-ho clar:
la seva humanitat,
als refugiats va poder ajudar.
Diguem-ho clar:
El seu exemple,
ens porta a la llibertat.

Visca la Teresa!

Canción/ Cancó: Sardana Nosaltres decidim
(Autor: Marcel Casellas)
Letra/ Lletra: Art al Quadrat

SATURRARANI BERTSOA

Aske izan nahia beti
Izan delako delitu,
Ta haien amek emakume
Zituztelako erditu
Errepresio latzaren
begi izan da Mutriku.
Monjek bideratuta haur
Lapurten zirrikitu.
Bizi iraute hutsaren
Meritu denak meritu,
Dantza hau biramonentzat,
Nahiz zuek asko sufritu,
Gugan zuen barne miñak
Zauriak utzi baiditu.

Canción/ Cancó: Aurreku
Letra/ Lletra: Libe Goenaga

TONADA A FIDELITA DÍEZ

Hija de padres de izquierdas
Fidelita fue rapsoda
recitando en el teatro
a Machado, Cancio y Lorca

Fueron cinco, fueron cinco

Participando en cultura
al final la apresaron
rapada para humillarla
su ánimo no derrumbaron

Fueron cinco, fueron cinco

Para violarla en grupo
falangistas la cogieron
dejándola destrozada
antes de morir diciendo

Fueron cinco, fueron cinco

Canción/ Cancó: Tonada montañesa
Letra/ Lletra: Art al Quadrat



FOLÍAS A PINO Y BALBINA

Toda la vida buscando
a su padre asesinado
por fin destapan los pozos
y Pino ha podido enterrarlo

Al padre de Balbina
también represaliaron
a casa volvió con la herida
las secuelas nunca curaron

La memoria años oculta
las dos primas preservaron
después de documentarla
una asociación crearon

Canción/ Cancó: Folía
Letra/ Lletra: Art al Quadrat

CÁRCEL DE VENTAS

Eran doce mil presas en Ventas
en un aforo de quinientas tres.

Un plato frío al día,
el suelo por colchón,
pa' beber hay saliva
porque el agua es de color marrón.
¡Y no quejarse, rojas,
que la fosa es peor!

QUÉ INSENSATEZ DECIR QUE NO
ES NECESARIO YA
DESENTERRAR LA MEMORIA
Y ENCONTRAR LA PAZ.

Los piojos y la sarna
acaban con la piel,
el miedo y las palizas
con la voz, los huesos y la fe.
Ay, Pepa, cuánto tardas,
que vivir así es mu' cruel...

QUÉ INSENSATEZ DECIR QUE NO
ES NECESARIO YA
DESENTERRAR LA MEMORIA
Y ENCONTRAR LA PAZ.

Eran doce mil presas en Ventas
en un aforo de quinientas tres.

Cuando llegues a Madrid, chulona mía,
acuérdate de mí, acuérdate de mí;
que esos chulos que castigan no se han ido
y no queremos que se vuelva a repetir.

¡QUE NO!

Canción/ Cancó: Chotis Rosa de Madrid
Letra y música/ Lletra i música: Dúa da Pel

JOTA A AVELINA HERNÁNDEZ

De siete meses preñada
malherida la dejaron
y al dar aviso un vecino
sin piedad la remataron

Canción/ Cancó: Jota aragonesa
Letra/ Lletra: Art al Quadrat y Mathilde Sánchez

TRADUCCIONES

ALBAES A LOLA PINEDA

Lola les ha llevado comida cinco años a Sagunto y al Puig Confinados, encarcelados el abuelo y el padre juntos por ser buenos republicanos

Unos desalmados cobardes han fusilado a mi padre Sin que no sea llorando como le digo yo ahora a mi madre que su marido ya no está

JOTA DE LAS MARÍAS

Vienen de familia obrera en la CNT 3 hermanos en guerra uno es fusilado los otros escapan y huyen y los otros no los verán más

Qué pasó, que pasó a las Marías qué pasó, por Santiago caminan por Santiago caminan, locas qué pasó, que pasó, fue por rojas.

Buscando a sus hermanos de noche la lar registraron las desnudas en la calle y así las van humillando

Todos las miran de ancianas, con color acicaladas chaladas todos las creen olvidan penas pasadas

Torturadas y violadas empobrecidas, rapadas salen Corilia i Maruxa resistiendo el propio drama.

SARDANA A TERESA REBULL

Teresa cruzó a pie montañas desterrada, al exilio, huyendo de la pesadilla. Llega a la frontera buscando la libertad.

Con voz catalana luchará por no olvidar. La represión y la prisión, el horror, inundó su casa, su mundo.

Hay que destacar la humanidad, y el mundo entero tiene que saber, como fue: Teresa todo lo que resistió.

