



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΟΜΕΑΣ ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ

και ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ

“Η μουσική ως εργαλείο προπαγάνδας
κατά την πρώτη εικοσαετία
της δικτατορίας του Φράνκο”

Πτυχιακή εργασία της φοιτήτριας Λουίζας Κουλά

A.M. 1569 2014 00018

11ο εξάμηνο

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Δρ Μαρία Παπαπαύλου

ΑΘΗΝΑ 2020

Περίληψη

Η εργασία ερευνά τους τρόπους με τους οποίους το φρανκικό καθεστώς χρησιμοποίησε τη μουσική ως εργαλείο προπαγάνδας κατά την πρώτη εικοσαετία της διακυβέρνησής του. Παρουσιάζονται οι μηχανισμοί λογοκρισίας της μουσικής δραστηριότητας κατά την παραπάνω περίοδο και ο ρόλος των μέσων μαζικής ενημέρωσης στη διαμόρφωση της μουσικής ταυτότητας του έθνους. Με γνώμονα τις αξίες του εθνικισμού, του Καθολικισμού και της παράδοσης το καθεστώς πραγματοποιεί μια μεγάλη εκστρατεία συγκρότησης και ανάδειξης της ισπανικής μουσικής παράδοσης, όπου τα θεσμικά όργανα του καθεστώτος, όπως ο Τομέας Θηλέων του κόμματος της Φάλαγγας θα συνεισφέρουν δραστικά. Η προπαγανδιστική χρήση της μουσικής επιβεβαιώνεται τέλος από τους τρόπους στελέχωσης των μουσικοεκπαιδευτικών ιδρυμάτων και από το ίδιο το περιεχόμενο της μουσικής διδασκαλίας.

Λέξεις-κλειδιά: Ισπανία, Φράνκο, φρανκικό καθεστώς, δικτατορία, μουσική ταυτότητα, προπαγάνδα, λογοκρισία, παράδοση, φολκλόρ

Abstract

The paper explores the ways in which the francoist regime used music as a tool of propaganda during the first twenty years of its rule. It also introduces to the censorship mechanisms of music activity during the abovementioned period and the role of the media in shaping the musical identity of the nation. Based on the values of nationalism, Catholicism and tradition, the regime carries out a major campaign to constitute and to promote the Spanish music tradition, while at the same time the institutions of the regime, such as the Phalanx Party's Female Section will make a decisive contribution to this purpose. The propagandistic use of music is finally confirmed by the ways in which music education institutions are staffed and by the content of music teaching itself.

Keywords: Spain, Franco, francoist regime, dictatorship, musical identity, propaganda, censorship, tradition, folklore

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να απευθύνω τις εγκάρδιες ευχαριστίες μου στην ανθρωπολόγο Δρα Μαρία Παπαπούλου, της οποίας τις διαλέξεις είχα την τύχη να παρακολουθήσω κατά τα χρόνια της φοίτησής μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ. Οφείλω να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου για την έμπνευση και τη γνώση που έλαβα από τη Δρα Παπαπούλου, καθώς και για την καθοδήγησή της πάνω σε ζητήματα μεθοδολογίας, επιστημονικής έρευνας, βιβλιογραφικής αναζήτησης, συστηματοποίησης του υλικού, συγγραφής και περάτωσης όχι μόνο της πτυχιακής μου εργασίας αλλά και όλων των εργασιών των προηγούμενων ετών στα μαθήματα του Τομέα Εθνομουσικολογίας και Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας.

Λουίζα Κουλά
Αθήνα, Ιανουάριος 2020

Πίνακας περιεχομένων

Πίνακας περιεχομένων εικονογραφικού υλικού.....	8
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	9
1. Ερευνητικό αντικείμενο και μεθολογικό πλαίσιο.....	11
1.1 Πολιτισμός και ιδεολογία: εννοιοδοτήσεις και συσχετισμοί.....	13
1.2 Πολιτική προπαγάνδα και μουσική: μια σχέση αμφίδρομη.....	14
1.3 Ιστορικές, κοινωνικο-πολιτικές και ιδεολογικές συντεταγμένες του φρανκικού καθεστώτος.....	18
1.4 Η αναγκαιότητα ύπαρξης μίας και ενιαίας μουσικής ταυτότητας	21
2. Μουσική και φρανκική προπαγάνδα στην πράξη.....	23
2.1 Θεσμοί και πρακτικές λογοκρισίας της μουσικής δραστηριότητας.....	27
2.2 Ο ρόλος του τύπου και των ΜΜΕ	38
2.3 Φολκλόρ και παράδοση.....	40
2.4 Στελέχωση των μουσικών εκπαιδευτικών δομών και ο ρόλος της γυναίκας ως άτυπης μουσικοπαιδαγωγού.....	50
3. Συμπεράσματα.....	55
ΕΠΙΛΟΓΟΣ: Αναστοχασμός και νέα ερωτήματα.....	58
ΠΗΓΕΣ.....	61

Πίνακας περιεχομένων εικονογραφικού υλικού
(δικιά του σελίδα, σελ. 8)

- εικ. 1: “Σταυροφορία 1. Η Ισπανία πνευματικός καθοδηγητής του κόσμου”.....σελ. 20
- εικ. 2: “Παιδιά που χαιρετούν φασιστικά το ομοίωμα του Φράνκο (1939)”.....σελ. 20
- εικ. 3: “Κομπανία των Επαρχιακών Φυλακών της Βαλένθια (1941)”.....σελ. 36
- εικ. 4: “Καλλιτεχνική ομάδα των Γυναικείων Φυλακών του Σατουραράν (1943)”...σελ. 36
- εικ. 5: “Η ορχήστρα της φυλακής San Miguel de los Reyes (1941)”.....σελ. 37
- εικ. 6: “Πρόγραμμα συναυλίας της Δημοτικής Μπάντας της Βαρκελώνης”.....σελ. 37
- εικ. 7: “10ος Εθνικός Διαγωνισμός Τραγουδιών και Χορών (1954). Εξώφυλλο προγράμματος”.....σελ. 48
- εικ. 8: “Ομάδα Τραγουδιών και Χορών του Τομέα Θηλέων (1959)”. Φωτογραφία του José María Moreno García.....σελ. 48
- εικ. 9 “Εισαγωγικό σημείωμα της Pilar Primo de Rivera της Συλλογής Τραγουδιών του Τομέα Θηλέων (1943)”.....σελ. 49
- εικ. 10 “Κατασκηνώσεις Θηλέων: τραγούδι και χορός στη γιορτή λήξης της κατασκηνωτικής περιόδου”.....σελ. 49

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η πτυχιακή εργασία με τίτλο “Η μουσική ως εργαλείο προπαγάνδας κατά την πρώτη εικοσαετία της δικτατορίας του Φράνκο” αποτελεί μια διερεύνηση των τρόπων με τους οποίους το καθεστώς του ισπανού δικτάτορα Φράνκο συμπεριέλαβε τη μουσική τέχνη στο πλαίσιο σχεδιασμού του λεγόμενου “*Νέου Κράτους*” (*Nuevo Estado*) που ο τελευταίος οραματίστηκε αναλαμβάνοντας τη διακυβέρνηση της χώρας το 1939 και για την αναφερόμενη χρονική ιστορική περίοδο.

Το ευρύτερο θέμα της εργασίας -Μουσική και Προπαγάνδα- εντάσσεται στην πολύ ενδιαφέρουσα και ερευνητικά πρόσφορη θεματική ενότητα που συνδυάζει τις έννοιες της Μουσικής και του Καθεστώτος. Η επιλογή του θέματος της διαχείρισης και μεταχείρισης της μουσικής ως προπαγανδιστικού εργαλείου κατά το ορισμένο χρονικό διάστημα της διακυβέρνησης του στρατηγού Φρανθίσκο Φράνκο προέκυψε από προσωπικό ενδιαφέρον προς τον ιβηρικό πολιτισμό, ειδικότερα δε την ισπανική κουλτούρα και τη μουσική της.