Digámoslo claro: aquello resistió y cuando cantó la vuelven a coger. El canto sincero, su voz no se apagará, nunca más.

Con el alma amarga ayudó a los refugiados, abriéndolos paso por el camino al país galo, para evitar ser apresados en los campos.

Toda una vida, haciendo resistencia, y el mundo entero tiene que saber bien fuerte: su deseo tener la libertad.

Digámoslo claro: su humanidad, a los refugiados pudo ayudar. Digámoslo claro: su ejemplo, nos lleva a la libertad.

Con voz catalana, luchará por no olvidar. La represión, y la prisión, el horror, inundó su casa, su mundo.

Toda una vida, haciendo resistencia, y el mundo entero tiene que saber bien fuerte: su deseo, tener la libertad.

Digámoslo claro:

su humanidad, a los refugiados pudo ayudar. Digámoslo claro: su ejemplo nos lleva la libertad.

¡Viva Teresa!

VERSOS A SATURRARÁN

Porque querer ser libre siempre ha sido delito, y porque sus madres les parieron mujeres Motriku ha visto una represión inmensa. Ha sido el lugar donde las propias monjas robaban niños. Estas mujeres tienen mérito solo por sobrevivir, por eso le dedicamos este baile a nuestras bisabuelas, porque aunque vosotros sufristeis mucho, vuestro dolor nos ha dejado heridas en la piel.

TRADUCCIONS

RONDENYA A BASILIA

Basilia va créixer sense pare molt trista i amb amargor perquè ordenen matar-lo després de la cruel tortura Basilia va créixer sense pare

Se sent soroll al carrer era la seua mare de quatre grapes rapada i mig nua dels colps suportats Se sent soroll al carrer

La seua mare Hilària obri un forn per al futur de les seues filles i encara que per odi ho tanquen tira endavant a la família La seua mare Hilària obri un forn

TARARA A LAS 17 ROSAS DE GUILLENA

De Guillena sí, de Guillena són, de Guillena pena del meu cor.

Va veure José Domínguez una escena horrible dèsset roses mortes en Gerena.

De Guillena sí,...

Van ser els seus marits persones d'esquerres van fugir del poble elles van ser preses

EULOGIA ALANIS GARCÍA ANA MARIA FERNANDEZ VENTURA ANTONIA FERRER MORENO GRANADA GARZÓN DE LA HERA GRANADA HIDALGO GARZÓN NATIVIDAD LEÓN HIDALGO ROSARIO LEÓN HIDALGO MANUELA LIANEZ GONZÁLEZ TRINIDAD LÓPEZ CABEZA RAMONA MANCHÓN MERINO MANUELA MENÉDEZ JIMÉNEZ RAMONA NAVARRO IBÁÑEZ DOLORES PALACIOS GARCÍA JOSEFA PEINADO LÓPEZ TOMASA PEINADO LÓPEZ RAMONA PUNTAS LORENZO MANUELA SANCHEZ GANDULLO

De Guillena sí,...

Ai, dones bones després d'humiliar-les corren a amagar-se de les bales salvatges

De Guillena sí,...

Mai van veure vida xiquets innocents van ser arrancats dels seus freds ventres De Guillena sí...

A la llum afloren van obrir la fossa filles predilectes les ferides tanquen

De Guillena sí, de Guillena són, de Guillena viven en mi corazón.

JOTA DE AS MARÍAS

Venen de família obrera En la CNT 3 germans En guerra un és afusellat I els altres no els veuran més

Què va passar? Què va passar a les Marías? Què va passar?, per Santiago caminen Per Santiago caminen, boges Què va passar? Què va passar? Va ser per roges

Buscant els seus germans de nit la llar van registrar les despullen al carrer i així les van humiliant

Tots les miren d'ancianes amb color empolainades Sonades tots les creuen oblidem penes passades

Torturades i violades Empobrides, rapades Ixen Corilia i Maruxa resistint el propi drama

ROMANÇ DE MARÍA ANIEVAS

La mestra Maria Anievas la del lliure ensenyament en Pozaldez va ser alcaldessa d'època republicana.

Entusiasta de l'escena, la cultura i poesia, una obra de teatre amb xiquets va crear en la vila.

El poeta Paco Pino en les seues classes va aprendre. Llegint grans poemes la seua escriptura va propiciar.

Per a la casa del poble deu pessetes va oferir va ajudar a acabar-la i això la va comprometre.

Estant de vacances va arribar el colp d'estat des de l'ajuntament la sentència han dictat.

Ha de quedar detinguda element és perillós instigadora i contrària al moviment gloriós.

Ha de ser retirada de l'ensenyament primari jutjada i empresonada per ser revolucionària.