Η εργασία διαρθρώνεται σε τρεις ενότητες. Στην πρώτη ενότητα παρουσιάζεται το ερευνητικό αντικείμενο και το μεθοδολογικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αυτό θα εξεταστεί. Απαντώνται δύο θεμελιώδη ερευνητικά ερωτήματα μετά από παράθεση των απαραίτητων θεωρητικών δεδομένων για τη σχέση πολιτικής προπαγάνδας και μουσικής, και για το πώς η σχέση αυτή εκδηλώνεται μέσα σε ένα πολιτισμικό πλαίσιο, ειδικότερα στο συγκεκριμένο ιστορικό και πολιτικό-πολιτισμικό πλαίσιο που εξετάζουμε. Μετά από μια σύντομη παράθεση των ιδιαίτερων ιστορικών και πολιτικών συνθηκών που επικρατούν στην Ισπανία κατά την περίοδο που μας ενδιαφέρει, διερευνώνται οι όψεις της εργαλειοποίησης της μουσικής σε επίπεδο σύλληψης και προθετικότητας από την πλευρά του καθεστώτος.

Στη δεύτερη ενότητα αναλύονται οι κοινωνικο-πολιτικές και θεσμικές παράμετροι που αφορούν την εργαλειοποιημένη πλέον μουσική ως πράξη, όπως: η ιδιαίτερη θέση της μουσικής στο σύστημα διακυβέρνησης του Φράνκο, οι μηχανισμοί λογοκρισίας και προπαγάνδας με αντικείμενο τη μουσική, η φολκλορική διάσταση της μουσικής μέσα από οργανωμένους τρόπους διάδοσης. Στην τελευταία υποενότητα γίνεται λόγος για τους

τρόπους στελέχωσης των βασικών μουσικών εκπαιδευτικών δομών, αλλά και τον ιδιαίτερο ρόλο της γυναίκας ως άτυπης παιδαγωγού μέσα από διαδικασίες και τρόπους που το καθεστώς της αναθέτει, και σύμφωνα πάντα με τις κοινωνικο-πολιτικές επιταγές της φρανκικής προπαγάνδας και στα σημεία όπου εμπλέκεται η μουσική.

Όλα τα παραπάνω εξετάζονται συνδυαστικά και πάντα κριτικά ώστε στην τρίτη ενότητα της εργασίας να γίνει μια ανακεφαλαίωση των επιμέρους συμπερασμάτων. Διατυπώνονται νέα ερωήματα ως αφορμή για νέους συσχετισμούς των δεδομένων και περαιτέρω έρευνα.

Λόγω της φύσης της εργασίας μου ως μουσικός φιλαρμονικής ορχήστρας, προβληματίζομαι συχνά για τη χρήση και τη διάθεση της μουσικής μέσω δομών και οργανισμών που συνδέονται άμεσα ή έμμεσα με έννοιες και σύμβολα όπως *κράτος, χώρα, πατρίδα, θρησκεία, εθνική ταυτότητα*, κτλ. Ο προβληματισμός μου αφορά ακόμη την ίδια την ανάγκη η μουσική να συνοδεύει τις διάφορες επιτελέσεις της εθνικής ή όποιας άλλης ταυτότητας σε αντίστοιχες τελετουργίες: παρελάσεις και επετείους, εκδηλώσεις θρησκευτικού ή κοσμικού ενδιαφέροντος, κτλ. Για τον ανθρωπολόγο και τον εθνογράφο η ανάκρουση ενός εθνικού ύμνου ή το άκουσμα εμβατηρίων που έχουν γραφτεί π.χ. για μια ηρωική έκβαση ενός πολέμου, μιας μάχης που η μνήμη της εορτάζεται τελετουργικά κάθε χρόνο, πέρα από άλλες συνδηλώσεις αποτελούν μέρος της αφήγησης ενός συλλογικού μύθου, και λειτουργούν ως ερμηνείες των τρόπων συγκρότησης και συνοχής μιας συλλογικής ταυτότητας. Η χρήση αυτή της μουσικής αποτελεί ένα μόνο παράδειγμα του ρόλου της ως μέσο εκπομπής μηνυμάτων με συγκεκριμένους αποδέκτες, συγκεκριμένο περιεχόμενο και σκοπό.

Με αιτίες και αφορμές όλα τα παραπάνω, επέλεξα να παρουσιάσω το ρόλο που έπαιξε η μουσική σε μια μεγάλη γεωγραφική και διοικητική οντότητα, τη χώρα-κράτος της Ισπανίας, κάτω από τις ιδιαίτερες ιστορικές συνθήκες της πρώτης εικοσαετούς περιόδου της φρανκικής διακυβέρνησης.

1. Ερευνητικό αντικείμενο και μεθοδολογικό πλαίσιο

Η εργασία επιχειρεί να φωτίσει τους τρόπους με τους οποίους η μουσική τέχνη κατέστη προπαγανδιστικό εργαλείο της φρανκικής εξουσίας με σκοπό την αναδόμηση της εθνικής ταυτότητας της Ισπανίας με πολιτικο-ιδεολογικούς όρους κατά την περίοδο από το 1939 έως τα τέλη περίπου της δεκαετίας του '50. Η προσπάθεια για συγκρότηση της νέας εθνικής, ιδεολογικής και πολιτισμικής ταυτότητας που εγκαινιάζεται με την άνοδο του Φράνκο στην εξουσία τείνει να νομιμοποιήσει και να παγιώσει την παρουσία του δικτάτορα και του επιτελείου του στη χώρα για μια μεγάλη περίοδο χρόνου, σχεδόν σαράντα ετών.

Ξεκινώντας από το θεμελιώδες κρίσιμο ερώτημα **(α) εάν πράγματι η μουσική εργαλειοποιήθηκε από το καθεστώς του Φράνκο για να εξυπηρετήσει ιδεολογικούς σκοπούς**, δίνονται βασικές κατευθύνσεις μέσα από συναφή κλασικά και νεώτερα θεωρητικά κείμενα. Θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει πως η μουσική ακολούθησε μια ομαλή πορεία και εξέλιξη μέσα στο ιστορικο-πολιτισμικό πλαίσιο που εξετάζουμε, χωρίς διασυνδέσεις με την πολιτική και την εξουσία. Οι θεωρητικές πηγές μάς υπενθυμίζουν τους τρόπους με τους οποίους η παρεμβατικότητα ενός πολιτικού συστήματος δύναται να επηρεάσει την ίδια την πορεία και εξέλιξη της μουσικής γενικά, αλλά και σε ένα οριοθετημένο ιστορικό, γεωγραφικό και πολιτισμικό πλαίσιο.

Έχοντας απαντήσει καταφατικά στο παραπάνω ερώτημα, θα διερευνηθεί στη συνέχεια **(β) πώς εκδηλώνεται η ανάγκη του καθεστώτος να επιβάλει εντός και εκτός της χώρας μία ενιαία μουσική ταυτότητα**, να καθορίσει με λίγα λόγια τη μία εκείνη μουσική που θα συμπληρώσει την εικόνα που το καθεστώς οραματίζεται για τη χώρα, εντός και εκτός συνόρων.

Μέσα στην ευρεία θεματική περιοχή των εθνικών πολιτικών διαχείρισης της μουσικής σε ό,τι αφορά τις μουσικές της Μεσογείου, η διερεύνηση της περίπτωσης της Ισπανίας του Φράνκο προσφέρει πλήθος τεκμηρίων που βοηθούν τη συλλογή δεδομένων και την εξαγωγή συμπερασμάτων ως προς τα τέσσερα επόμενα στοχευμένα ερευνητικά ερωτήματα:

(γ) με ποιους τρόπους το φρανκικό καθεστώς συμπεριέλαβε τη μουσική τέχνη στη διακυβέρνηση και το σχεδιασμό του “νέου κράτους”; Στη δεύτερη ενότητα θα αναλυθούν οι μηχανισμοί μέσα από τους οποίους η μουσική χρησιμοποιήθηκε εμπρόθετα όχι πια ως τέχνη, αλλά ως πολιτικό και προπαγανδιστικό μέσο στο συγκεκριμένο πολιτισμικό πλαίσιο

(δ) πώς χρησιμοποιήθηκαν τα επιμέρους εργαλεία για τη διάχυση της προπαγανδιστικής μουσικής μέσω κρατικών θεσμών και δομών, μέσω του μηχανισμού ελέγχου και λογοκρισίας και των ΜΜΕ;

(ε) πώς χρησιμοποιήθηκε και διοχετεύτηκε η παραδοσιακή μουσική (“επινοημένη” ή όχι) μέσα από τη φολκλωρική διάσταση από το λαό και για το λαό;

(στ) πώς υλοποιήθηκε η στελέχωση των μουσικών εκπαιδευτικών δομών και με ποιους τρόπους αξιοποιήθηκε η γυναίκα στο εκπαιδευτικό δίκτυο;

Έχοντας ως βάση τα ιστορικά δεδομένα, αξιοποιήθηκαν συνδυαστικά πηγές προερχόμενες από τα επιστημονικά πεδία της ιστορίας, της κοινωνικής ανθρωπολογίας, της εθνομουσικολογίας, των πολιτικών επιστημών, της μουσικής παιδαγωγίας και διδακτικής. Για το κομμάτι της έρευνας, συλλογής και αξιοποίησης του υλικού σημαντικό ρόλο έπαιξε η δυνατότητα άμεσης ανάγνωσης και κατανόησης των πηγών που είναι γραμμένες στην ισπανική γλώσσα, οι οποίες είναι περίπου ισάριθμες με τις αγγλόφωνες πηγές. Λιγαστές αλλά πολύ χρήσιμες είναι οι πηγές στα ελληνικά, τουλάχιστον όσες ανιχνεύθηκαν και έχουν σχέση με την προσέγγιση των ιδιαίτερων παραμέτρων του φολκλόρ και της παράδοσης.

Η συγγραφή της εργασίας πραγματοποιήθηκε σε λογισμικό OpenOffice Writer® ενώ για τα βιβλιογραφικά παραθέματα στο κείμενο επιλέχθηκε το σύστημα Harvard. Το εικονογραφικό υλικό αντλήθηκε από το διαδίκτυο. Στο τέλος της εργασίας αναγράφονται οι σχετικοί ιστότοποι και οι βιβλιογραφικές πηγές.

1.1 Πολιτισμός και ιδεολογία: εννοιοδοτήσεις και συσχετισμοί

Στο κλασικό έργο του *Η Ερμηνεία των Πολιτισμών* ο ανθρωπολόγος Clifford Geertz ορίζει τον πολιτισμό ως:

“ένα ιστορικά μεταβιβαζόμενο πρότυπο σημασιών το οποίο ενσαρκώνεται σε σύμβολα, ένα σύστημα κληροδοτημένων αντιλήψεων εκπεφρασμένων σε συμβολική μορφή μέσω του οποίου οι άνθρωποι επικοινωνούν, διαιωνίζουν και αναπτύσσουν τη γνώση και τις στάσεις τους για τη ζωή”.

(Geertz 2003: 97)

Σύμφωνα με τον Geertz ο άνθρωπος εξαρτάται από τα συστήματα συμβόλων σε βαθμό άκρως αποφασιστικό για την ίδια την επιβίωσή του ώστε να μπορεί να αντιμετωπίσει το χάος. Βεβαίως, η θεώρηση του πολιτισμού ως πρότυπο επιλέχθηκε από τον Geertz για να εξηγηθεί η μεταφυσική ανησυχία του ανθρώπου, ο ίδιος όμως μάς βεβαιώνει πως έχει εφαρμογή και εκτός θρησκείας, στον κοσμικό χώρο. Για παράδειγμα, όπως ακριβώς στις θρησκευτικές τελετουργίες εμπλέκονται έννοιες όπως το ήθος και η κοσμοθέωση, ή ακόμη υπάρχουν κίνητρα και συναίσθημα που απορρέει από τις διαδικασίες, έτσι συμβαίνει και οι πολιτισμικές επιτελέσεις να προϋποθέτουν κίνητρο, να συνεπάγονται συναίσθημα, να εμπλέκουν ήθος και κοσμοθεώρηση.

Η ιδεολογία και κατά συνέπεια η πολιτική εφαρμόζονται ως ολοκληρωμένα συστήματα πεποιθήσεων που περιλαμβάνουν ασφαλώς τα πολιτισμικά και συμβολικά συστήματα μιας συλλογικότητας, ενός έθνους για παράδειγμα. Τα πολιτισμικά συστήματα αντιμετωπίζονται ανάλογα με συμβολική στρατηγική προσέγγιση. Ο 20ός αιώνας έχει να επιδείξει μοναδικές μορφές ιδεολογιών -τον ιταλικό φασισμό, τον γερμανικό εθνοσοσιαλισμό, το ρωσικό μπολσεβικισμό, τον κομμουνισμό, τον μακαρθισμό- που παρά την ομοιογενοποίηση που επιδίωξαν, τελικά ανέδειξαν τη μεγάλη αντίθεση του “εμείς” και “αυτοί”. Στη μία πλευρά βρίσκονται όσοι υπακούν στις διακηρύξεις ενός ηγέτη, μιας κοσμοθεωρίας, μιας ιδέας, και στην άλλη όσοι εναντιώνονται σε αυτές. Κατά τον Geertz, ο όρος ιδεολογία υποδηλώνει κατά κανόνα ένα άκαμπτο σύνολο ιδεών, και είναι ολοκληρωτική καθώς *“στοχεύει στην οργάνωση ολόκληρης της κοινωνικής και πολιτισμικής ζωής κατ' εικόνα των ιδεωδών της...”* (Geertz 2003: 201). Κατά κάποιον τρόπο λοιπόν η ιδεολογία λειτουργεί ως χάρτης της

συλλογικής συνείδησης βάσει του οποίου τα άτομα-φορείς της εθνικής ταυτότητας θα πρέπει να πορεύονται ώστε να μη βγουν εκτός της “ορθής” πορείας (Geertz 2003: 220-229).

Συνεχίζοντας με τη θεωρία που είχε αναπτύξει στο κλασικό πλέον έργο του *Έθνη και Εθνικισμός* (*Nations and Nationalism*, 1983), ο Gellner ορίζει τον **εθνικισμό** ως “την πολιτική αρχή που διατείνεται ότι η ομοιότητα ως προς την κουλτούρα ή τον πολιτισμό είναι ο βασικός κοινωνικός δεσμός, που πηγάζει από τη θεσμική ηγεσία, δηλαδή το οργανωμένο κράτος” (Καφέ 2015: 283). Μεταξύ άλλων, ο Gellner επισημαίνει πως η ανάγκη να ανήκει κανείς σε μια ευρύτερη ομάδα ατόμων με όμοια χαρακτηριστικά -στην περίπτωσή μας το έθνος και η εθνικότητα (nationality), είναι ίδιον της ανθρώπινης φύσης και εξετάζεται ξεχωριστά από επιστημονικούς κλάδους όπως η Ανθρωπολογία, η Ιστορία, η Κοινωνιολογία και η Ψυχολογία. Κατά τον Gellner, η έννοια του έθνους δύναται να είναι το αποτέλεσμα μιας συμβολικής κατασκευής, τέτοιας που να περιλαμβάνει τις πολιτισμικές διαστάσεις της λαϊκής έκφρασης (Muñiz Velásquez 1998: 344). Στην περίπτωση μας, θα δούμε τον τρόπο με τον οποίο στο φρανκικό καθεστώς ο συλλογισμός αυτός θα γίνει πράξη, εργαλειοποιώντας τη μουσική ώστε να καταστήσει τους υπηκόους του έθνους αλληλέγγυους μέσα από την ομογενοποιημένη θεώρηση της (ισπανικής) κουλτούρας.