Només arribar al poble li van donar una pallassa va ser rapada i despallada pel carrer detinguda.

Sentenciada i condemnada a dotze anys de reclusió pagar trenta mil pessetes i l'oblit la seua presó.

Amb setanta-huit anys trenta-sis anys després la sentència és anul·lada pot tornar a exercir.

Només arribar al poble li van donar una pallassa va ser rapada i despallada pel carrer detinguda.

Aquest només és un exemple de mestra depurada pena generalitzada que va ocórrer a tota Espanya.

FOLIES A PINO I BALBINA

Tota la vida buscant el seu pare assassinat Per fi destapen els pous I Pino ha pogut enterrar-lo

El pare de Balbina També represaliaren A casa va tornar amb la ferida Les seqüeles mai es van curar

La memòria anys oculta

Les dues cosines van preservar Després de documentar-la Una associació van crear

VERSOS A SATURRARAN

Perquè voler ser lliure sempre ha sigut delicte, i perquè les seues mares els pariren dones Mutriku ha vist una repressió immensa. Ha sigut el lloc on les mateixes monges furtaven xiquets.

Aquestes dones tenen mèrit només per sobreviure, per això dediquem aquest ball a les nostres besàvies, perquè encara que vosaltres vau patir molt, el vostre dolor ens ha deixat ferides en la pell.

TONADA A FIDELITA DÍEZ

Filla de pares d'esquerres Fidelita va ser rapsoda Recitant en el teatre Machado,Cancio i Lorca

En van ser cinc, en van ser cinc Participant en cultura Al final la van capturar Rapada per a humiliar-la El seu ànim no van esfondrar

En van ser cinc, hi van anar cinc Per a violar-la en grup Falangistes la van agafar Deixant-la destrossada Abans de morir dient

En van ser cinc, en van ser cinc



PRESÓ DE VENTAS

Eren dotze mil preses en Ventas en un aforament de cinc-centes tres.

Un plat fred al dia, el sol per matalaf, per a beure hi ha saliva perquè l'aigua és de color marró. I no vos queixeu, roges, que la fossa és pitjor!

QUINA INSENSATESA DIR QUE NO ES NECESSARI JA DESENTERRAR LA MEMÒRIA I TROBAR LA PAU.

Els polls i la sarna, acaben amb la pell, la por i les pal·lisses amb la veu, els ossos i la fe. Ai, Pepa, quant tardes, que viure així és molt cruel...

QUINA INSENSATESA DIR QUE NO ES NECESSARI JA DESENTERRAR LA MEMÒRIA I TROBAR LA PAU.

Eren dotze mil preses en Ventas en un aforament de cinc-centes tres.

Quan arribes a Madrid, predosa meua, recorda't de mi, recorda't de mi; que aqueixos fanfarrons que castiguen no se'n han anat i no volem que es torne a repetir. QUÈ NO!

JOTA A AVELINA HERNÁNDEZ

De set mesos prennyada malferida la van deixar i en donar avis un veí sense pietat la van rematar

BIOGRAFÍAS

Art al Quadrat (Mónica y Gema Del Rey Jordà. Valencia,1982). Son licenciadas en BBAA en la Facultad San Carlos de Valencia y desde el año 2002 han recibido becas y premios de creación artística como las Becas Hábitat de Castellón, el Premio Nacional de Arte Joven Pancho Cossio 2014, la Biennial de Arte de Mislata 2016, Arts Visuals Can Felipa 2016, la XII Convocatoria de Instalacions de Mujeres en el CCHSN de La Cabrera (Madrid) o el 2º Premio Ciutat de Felanitx, entre otras. Actualmente realizan proyectos artísticos sobre la Guerra Civil y la superación del trauma colectivo. En esa línea exponen YO SOY sobre las mujeres rapadas durante el franquismo en el MUVIM de Valencia en 2018.

INTÉRPRETES

Valencia

Maribel Crespo fue miembro del grupo Al Tall durante treinta años. Multinstrumentista, profesora de música y directora de diferentes rondallas y coros.

M. Amparo Hurtado es cantaora y percussionista de música tradicional y canto de estilo en diferentes rondallas y grupos de danzas, entre los cuales está Realenc.

Lola Ledesma es cantaora y percussionista de música tradicional y canto de estilo en diferentes rondallas y grupos de danzas, entre otros la Colla Brians.

Marta Lapuerta y Raquel Dasca son componentes de la asociación La Llavor, creado el 2009. Formadas en la Escola de tabal i dolgaína Gatzara de Paterna preservan y transmiten sus conocimientos a las personas que quieren iniciarse en el mundo de la música tradicional y popular. Además tocan en diferentes espectáculos y festividades.

Castilla-La Mancha

Mª Andrea Loarces Moreno es maestra de música y lleva impartiendo esta materia en Educación Primaria 30 años. Colabora con otros grupos musicales tocando la guitarra y cantando. Para ella, el folklore, es importante en nuestras vidas porque nos dice de dónde venimos, cómo era la vida y costumbres de los que nos precedieron en este lugar y da «forma» a lo que somos en el presente.

Andalucía

Coro rociero compuesto por: **María Inmaculada Rodríguez Cunill, Consuelo Belén Jiménez Ramos, Margarita Villalobos Perpiñá, María Lourdes Valls Solans, Isabel López Delgado, Mª Dolores Romero Jimeno, Clara Romero Abrio, María Catalina González González, Josefa Bohórquez Guillén, Miriam Velarde Quintana, María Mercedes Martínez Granero, Marina Molano San Miguel, Antonia Fernández Trujillo, Angustias María Anguita Sánchez, María Paz Larios Martínez, Margarita Labat Álvarez y Lovis G.** (directora). El grupo para el proyecto de las 17 Rosas de Guillena se formó cuando Tonia Trujillo contactó con una de las componentes del Coro Acapella Good Vibes

Femme de Sevilla y además se unieron al grupo amigas de sus componentes. **Lovis G.**, cantante de jazz y **vocalcoach** se encargó de la dirección musical.

Galicia

Aixola Pandereteiras (Helena Figueiras Seràns, Paloma Fontán Martínez, Carla Brión Fernández, Sara Blanco Santamaría y Andrea Romero Lago) nace de las inquietudes de cinco chicas por recuperar, mantener y difundir la música popular gallega. Tocan diferentes piezas, desde pasodobles, pasando por jotas y llegando a las muñeiras, que son, por excelencia, la representación musical de Galicia.

Castilla y León

Vanessa Muela es cantante, percussionista, licenciada en Historia y especialista en Estudios sobre la Tradición. Comenzó a cantar a la edad de cuatro años y a los seis realizó su primer recital. Entre los múltiples premios y reconocimientos destacan entre otros: el Premio a la «Pureza Interpretativa» concedido por la Diputación de Valladolid en 1993 o el Premio Nacional de Etimología («Cultura Viva»), otorgado por el CSIC en el año 2006. Además, en sus conciertos se acompaña de una veintena de instrumentos tradicionales: guitarra, rabel, pandereta, pandero cuadrado, conchas, riba, carajillo, zambomba, darbouka y diversos instrumentos de cocina como el almirez, las cucharas, la sartén o la tapadera de olla.

Cataluña

De Calaix (Gemma Pla Padrós i Mieria Mena Casals) nació en septiembre del 2001 en el Alt Empordà en el entorno del aula de *Música Tradicional y Popular* de Figueres, fundado por Mireia Mena Casals, Gemma Pla Padrós y Lurdes Rimalló Fabrelles. Las unía el gusto por cantar, descubrir y reinterpretar los sonidos del país, y se lanzaron a hacer una propuesta musical basada en la voz femenina, inédita en aquel momento en Cataluña, que ellas mismas catalogaban como «nueva polifonía tradicional catalana». De Calaix ha ido creando un sonido propio profundizando en una polifonía vocal de inspiración mediterránea y buscando el espacio justo para la presencia de

percusiones hechas con manos, pies o instrumentos rítmicos tradicionales como por ejemplo zambomba, postizas, pandero, pandereta, tambor, mortero o, incluso, conchas.

Canarias

Isabel Padrón proviene de una destacada familia de cantadores del norte grancanario, algunos de ellos vinculados a la Fundación de Los Granjeros de Montaña Cardones. Es conocida en su papel de corista e integrante de numerosas formaciones, artistas y proyectos: José Vélez, Mestisay, En-cantadoras, En busca de Valentina, Mujeres con cajones, David León trio, etc.

Jacqueline García Álamo es profesora de conservatorio y directora de En-cantadoras, una agrupación de 24 mujeres cantantes e instrumentistas canarias que tocan entre otros música tradicional con guitarra, charango, timple, pandero, violín, acordeón, piano, laúd, laudino, bandurria y contrabajo.

País Vasco

Intza Gurrutxaga Loidi es graduada en comunicación y estudiante en el Conservatorio Profesional de Música Francisco Escudero de Donostia especializándose en el *xistu*, un instrumento de viento madera tradicional del folklore vasco que empezó a aprender a tocar con once años en la escuela.

Ainhoa Camio Olascoaga, ha estudiado un grado en finanzas y seguros, aunque está estudiando un máster para ser profesora. Empezó a bailar a los 6 años en el grupo del pueblo compaginándolo con la gimnasia rítmica. Durante 2 años fue profesora en Barcelona. El baile es su pasión y seguirá bailando hasta que pueda.