1.2 Πολιτική προπαγάνδα και μουσική: μια σχέση αμφίδρομη

Σύμφωνα με το αμερικανικό λεξικό Merriam-Webster η λέξη *προπαγάνδα* (propaganda) σημαίνει τη διάδοση ιδεών, πληροφοριών ή μιας φήμης με σκοπό την εξυπηρέτηση ή τη βλάβη ενός θεσμού, μιας άλλης ιδέας (σκοπού) ή ενός ατόμου. Η διάδοση ιδεών μέσω της προπαγάνδας μπορεί να υλοποιηθεί με κάθε διαδικασία και μέσο που λειτουργεί εκπέμποντας ένα μήνυμα. Η μουσική ως διαδικασία ανήκει στην παραπάνω κατηγορία, αποτελεί μάλιστα έναν από τους πιο διαδεδομένους αλλά ταυτόχρονα περίπλοκους τρόπους εκπομπής μηνυμάτων μιας και το περιεχόμενο των

μηνυμάτων της εκτείνεται από την έκφραση απλών συναισθημάτων έως την έκφραση πολιτικών ιδεολογιών. Η ισχύς της μουσικής έγκειται στη δυνατότητα να ανακαλεί μνήμες μέσω της (ανα)μετάδοσης ενός μηνύματος και να τις ενδυναμώνει.

Στο κλασικό κείμενο *The Culture Industry* ο Adorno επισημαίνει πως οι φορείς μιας αυταρχικής εξουσίας επιχειρούν να πείσουν με τρόπους που δεν ανταποκρίνονται στη λογική, αλλά στηρίζονται στον ψυχολογικό αντίκτυπο που έχει η εικόνα του ηγέτη πάνω στη μάζα (Adorno 1991: 138-139). Στο φασιστικής έμπνευσης φρανκικό καθεστώς η μουσική θα χρησιμοποιηθεί για να ενδυναμώσει την εικόνα του ηγέτη, την ιδεολογία και τις αρχές που αυτή πρεσβεύει, και όχι για το καλλιτεχνικό περιεχόμενό της καθεαυτό.

Η προπαγάνδα είναι ένας μηχανισμός που χρησιμοποιείται στρατηγικά στον ηγεμονικό λόγο και πράξη, και περιλαμβάνει υλικά και άυλα αντικείμενα, δράσεις, τελετουργίες, επιτελέσεις. Σκοπός μας είναι να ανιχνεύσουμε τα χαρακτηριστικά εκείνα του μέσου που χρησιμοποιείται ώστε να επηρεάσει και να πείσει τη μάζα, να ισχυροποιήσει και να θωρακίσει την ιδεολογία. Κατά τον Max Weber, πέρα από τα παραπάνω, η προπαγάνδα είναι ένας μηχανισμός που ως τελικό στόχο έχει ο δέκτης να ταυτιστεί με τις πεποιθήσεις της κυρίαρχης ιδεολογίας, και ακολούθως ως αγωγός ο ίδιος της ιδεολογίας να δώσει νόημα και αξία στην πραγματικότητα που τον περιβάλλει με τη δική του δράση (Velasco Pufleau 2014: 2). Ο δέκτης γίνεται δηλαδή και πομπός, σε μια αμφίδρομη διακίνηση μηνυμάτων.

Η πολυσημία ενός μουσικού έργου και της μουσικής γενικά γεννά την ανάγκη να προσδιοριστούν επακριβώς τα συστατικά εκείνα που είναι δυνατόν να αξιοποιηθούν από τους προπαγανδιστικούς μηχανισμούς. Δεδομένης της πολυπλοκότητας και της διαφορετικότητας που παρουσιάζει η προπαγάνδα ιστορικά και εφαρμοσμένη σε ποικίλα πλαίσια, μια πρώτη εκτίμηση είναι πως τα εν λόγω ζητούμενα συστατικά εξαρτώνται από ιστορικούς, αισθητικούς και κοινωνικούς παράγοντες. Πρωταρχικής σημασίας για την αποτελεσματικότητα της προπαγανδιστικής στρατηγικής καθίστανται ο έλεγχος και η διαχείριση της πολυσημίας του μουσικού υλικού με συγκεκριμένες πολιτικές διαδικασίες και μεθόδους.

Στη συλλογιστική του Muñiz Velásquez (1998: 345-348) η αφετηρία της δύναμης της μουσικής που την καθιστά απαραίτητο εργαλείο πολιτικής προπαγάνδας θα πρέπει να αναζητηθεί στην ίδια τη φύση της, δηλαδή στα δομικά συστατικά της (τονικό ύψος,

διάρκεια, ένταση, ηχόχρωμα) που μαζί με τη μελωδία και το ρυθμό, τη μουσική φράση, την αρμονία, την αντίστιξη, τη μουσική φόρμα και άλλες παραμέτρους συνιστούν έναν πολύπλοκο κώδικα που μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να πείσει άτομα και ομάδες. Εάν η άποψη αυτή του επικοινωνιολόγου Muñiz Velásquez ως προς τα δομικά μουσικά συστατικά φαίνεται υπερβολική, ας θυμηθούμε τον ανθρωπολόγο Claude Levy-Strauss, σύμφωνα με τον οποίο η μουσική αξιολογεί τους ρυθμούς του ανθρώπινου οργανισμού χρησιμοποιώντας ένα είδος πολιτισμικού κώδικα, παρόμοιο με αυτόν της γλώσσας.

Ο Muñiz Velásquez επισημαίνει τη θεμελιώδη διαφορά μεταξύ α) της μουσικής που γράφεται για την προπαγάνδα, και β) της μουσικής που προϋπάρχει και εκ των υστέρων αποδίδεται σε αυτήν ιδεολογικό φορτίο. Ένα απλό παράδειγμα για να κατανοηθεί η διαφορά είναι ότι στην πρώτη περίπτωση οι εθνικοί ύμνοι, που γράφονται με σκοπό να παγιωθούν ως εθνικά σύμβολα της εθνικής ταυτότητας των χωρών-κρατών και στη δεύτερη η χρήση της μουσικής του Μπετόβεν στις ραδιοφωνικές εκπομπές του Αδόλφου Χίτλερ. Και στις δύο περιπτώσεις η μουσική χρησιμοποιείται στρατηγικά. Απλώς στη δεύτερη περίπτωση, που αφορά σε μεγάλο βαθμό και το παραδοσιακό τραγούδι όπως θα δούμε παρακάτω, έχει προηγηθεί η μη ιδεολογικά φορτισμένη χρήση της μουσικής. Ας σημειωθεί πως σε μερικές περιπτώσεις η ιδεολογική φόρτιση μπορεί να αποβεί μη αναστρέψιμη, και μια μουσική να εντυπωθεί στη συλλογική σκέψη ως φασιστική, καθεστωτική, επαναστατική, κομμουνιστική, κ.ο.κ., αν και η πρόθεση κατά τη σύνθεσή της δεν ήταν η επικοινωνία αντίστοιχων ιδεών.

Όσον αφορά την περίπτωση των εθνικών ύμνων, σημαντική παράμετρος είναι η επιτελεσματικότητά τους, το πλαίσιο και οι συνθήκες που υπαγορεύουν κάθε φορά την ανάκρουσή τους. Ας μη ξεχνάμε πως η ανάκρουση ενός εθνικού ύμνου αποτελεί δήλωση της εθνικής ταυτότητας, ή ακόμη περισσότερο μια επιτέλεσή της.