Libe Goenaga Arieta desde pequeña le ha llamado la atención la tradición del pueblo vasco. Empezó cantando versos a los 14 años. Actualmente, estudia derecho en la Universidad del País Vasco y en su tiempo libre forma a futuros *bersolaris*.

Cantabria

Beatriz García Vacas es la sobrina nieta de los piteros Reocin Bosio y Martín muy conocidos en Cantabria. Comenzó con 10 años con la pandereta. A los 12 entró en el Grupo de danzas Nuestra

Señora de Covadonga. Con 17 años era la cantante de un grupo de música folk tradicional llamado Los Trastolillos. Ha sido ganadora de varios certámenes de la canción montañesa y ha participando en varios proyectos de folklore con otros artistas como Kepa Junkera o Eva Tejedor.

Madrid

Dúa de Pel es una formación musical nacida en Madrid en 2014 que borra las fronteras entre el pasado y el presente, entre lo local y lo universal. Sus composiciones tienen una fuerte influencia del folklore español. Con letras de Eva Guillamón y música de Sonia Megías, Dúa de Pel se sumerge en la tradición para reinventarla. Han desarrollado su actividad nacional e internacional con giras por gran parte del mundo, en auditorios tan renombrados como el Teatro Real de Madrid, la Juilliard School de Nueva York, el *British Museum* de Londres, el *Culture Square Theater* de Shanghai o el *Yue Opera Town* de Shengzhou (China).

Salvadora Meliá es la última organillera de Madrid en activo. De origen humilde, sus padres se trasladaron desde Albacete a Madrid y desde los cuatro años acompañó a su padre tocando el órgano por las calles. En la actualidad acude al Rastro de Madrid cada domingo.



Aragón

Mathilde Sánchez Sanz desde bien pequeña canturreaba las jotas que oía a los mayores pero comenzó a cantar cuando sus hijos empezaron a bailar en La Escuela de Jota de Cella, ya que había que acompañarlos con las jotas de baile. Le gustan las jotas bravas, pero sobre todo las rondaderas. Casi siempre hace sus propias letras expresando lo que siente al cantarlas. Seguirá cantando al menos mientras sus hijos sigan bailando o haya una buena ronda.

BIOGRAFIES

Art al Quadrat (Mònica i Gema Del Rey Jordà. València, 1982). Són llicenciades en BBAA en la Facultat de San Carles i des de l'any 2002 han rebut beques i premis de creació artística com les Beques Hàbitat de Castelló, el Premi Nacional d'Art Jove Pancho Cossio 2014, la Biennal d'Art de Mislata 2016, Arts Visuals Can Felipa 2016, la XII convocatòria d'Instal·lacions de Dones en el CCHSN de La Cabrera (Madrid) o 2n Premi Ciutat de Felanitx, entre altres. Actualment realitzen projectes artístics sobre la Guerra Civil i la superació del trauma col·lectiu. En aquesta línia exposen JO SOC sobre les dones rapades durant el franquisme al MUJVM de València en 2018.

INTÈRPRETS

València

Maribel Crespo fou membre del grup Al Tall durant trenta anys. Multiinstrumentista, professora de música i directora de diferents rondalles i cors.

M. Amparo Hurtado *cantaora* i percussionista de música tradicional i cant d'estil en diferents rondalles i grups de danses, entre els quals està *Realenc*.

Lola Ledesma *cantaora* i percussionista de música tradicional i cant d'estil en diferents rondalles i grups de danses, entre d'altres la Colla Brials.

Marta Lapuerta i Raquel Dasca són components de l'associació La llavor, creada el 2009. Formades a l'escola de tabal i dolçaina Gatzara de Paterna preserven i transmeten els seus coneixements a les persones que volen iniciar-se en el món de la música tradicional i popular, a més de tocar en diferents espectacles i festivitats.

Castella-la Manxa

M. Andrea Loarces Moreno és mestra de música i fa trenta anys que imparteix aquesta matèria en Educació Primària. Col·labora amb altres grups musicals tocant la guitarra i cantant. Per a ella, el folklore és important en les nostres vides perquè ens diu d'on venim, com era la vida i els costums dels que ens van precedir en aquest lloc i dona «forma» a allò que som en el present.