Η χρήση της μουσικής στον προπαγανδιστικό μηχανισμό παρέχει στην εξουσία ένα μουσικό περίβλημα, όπως ακριβώς συμβαίνει με την εικόνα. Με τα δύο αυτά ισχυρά εργαλεία -ήχο και εικόνα- η εξουσία συμβολοποιείται και εκπροσωπείται επαρκώς σε κάθε περίπτωση, ιδιαίτερα σε τελετουργικά πλαίσια. Ο εθνομουσικολόγος Martín Herrero επισημαίνει τη διάσταση εκείνη της μουσικής που φαινομενικά προορίζεται για τη διασκέδαση του κοινού, είναι όμως αμιγώς προπαγανδιστική, διοχετεύεται στα μέσα (ραδιόφωνο, τηλεόραση) για να μεταδώσει πολιτικά μηνύματα, με συνειδητή ή

υποσυνείδητη συμμετοχή του ακροατή-τηλεθεατή (Muñiz Velásquez 1998: 344-351).

Σημαντικός είναι ο ρόλος της μουσικής ως συνεκτικού συστατικού της ομάδας, κατ' επέκταση της μάζας, είτε πρόκειται για τα μέλη της φυλής, της εκκλησίας, των ομοϊδεατών ενός κόμματος, των ομοεθνών ατόμων. Για παράδειγμα, όταν τα μέλη μιας συλλογικότητας τραγουδούν επί τη αφορμή ενός ιδιαίτερου γεγονότος, το ομαδικό τραγούδι ενώνεται σε μια φωνή, τη συμβολική *μία* φωνή της ομάδας.

Τέλος, ξαναγυρνώντας στη θεωρία του Claude Levy-Strauss περί του ρυθμού (των ρυθμών) του ανθρωπίνου σώματος και στην άποψη του Muñiz Velásquez (1998: 352) για την ισχύ των δομικών συστατικών της μουσικής, ας αναλογιστούμε την ευκολία με την οποία αποτυπώνεται ένα συνεχώς επαναλαμβανόμενο ρυθμικό λεκτικό μήνυμα (π.χ. ένα σύνθημα) στην ανθρώπινη μνήμη... Η μουσική, χάρις ακριβώς στο ρυθμό ως θεμελιώδες συστατικό της είναι ένα αδιαμφισβήτητο μέσο εισαγωγής και μετάδοσης ευκολομνημόνευτων μηνυμάτων, ιδεών και συνθημάτων στις μάζες.

Η χρήση της μουσικής στην πολιτική προπαγάνδα δεν στερεί απαραίτητα από την αισθητική της αξία, λόγω όμως της δεδομένης προθετικότητας δίνεται βαρύτητα στην επικοινωνιακή και ψυχολογική σημασία της, με τελικό σκοπό να διαβιβαστεί ένα πειστικό μήνυμα που μέσα από τη διαδικασία της επανάληψης, της απομνημόνευσης, της μνήμης και της ανάκλησης θα παγιωθεί στη συνείδηση και θα αναβαθμιστεί σε βεβαιότητα και γνώση. Απαραίτητη προϋπόθεση για να συμβεί το παραπάνω είναι, το εργαλείο (εδώ η μουσική, ο οργανωμένος ήχος) να απευθύνεται πρωτίστως στο συναίσθημα ώστε ταυτόχρονα να μειώνεται -ιδανικά να ακυρώνεται- η δυνατότητα κριτικής από την πλευρά του αποδέκτη. Μέσα από την παραπάνω διαδικασία διαχείρισης του μουσικού υλικού και της μουσικής επιτέλεσης (και *επιτελεστικότητας*) των μουσικών έργων η προπαγάνδα μπορεί να είναι αποτελεσματική στο να επιβάλλει και να νομιμοποιεί ιδεολογικές πεποιθήσεις με σκοπό την ενεργοποίηση του ατόμου-δέκτη (Velasco 2014: 1-3· Muñiz Velásquez 1998: 346-351).

1.3 Ιστορικές, κοινωνικο-πολιτικές και ιδεολογικές συντεταγμένες του φρανκικού καθεστώτος

Μετά από μια ασταθή πορεία και δραματικές αλλαγές που οφείλονται στις ιστορικές συνθήκες των αρχών του 20ού αιώνα, στην Ισπανία καθιερώθηκε το δημοκρατικό πολίτευμα το 1931, το οποίο όμως κατέρρευσε μόλις πέντε χρόνια αργότερα. Την κατάρρευση της ασταθούς Δεύτερης Κοινοβουλευτικής Δημοκρατίας της Ισπανίας ακολούθησε ο τριετής αιματηρός εμφύλιος πόλεμος μεταξύ των Ισπανών Εθνικιστών και των Δημοκρατικών, δηλαδή των υπερασπιστών της εκλεγμένης κυβέρνησης. Μετά από μια επιτυχημένη στρατιωτική καριέρα ο Φρανθίσκο Φράνκο (*Francisco Franco Bahamonde*) καλείται με διάταγμα του Συμβουλίου Εθνικής Άμυνας να αναλάβει την αρχηγία του κράτους. Η είσοδος των στρατευμάτων (1η Απριλίου 1939) υπό την ηγεσία του στρατηγού Φράνκο στη Μαδρίτη και η επικράτησή του, η ανάληψη της εξουσίας από τον ίδιο και το επιτελείο του είχε ως αποτέλεσμα την επίσημη λήξη του εμφυλίου πολέμου και την εγκαθίδρυση ενός απολυταρχικού τρόπου διακυβέρνησης της χώρας (Gunther et al., 2000: 3). Ο δικτάτορας επιβάλλεται στη χώρα και αναφέρεται πλέον από τα όργανα της προπαγάνδας και τον τύπο ως *Generalissimo* (Υπάτος Στρατηγός) και *El Caudillo* (ο Ηγέτης), προσδιορισμοί που καθιερώνονται από τον ίδιο.

Θα ακολουθήσει μια δύσκολη περίοδος για όσους συνδέονται με οποιοδήποτε τρόπο με τις δημοκρατικές ιδέες της προηγούμενης περιόδου. Το νέο καθεστώς δείχνει από νωρίς το φασιστικό του πρόσωπο με αντίστοιχες πρακτικές: μεγάλη εκστρατεία εκκαθάρισης στη διοίκηση, εξορίες, φυλακίσεις, βασανισμούς και εκτελέσεις δεκάδων χιλιάδων αντιφρονούντων (Iglésias 2010: 123). Μοναδικό πολιτικό κίνημα είναι το φασιστικό κίνημα της Φάλαγγας¹ και απόλυτος ηγέτης ο στρατηγός Φράνκο. Με την επιδίωξη του Φράνκο η Ισπανία να μείνει εκτός του Β' Παγκοσμίου Πολέμου σταδιακά η χώρα θα περιέλθει σε μια κατάσταση απομόνωσης με τους πνευματικούς ανθρώπους και καλλιτέχνες να την εγκαταλείπουν μαζικά συντελώνοντας στην πλήρη πνευματική φτωχοποίησή της.

1 Πλήρης ονομασία: Ισπανική Φάλαγγα των Συνελεύσεων της Εθνικής Συνδικαλιστικής Αντεπίθεσης, ισπ. *Falange Española de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista* (συντομογραφικά: *FET de las JONS*)

Επιπλέον, πληγωμένη από την απώλεια των αποικιών της στα τέλη του 19ου αιώνα, η Ισπανία έπρεπε επειγόντως να επαναπροσδιοριστεί ως κράτος-έθνος, καθιστώντας σαφή την ταυτότητά της στον κόσμο αλλά και στο εσωτερικό της. Κατά τον Piñiero Blanca (2013: 239) ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα είχαν γίνει εμφανείς στην Ισπανία πολιτισμικές εκφάνσεις με εθνικιστικά χαρακτηριστικά, που ως στόχο είχαν να προκρίνουν την “καθαρόαιμη” κουλτούρα της ιβηρικής χερσονήσου διαχωρίζοντάς την από επιδράσεις που προέρχονταν από τις ισπανικές κτήσεις της Αμερικής.

Η επικράτηση του Φράνκο μετά τον εμφύλιο συμπίπτει με το ξέσπασμα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου (1939). Η Ισπανία απομονώνεται οικονομικά από τα υπόλοιπα ευρωπαϊκά κράτη, γεγονός που ο Φράνκο εμμονικά αποδίδει σε εξωτερικούς παράγοντες, όπως π.χ. στον ίδιο τον πόλεμο, στον εκ Ρωσίας ορμώμενο κομμουνισμό, στους απίστους, στη μασονία... Στη μετεμφυλιακή περίοδο και σε συνθήκες όπου η χώρα υπέφερε από σοβαρές ελλείψεις σε πρώτες ύλες, τρόφιμα, φάρμακα και καύσιμα, προέκυψε ως επιτακτική η ανάγκη ο λαός να πειστεί πως καμία ανάγκη δεν υπήρχε για εξωτερική βοήθεια και πως η Ισπανία διέθετε αυτάρκεια αρχικά σε οικονομικό, υλικό αλλά και συμβολικό επίπεδο. Η έννοια της αυτάρκειας αναδεικνύεται μέσω του ηγεμονικού λόγου σε ύψιστη εθνική προτεραιότητα. Η μουσική συμπεριλαμβάνεται στα στοιχεία αυτής της υποτιθέμενης αυτάρκειας σε όλο της φάσμα: από την εκπαίδευση και τη δημιουργία έως την επιτέλεση.

Η παραπάνω ρητορική στο πεδίο της μουσικής “μεταφράζεται” πρακτικά με την ενθάρρυνση της χρήσης μουσικών ειδών αποκλειστικά ισπανικών, που πέρα από την αναπαραγωγή τους για τόνωση και αφομοίωση των “εθνικών” αξιών και της “ισπανικότητας” (*españolidad*) λειτουργούν και ως συμβολικό σύνορο απέναντι σε ξενόφερτα είδη. Ειδικά το φλαμένκο, ως μοναδικό και αποκλειστικά ισπανικό μουσικό φαινόμενο θα χρησιμοποιηθεί ως πρωταρχικό στοιχείο ταυτότητας του κάθε ισπανού. Επομένως, η μουσική χρησιμοποιείται εδώ για να στοιχειοθετήσει την ταυτότητα του πολίτη-υπηκόου, κατ' απαίτηση και προς όφελος του καθεστώτος (Muñiz Velásquez 1998: 353-354).



εικόνα 1 (αριστερά): “Σταυροφορία 1. Η Ισπανία πνευματικός καθοδηγητής του κόσμου”. Ο χριστιανικός σταυρός προβάλλεται μπροστά από μια υδρόγειο σφαίρα. Η σκιά του πέφτει πάνω στην Ισπανία.

εικόνα 2 (δεξιά): παιδιά που χαιρετούν φασιστικά το ομοίωμα του στρατηγού Φράνκο (1939). Στην επιτοίχια επιγραφή διαβάζουμε: “Φράνκο, Ηγέτης του Θεού και της Πατρίδας, ο πρώτος νικητής του μπολσεβικισμού στα πεδία των μαχών”.

(Moradiellos García, E., [2011], *El Franquismo (1936-1975)*, Cuarenta años de la Historia de España, σσ. 12, 17)

1.4 Η αναγκαιότητα ύπαρξης μίας και ενιαίας μουσικής ταυτότητας

Σύμφωνα με όσα έχουν ειπωθεί παραπάνω για τον εθνικισμό και την εσωτερική ανάγκη του ατόμου να ανήκει σε μια ευρύτερη κοινότητα ατόμων με όμοια ταυτοτικά χαρακτηριστικά, όπως είναι για παράδειγμα η εθνική ταυτότητα, θα δούμε παρακάτω πώς και με ποιες αιτίες εκδηλώνεται η γενική πρόθεση του καθεστώτος να επιβάλει εντός της χώρας μια ομοιογενή μουσική ταυτότητα, και πιο συγκεκριμένα, “να κατασκευάσει ηχητικά ένα έθνος, μια μουσική πατρίδα” (Muñiz Velásquez 1998: 344). Αυτό πρακτικά σημαίνει πως στη δέσμη συμβόλων που θα χρησιμοποιηθούν για να δομήσουν το έθνος, η μουσική θα καταλάβει απαραίτητως μια εξέχουσα θέση. Και αυτό διότι στη σύλληψη ενός αυταρχικού καθεστωτικού μηχανισμού η έννοια του έθνους θα πρέπει να είναι απόλυτα οριοθετημένη στις πολιτισμικές και αισθητήριες διαστάσεις της, αυτές δηλαδή που το άτομο εντός του έθνους μπορεί να αντιληφθεί και να προσλάβει. Το έθνος οφείλει να διαθέτει οπτικές αλλά και ηχητικές αναπαραστάσεις, και η μουσική παρέχει αυτή τη δυνατότητα: η μουσική *δημιουργεί έθνος* και κατά τον εθνομουσικολόγο Martín Herrero, “(η μουσική) καθιστά τα μέλη μιας ομάδας αλληλέγγυα” (Muñiz Velásquez 1998: 344). Η μουσική συνεπώς συνιστά απαραίτητο εργαλείο για κάθε εθνικισμό, πόσω μάλλον για τον φρανκικό εθνικισμό που επείγεται ταυτόχρονα να νομιμοποιήσει την εξουσία και την καταπίεση που ασκεί.

Για την κατεύθυνση που ήθελε να δώσει το φρανκικό καθεστώς ως προς τη μουσική ταυτότητα του έθνους, εξαιρετικά βολική υπήρξε η αισθητική στροφή του ύστερου ρομαντισμού και ιμπρεσιονισμού προς τονικές επιλογές στη μουσική σύνθεση. Η μουσική γλώσσα του τέλους του 19ου αιώνα χρησιμοποιήθηκε από την πλειονότητα των Ισπανών συνθετών της δεκαετίας '30 και εξής, σε συνδυασμό με έντονη χρήση στοιχείων του ανδαλουσιανού μουσικού ιδιώματος. Αντιθέτως, καινοτόμες τάσεις που ακολουθήθηκαν στην Ευρώπη και τον υπόλοιπο κόσμο όσον αφορά τη μουσική γλώσσα και δημιουργία απορρίφθηκαν ως ακατανόητες για το ακροατήριο της Ισπανίας. Το ανδαλουσιανό φολκλόρ έγινε η μεγάλη δεξαμενή καλλιτεχνικής έμπνευσης εν γένει. Κάθε τι ανδαλουσιανό ταυτίστηκε με την ισπανικότητα. Γιατί όμως επιλέχθηκε η Ανδαλουσία ως αντιπροσωπευτική της ισπανικής ηχητικής-μουσικής ταυτότητας;

Ο στρατηγός Φράνκο είχε ένα σοβαρότατο εμπόδιο που έπρεπε να αντιμετωπίσει στο εσωτερικό της χώρας: τις τοπικές αυτονομιστικές τάσεις των ισπανικών περιφερειών που προέβλεπαν και επιθυμούσαν να διατηρήσουν η κάθε μια τη δική της ιστορική, κοινωνική και πολιτισμική φυσιογνωμία ξεχωριστά. Αν και το 1939 που αναλαμβάνει ο Φράνκο την εξουσία δεν έχουν ακόμη θεσμοθετηθεί οι “αυτόνομες κοινότητες” (*comunidades autónomas*) της Ισπανίας όπως τις εννοούμε σήμερα, ωστόσο στη μεγάλη γεωγραφική έκταση της χώρας οι πολυάριθμες γεωγραφικές ενότητες παρουσιάζουν ιδιαίτερα τοπικά χαρακτηριστικά πολύ διαφορετικά από τη μια περιφέρεια στην άλλη. Σε κάθε περιοχή διαμορφώνεται αντίστοιχα διαφορετική τοπική συνείδηση.