Andalusia

Cor rocier compost per: **Maria Inmaculada Rodríguez Cunill**, **Consuelo Belén Jiménez Ramos**, **Margarita Villalobos Perpiñá**, **Maria Lourdes Valls Solans**, **Isabel López Delgado**, **M. Dolores Romero Jimeno**, **Clara Romero Abrio**, **Maria Catalina González González**, **Josefa Bohórquez Guillén**, **Miriam Velarde Quintana**, **Maria Mercedes Martínez Granero**, **Marina Molano San Miguel**, **Antonia Fernández Trujillo**, **Angustias María Anguita Sánchez**, **Maria Paz Larios Martínez**, **Margarita Labat Álvarez** i **Lovís G (directora)**. El grup per al projecte de les 17 Roses de Guillena, es va formar quan Tonja Trujillo va contactar amb una de les components del Coro Acapella Good Vibes Femme de Sevilla. S'hi van unir algunes components del cor

Good Vibes i tres amigues de les components. Lovís G., cantant de jazz i vocal coach es va encarregar de la direcció musical.

Galícia

Aixola Pandereteiras (Helena Figueiras Seràns, Paloma Fontán Martínez, Carla Brión Fernández, Sara Blanco Santamaría i Andrea Romero Lago) naix de les inquietuds de cinc xiques per recuperar, mantindre i difondre la música popular gallega. Toquen diferents peces, des de pasdobles, passant per jotes i arribant a les *muñeiras*, que són, per excel·lència, la representació musical de Galícia.

Castella i Lleó

Vanesa Muela és cantant, percussionista, llicenciada en Història i especialista en Estudis sobre la Tradició. Va començar a cantar a l'edat de quatre anys i als sis va fer el primer recital. Entre els múltiples premis i reconeixements que té destaquen el Premi a la «Puresa Interpretativa» concedit per la Diputació de Valladolid en 1993 o el Premi Nacional d'Etnologia «Cultura Viva» atorgat pel CSIC l'any 2006. A més, en els concerts es fa acompanyar d'una vintena d'instruments tradicionals: guitarra, rabec, pandereta, pandero quadrat, curculles, garbell, carrascles, simbomba, *darbukka* i diversos instruments de cuina com el morter, les culleres, la paella o la tapadora d'olla.

Catalunya

De Calaix (Gemma Pla Padrós i Mieria Mena Casals) va néixer el setembre del 2001 a l'Alt Empordà a l'entorn de l'Aula de Música Tradicional i Popular de Figueres, fundat per Mireia Mena Casals, Gemma Pla Padrós i Lurdes Rimalló Fabrelles. Les unia el gust per cantar, descobrir i reinterpretar els sons del país, i es van llançar a fer una proposta musical basada en la veu femenina, inèdita en aquell moment a Catalunya, que elles mateixes catalogaven com a «nova polifonia tradicional catalana». De Calaix ha anat creant un so propi aprofundint en una polifonia vocal d'inspiració mediterrània i cercant l'espai just per a la presència de percussions fetes amb mans, peus o instruments rítmics tradicionals com ara simbomba, postisses, pandero, pandereta, timbal, morter o,

fins i tot, curculles.

Canàries

Isabel Padrón prové d'una destacada família de cantants del nord de Gran Canària, alguns d'ells vinculats a la Fundació de Los Grangeros de Montaña Cardones. Es coneguda en el paper de corista i integrant de nombroses formacions, artistes i projectes: José Vélez, Mestisay, En-cantadoras, En busca de Valentina, Mujeres con cajones, David León trio, etc.

Jacqueline García Álamo. és professora de conservatori i directora d'En-cantadoras, una agrupació de 24 dones cantants i instrumentistes canàries que toquen, entre d'altres, música tradicional amb guitarra, charango, timple, pandero, violí, acordió, piano, llaut, laudino, bandúrria i contrabaix.



País Basc

Intza Gurrutxaga Loidi és graduada en Comunicació i estudiant en el Conservatori Professional de Música Francisco Escudero de Sant Sebastià, amb l'especialitat de txistu, un instrument de vent fusta tradicional del folklore basc que va començar a aprendre a tocar amb onze anys a l'escola.

Ainhoa Camio Olascoaga ha estudiat un grau en finances i assegurances, per bé que cursa un màster per a ser professora. Va començar a ballar als sis anys en el grup del poble, activitat que compaginava amb la gimnàstica rítmica. Durant dos anys va ser professora a Barcelona. El ball és la seua passió i continuarà ballant mentre pugui.

Libe Goenaga Arrieta. Des de menuda li ha cridat l'atenció

la tradició del poble basc. Va començar cantant versos als catorze anys. Actualment, estudia dret en la Universitat del País Basc i en el temps lliure forma futurs *bersolaris*.