Η Ανδαλουσία στην προκειμένη περίπτωση ήταν λιγότερο “επικίνδυνη” από περιοχές όπως η Καταλονία, η Βαλένθια και η Χώρα των Βάσκων, οι οποίες ανέκαθεν προέβλεπαν αυτονομιστικές αξιώσεις απέναντι στην κεντρική κρατική εξουσία, και ίσως δικαιολογημένα λόγω της πολιτικής και πολιτισμικής καταπίεσης που υφίσταντο για αιώνες. Για το καθεστώς που επιδιώκει μια ενιαία και ομοιογενή ισπανική ταυτότητα, κάθε τάση διαφοροποίησης οποιασδήποτε μορφής στις ισπανικές επαρχίες συνιστά κίνδυνο και πρέπει να εξαλειφθεί. Η κλειστή και στείρα αναπαραγωγή του ανδαλουσιανού μουσικού ιδιώματος και η απόρριψη άλλων προτάσεων ή εκφραστικών καινοτομιών συνιστά από μόνη της έναν συντηρητισμό στη μουσική δημιουργία, είναι όμως ακριβώς αυτό που επιδιώκει το καθεστώς (Jackson 2016: 7· Piñero Blanca 2013: 242-243). Στη διαμόρφωση της εικόνας της Ισπανίας διεθνώς εκτός από τη μουσική συνέβαλαν ακόμη τα έργα ισπάνων και ξένων συγγραφέων του παρελθόντος, από τον Μιγκέλ ντε Θερβάντες ως τον Μεριμέ και τον Ουάσινγκτον Ίρβινγκ όπου κυριαρχεί το ανδαλουσιανό στοιχείο και προβάλλεται από τον ισπανικό εθνικισμό ως κληρονομιά και προαπαιτούμενο εθνικής ταυτότητας (Piñero Blanca 2013: 252). Η “ανδαλουσιανή” μουσική των λογίων συνθετών Αλμπένιθ και Τουρίνα και των συνθετών της *θαρθουέλα* γίνεται ο κύριος άξονας γύρω από τον οποίον θα περιστραφεί μεγάλο μέρος της -δήθεν- μοναδικής και υποκριτικά θεωρούμενης ομοιογενούς μουσικής δημιουργίας της χώρας, μια τάση που ακολουθείται παράλληλα και ακόμη πιο συνειδητά στην παραδοσιακή μουσική, όπως θα δούμε παρακάτω.

2. Μουσική και προπαγάνδα του φρανκικού καθεστώτος στην πράξη

Αναζητώντας τη θέση της μουσικής στο καθεστώς Φράνκο, θα πρέπει να έχουμε προηγουμένως σαφή εικόνα για το *τί θεωρεί το καθεστώς ως κουλτούρα και πολιτισμό γενικά, ή καλύτερα τί θεωρεί “ορθόδοξη” ισπανική κουλτούρα και πώς η κουλτούρα αυτή θα διασφαλίσει στην πράξη το φρανκικό πρόταγμα ότι το ισπανικό έθνος είναι “ένα, μεγάλο και ελεύθερο”*. Ενδεικτικά, ο Ibáñez Martín, Υπουργός Εθνικής Παιδείας κατά τα πρώτα χρόνια της φρανκικής δικτατορίας, μαζί με τον φαλαγγίτη διανοούμενο Laín Entralgo ορίζουν ως κουλτούρα τη *“μοναδική σκέψη που εξασφαλίζει τη διαιώνιση και αναδημιουργία του καθεστώτος, που οικοδομεί πάτριους μύθους και διέπεται από τις αρχές της ισπανικότητας, του καθολικισμού, της επικαιρότητας και της αποτελεσματικότητας”* (Pérez Zalduondo, 2011: 875). Όταν τα θεσμικά πρόσωπα μιλούν για “μοναδική σκέψη” εννοούν την επίσημη γραμμή του καθεστώτος, που θέτει εκτός όλες τις υπόλοιπες πιθανότητες πολιτισμικής έκφρασης, με λίγα λόγια “επίσημη σκέψη” είναι αυτή που η μάζα οφείλει να υιοθετήσει και να ακολουθήσει.

Η μουσική και οι τέχνες στα χρόνια του φρανκικού καθεστώτος συμμορφώνονται με τη γενική γραμμή της εθνικής πολιτικής που προκρίνει τις αξίες του καθολικισμού και την ιδεολογία του μοναδικού κόμματος, της λεγόμενης Φάλαγγας. Από αισθητικής άποψης, η λόγια μουσική (*música culta*) ήδη από την προηγούμενη περίοδο έχει υιοθετήσει το νεοκλασικισμό που θεωρείται “επίσημη” αισθητική γραμμή του καθεστώτος. Σύμφωνα με τις πηγές, η “αγκύλωση” αυτή θα καταλήξει να καθυστερήσει την εξέλιξη της λόγιας μουσικής παραγωγής στην Ισπανία τις επόμενες δεκαετίες. Οι συνθέτες διστάζουν να εισάγουν καινοτομίες με το φόβο ότι τα έργα τους θα λογοκριθούν και οι ίδιοι θα περιπέσουν -στην καλύτερη περίπτωση- σε δυσμένεια, ή θα καταλήξουν στην εξορία... (Jackson 2016: 4· Piñero Blanca 2013: 242· Muñiz Velásquez 1998: 352). Οι τέχνες και τα γράμματα αποκτούν εθνικιστικό και συντηρητικό χαρακτήρα, γεγονός που ωθεί τους διανοούμενους να εγκαταλείψουν μαζικά τη χώρα, φτωχαίνοντας την καλλιτεχνική παραγωγή και την ισπανική κουλτούρα γενικότερα.

Η αναγέννηση της έννοιας της πατρίδας όπως την οραματίστηκε το καθεστώς του Φράνκο περνάει μέσα από τον Τομέα Θηλέων της Φάλαγγας (*Sección Femenina de la Falange*) και ένα ιδιαίτερα ευρύ πρόγραμμα ιδεολογικού και ηθικού περιεχομένου. Ο

Τομέας Θηλέων ιδρύθηκε το 1934 ως ο γυναικείος κλάδος του ενός και μοναδικού πολιτικού κόμματος της Φάλαγγας και αποδείχθηκε από τους μακροβιότερους εσωτερικούς κομματικούς οργανισμούς αφιερωμένος στην προώθηση των ιδεωδών του φρανκικού καθεστώτος. Ηγετική μορφή του Τομέα Θηλέων υπήρξε η Πιλάρ Πρίμο δε Ριβέρα, αδελφή του ιδρυτή της Φάλαγγας Χοσέ Αντόνιο Πρίμο δε Ριβέρα.

Σκοπός του Τομέα Θηλέων είναι να ισχυροποιηθεί ακόμη περισσότερο ο παραδοσιακός ρόλος της γυναίκας στην οικογένεια και την κοινωνία. Ήδη πριν το τέλος του εμφυλίου ο Τομέας αναπτύσσει έντονη δράση στην παραδοσιακή μουσική με εκπαίδευση γυναικών που στέλνονται σε αγροτικές περιοχές να συλλέξουν χορούς και τραγούδια, με σκοπό αυτά να εκδοθούν για περαιτέρω εκπαιδευτική χρήση. Μόλις το 1939, πραγματοποιείται στη Μεδίνα δελ Κάμπο και παρουσία του δικτάτορα συνέδριο με αντικείμενο την παραδοσιακή μουσική ως ένα από τα τρία στοιχεία που θα εξασφάλιζαν την μελλοντική ενότητα της χώρας· τα άλλα δύο ήταν σύμφωνα με τη Moreda η ισπανική γη και ο εθνικός συνδικαλισμός (Moreda 2017: 104· Ortíz 2012: 4). Κατανοούμε την υψηλή σημασία της μουσικής ως αιτία διοργάνωσης ενός τέτοιου συμβάντος, αλλά και του έντονα συμβολικού της χαρακτήρα που τεκμηριώνεται με τη μουσική επιτέλεση που συνοδεύει το συμβάν: χιλιάδες γυναίκες από όλη την Ισπανία παρελαύνουν τραγουδώντας μπροστά από τον ηγέτη. Ο Τομέας Θηλέων δεν περιορίζεται στη συλλογή και εκδοτική ή άλλη εκπαιδευτική διαχείριση του υλικού, αλλά συμμετέχει με το ανθρώπινο δυναμικό του στην άμεση και έμπρακτη αναβίωσή του.