Cantàbria

Beatriz García Vacas. És la neboda neta d'uns *piteros* de Reocin, Bosio i Martín, molt coneguts a Cantàbria. Va començar amb deu anys amb la pandereta. Als 12 va entrar en el Grupo de danzas Nuestra Señora de Covadonga. Amb 17 anys era la cantant d'un grup de música folk tradicional anomenat Los Trastolillos. Ha sigut guanyadora de diversos certàmens de la cançó muntanyesa i ha participat en projectes de folklore amb altres artistes com Kepa Junkera o Eva Tejedor.

Madrid

Dúa de Pel és una formació musical nascuda a Madrid en 2014 que esborra les fronteres entre el passat i el present, entre l'àmbit local i l'universal. Les seues composicions tenen un fort influx del folklore espanyol. Amb lletres d'Eva Guillamón i música de Sonia Megías, Dúa de Pel se submergeix en la tradició per a reinventar-la. Han desenvolupat la seua activitat nacional i internacional amb gires per gran part del món, en auditoris de renom com el Teatro Real de Madrid, la Juilliard School de Nova York, el British Museum de Londres, el Culture Square Theater de Xangai o el Yue Opera Town de Zhengzhou (Xina).

Salvadora Melià és l'última organillera de Madrid en actiu. D'origen humil, els seus pares es van traslladar des d'Albacete a Madrid i des dels quatre anys va acompanyar al seu pare tocant l'òrgan pels carrers. En l'actualitat acudeix al Rastre de Madrid cada diumenge.

Aragó

Des de molt menuda **Mathilde Sánchez Sanz** cantussejava les jotes que sentia als majors però va començar a cantar quan els fills van aprendre a ballar en La Escuela de Jota de Cella, ja que havia d'acompanyar-los amb les jotes de ball. Li agradaven les jotes braves, però sobretot les *rondaderas*. Quasi sempre fa les seues lletres en què expressa què sent en cantar-les. Continuarà cantant almenys mentre els fills ballen o hi haja una bona ronda.

AGRADECIMIENTOS/AGRAÏMENTS

En recuerdo de las historias de:/ En record de les històries de:

Lola Pineda, Basilia Jimeno Fernández, Eulogia Alanís García, Ana María Fernández Ventura, Antonia Ferrer Moreno, Granada Garzón de la Hera, Granada Hidalgo Garzón, Natividad León Hidalgo, Rosario León Hidalgo, Manuela Liáñez González, Trinidad López Cabeza, Ramona Manchón Merino, Manuela Méndez Jiménez, Ramona Navarro Ibáñez, Dolores Palacios García, Josefa Peinado López, Tomasa Peinado López, Ramona Puntas Lorenzo, Manuela Sánchez Gandullo, Coralía i Maruxa Fandiño, María Anievas, Teresa Rebull, Pino i Balbina Sosa, dones preses en la Presó de Saturrarán i els seus fills, Fidelita Díez, dones preses en la Presó de Ventas (Madrid), Avelina Hernández González i a totes les dones que sofriren a la Guerra Civil i repressió franquista.

Agradecemos su aportación al proyecto:/ Agraïm la seua aportació al projecte:

Herta Celis del Rey, Vega Huguet del Rey, Manolita Jordá, Pilar del Rey Jordà, Biblioteca Nacional de España, Alicia García Medina, M. Amparo Hurtado Dolz, Maribel Crespo Sánchez, Lola Ledesma Sánchez, La llavor (Marta Lapuerta Dasca i Raquel Dasca Nebot), Lola Pineda, Leonor Seguí, Amparo Veintimilla, Francesc Lapuerta, Basilia Jimeno Fernández, M^a Andrea Loarces Moreno, Máxima Gómez Jimeno, María Inmaculada Rodríguez Cunill, Consuelo Belén Jiménez Ramos, Margarita Villalobos Perpiñá, María Lourdes Valls Solans, Isabel López Delgado, M^a Dolores Romero Jimeno, Clara Romero Abrio, María Catalina González González, Josefa Bohórquez Guillén, Miriam Velarde Quintana, María Mercedes Martínez Granero, Marina Molano San Miguel, Antonia Fernández Trujillo, Angustias María Anguita Sánchez, María Paz Larios Martínez, Margarita Labat Álvarez, Lovís G. Stephanie Lein, Ajuntament de Guillena, Asociación ARMH “19 Mujeres” de Guillena, Aixola Pandereteiras (Helena Figueiras Seràns, Paloma Fontán Martínez, Carla Brión Fernández, Sara Blanco Santamaría i Andrea Romero Lago) Noelia Oterial, Ajuntament de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela Film Comission, Vanesa Muela, Carmen García Colmenares, María Jesús Izquierdo, Enrique Berzal, De Calaix (Gemma Pla Padrós i Mieria Mena Casals), Galderic Piquer Pla, Marcel Caselles, Germinal Rebull, Susanna Barranco, Gentil Puig, Fundació Campanals, Balbina Sosa Cabrera, Pino Sosa Sosa, Isabel Padrón Dávila, Jacqueline García Álamo, José Manuel Espiño, José Fleitas, Gregorio Arencibia, Jaime del Pino, Francisco Celis Alemán, Francisco Celis González, María Jesus Alemán, Asociación para la Memoria Histórica de Arucas, Libe Goenaga Arrieta, Intza Gurrutxaga Loidi, Ainhoa Camio Olascoaga, Beatriz García Vacas, Asociación Desmemoriados, Memoria Colectiva de Cantabria, Eva Díez, Esther Teran, Puri Díaz, Escuela de folclore de Torrelavega, Asociación por la Defensa de los Intereses de Cantabria, Ayuntamiento de Torrelavega, Dúa de Pel (Sonia Megías i Eva Guillamón), Salvadora Melià Romero, Ángel, Alicia Ríos, Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Discos Satélite, Mathilde Sánchez Sanz, Gobierno de Aragón, Asociación Pozos de Caudé, Francisco Sánchez, Coll Blanc Espai d'Art, Mariano Poyatos, Remedios Palau, Nieves Sánchez, Irene Llàcer, Irene Ballester Buigues, Susana Blas, Lola Martín-Consuegra Martín-Fontecha, Estudio Paco Mora, José Luís Pérez Pont, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Centre del Carme Cultura Contemporània i a tot l'equip, especialment a la coordinadora Isábel Pérez.



CONSELL GENERAL DEL CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

President d'honor

Ximo Puig i Ferrer
President de la Generalitat

President

Vicent Marzá i Ibáñez
Conseller d'Educació, Cultura i
Esport

Vicepresidents

Joan Ribó Canut
Alcalde de València

Carlos Mazón Guixot
President de la Diputació
Provincial d'Alacant

Amparo Marco Gual
Alcaldesa de Castelló de la
Plana

Vocals

Luis Barcala Sierra
Alcalde d'Alacant

José Pascual Martí García
President de la Diputació
Provincial de Castelló

Antoni Francesc Gaspar Ramos
President de la Diputació
Provincial de València

Begoña Martínez Deltell
Representant del Consell Valencià
de Cultura

M^a Carmen Amoraga Toledo
Directora General de Cultura
i Patrimoni de la Conselleria
d'Educació, Cultura i Esport
i Presidenta de la Comissió
científico-artística

Gerent

José Luis Pérez Pont

Secretari
Eva Coscollà Grau
Sotssecretària de la Conselleria
d'Educació, Cultura i Esport

CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

Direcció – Gerència

José Luis Pérez Pont

Adjunta a Direcció

Susana Vilaplana Sanchis

Àrea Jurídica

Marta Pérez Soria

Coordinació d'Exposicions

M^a Vicenta Belenguer Dolz
Lucía González Menéndez
Isabel Pérez Ortiz
Vicente Samper Embiz

Programes Públics

M^a Ángeles Cantos Fagoaga

Educació i Mediació

José Campos Alemany

Media i Xarxes

Carmen Valero Escribá

Administració

Nicolás S. Bugada Cabrera
Antonio Martínez Palop
Germà Sánchez Eslava

EXPOSICIÓ

Organització

Consorti de Museus de la
Comunitat Valenciana
Museo de Arte Contemporáneo
de Alicante -MACA

Centre del Carme Cultura
Contemporània
Direcció
José Luis Pérez Pont

Coordinació tècnica

Isabel Pérez

Audiovisuals, Muntatge i il·luminació

Nunsys

Adequació sala

Sebastian López

Disseny Gràfic

Art al Quadrat
Producció de la retolació
Sinergias

Impressió fulla de sala

Grupo Zona

Impressió textos de sala

Estudio Paco Mora

Assegurances

Correduría Juan José Gómez

CATÀLEG

Textos

Susana Blas
Irene Ballester Buigues
Irene Llàcer
María Dolores Martín-Consuegra

Disseny Gràfic i Maquetació

Art al Quadrat

Coordinació de l'edició

Isabel Pérez

Traducció al valencià

Servici de Traducció i
Assessorament
del Valencià de la Conselleria
d'Educació, Cultura i Esport

Impressió i Encuadernació Sherpa

© dels textos: els autors
© de les imatges: l' autor
© de la present edició:

Consorti de Museus de la
Comunitat Valenciana, 2020

ISBN:

Depòsit legal:

De Coros, danzas y desmemoria és
un projecte seleccionat en la
convocatòria Escletxes 2018-
2020. El jurat va estar integrat
per Marina Núñez Jiménez,
Manuel Oliveira Paz, María Rosa
Rodríguez-Cañas Reyes i
José Luis Pérez Pont