Οι γυναίκες του Τομέα Θηλέων της Φάλαγγας συνέβαλαν σημαντικά στη διδασκαλία και εξάπλωση του παραδοσιακού μουσικού ρεπερτορίου και των παραδοσιακών χορών που προκρίθηκαν από το καθεστώς με επισκέψεις σε όλη τη χώρα, με κατήχηση γυναικών και παιδιών, διοργανώσεις αντίστοιχων εορταστικών γεγονότων, τα λεγόμενα *Coros y Danzas* (ακριβής μετάφραση: “Χορωδίες και Χοροί”) συχνά παρουσία του δικτάτορα. Όλοι -και πρώτα οι εκπαιδευτρίες του Τομέα- έπρεπε οι ίδιες να μάθουν τραγούδια και χορούς από όλη η χώρα, να τραγουδούν και να χορεύουν σαν να επρόκειτο για “δικά τους” τραγούδια και χορούς... Μιλούμε πάντα για το υλικό που έχει επιλεγεί ως αυθεντικά ισπανικό και παραδοσιακό. Η παρουσίαση της παραδοσιακής μουσικής σε μεγάλης κλίμακας επιτελεστικά γεγονότα καταδεικνύει την ανάγκη του καθεστώτος και του Τομέα Θηλέων όχι απλώς να επιδείξει το πολιτισμικό προϊόν και το

σπουδαίο έργο της συλλογής του, αλλά να επικοινωνήσει το πολιτικό μήνυμα: ενάντια σε κάθε αυτονομιστική τάση, όλοι οι ισπανοί γίνονται κοινωνοί της μίας και ενιαίας κουλτούρας. Αποτιμώντας τη συνεισφορά του Τομέα για τη δεκαετία μέχρι το 1949, ο Φεδερίκο Σοπένια σε σχετικό πόνημά του γράφει: *“χάρης στον Τομέα Θηλέων το αυθεντικό φολκλόρ έρχεται στη Μαδρίτη, δηλαδή, το τραγούδι, ο χορός, η φορεσιά, η “ατμόσφαιρα”, προσεκτικά ανακατασκευασμένα και μετά από λεπτομερή σπουδή”* (Moreda Rodriguez 2017: 104-105)

Η μουσική έπαιξε πρωταρχικό ρόλο στη διάρθρωση της εικόνας του νέου κράτους αλλά και στη νομιμοποίηση της εξουσίας του Φράνκο, ως δομικό συστατικό του ισπανικού πολιτισμού και ως μέσο πληροφόρησης και πειθούς. Οι πηγές συμφωνούν ως προς τους τρεις θεμελιώδεις εννοιολογικούς άξονες που κινήθηκε η συνολική προπαγάνδα μέρος της οποίας ήταν και η μουσική: εθνικισμός, Καθολικισμός, παράδοση. Η συγκρότηση της πολιτισμικής ταυτότητας της Ισπανίας που ευαγγελίζεται ο δικτάτορας φέρει επιπλέον τη χροιά της “αποκατάστασης” που διακήρυττε λίγα χρόνια νωρίτερα ο ιδρυτής του φασιστικού κόμματος της Φάλαγγας Χοσέ-Αντόνιο Πρίμο δε Ριβέρα. Την αποκατάσταση αυτή ανέλαβε να κάνει πράξη ο Φράνκο με τη βοήθεια ενός απόλυτα συγκεντρωτικού κυβερνητικού σχήματος που θα χρησιμοποιούσε εκτεταμένα και συστηματικά την ισπανική μουσική -ή καλύτερα ένα κατάλληλα διαμορφωμένο κομμάτι της- με σκοπό τη χειραγώγηση της μάζας.

Βάσει των παραπάνω γίνεται σαφής η σύνδεση μεταξύ προπαγάνδας και μουσικής, καθώς και ο προσανατολισμός ως προς τα ιδεολογικά κριτήρια με τα οποία θα εργαστούν οι μηχανισμοί ελέγχου και τα αρμόδια όργανα λογοκρισίας στα πεδία όπου εμπλέκεται η μουσική. Ωστόσο, θα συμβεί πολλές φορές η ερμηνεία των υπο εξέταση μουσικών δράσεων να γίνεται υποκειμενικά και εξατομικευμένα, επιστρατεύοντας κάθε φορά -και σε μεγάλο βαθμό αυθαίρετα- κάποια νέα περιπτωσιολογικά κριτήρια.

Αν και η Ισπανία κράτησε ουδέτερη στάση στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, η συγγενής ιδεολογία με τη Γερμανία και την Ιταλία εκφράστηκε με πολυάριθμες πολιτισμικές ανταλλαγές με αυτές τις χώρες ήδη κατά τη διάρκεια του εμφυλίου και στη συνέχεια με την επικράτηση του Φράνκο το 1939. Γερμανικές όπερες παρουσιάζονται κατ' αποκλειστικότητα στην όπερα Liceu της Βαρκελόνης με επιτυχία και ενθουσιώδη δημοσιεύματα στον τύπο. Η πρώτη συναυλία στην Ισπανία της Στρατιωτικής Μπάντας

της Γερμανίας (5 Οκτωβρίου 1940) με τρεις χιλιάδες ακροατές χαιρετίστηκε από τα μέσα ως γεγονός που σηματοδότησε “τη φιλία μεταξύ της Γερμανίας του Χίτλερ και της Ισπανίας του Φράνκο”. Ακολούθησαν τα Φεστιβάλ Ισπανο-γερμανικών Μουσικών που πραγματοποιήθηκαν στο Bad Elster της ανατολικής Γερμανίας (1941 και 1942) και παρουσιάστηκαν στον τύπο ως ο μεγάλος θρίαμβος της πολιτισμικής πολιτικής της ισπανικής κυβέρνησης, και η Μουσική Ισπανο-γερμανική Εβδομάδα (Μαδρίτη και Μπιλμπάο, 26 Ιανουαρίου-1η Φεβρουαρίου 1942). Στα επόμενα χρόνια ακολούθησαν κι άλλα μουσικά γεγονότα αδελφοποίησης μεταξύ της Ισπανίας με τη Γερμανία, την Ιταλία και την Πορτογαλία του αυταρχικού ηγέτη Σαλαζάρ. Υπεύθυνη για τη διοργάνωση ανάλογων γεγονότων ήταν η Επιμελητεία Μουσικής (Comisaría de Música), της οποίας βασική υποχρέωση ήταν να προωθεί την ισπανική μουσική στο εξωτερικό, πολύ συχνά στη γείτονα και πιστή φίλη χώρα Πορτογαλία. Οι γιορτές αυτές μεταξύ των “φίλων εθνών” συνήθως έληγαν με την ανάκρουση των εθνικών ύμνων και ανάταση των χεριών των περευρισκομένων σε φασιστικό χαιρετισμό (Moreda 2017: 103-106·Iglesias 2010: 124).

Η χρήση της μουσικής με τη μορφή πατριωτικών τραγουδιών και ύμνων είναι απαραίτητη στις περιστάσεις αμιγούς έκφρασης της ιδεολογίας, με σκοπό να διεγείρει και να ενθουσιάσει τους πολίτες και το στράτευμα, σύννηθες φαινόμενο στην Ισπανία κατά τη διάρκεια του εμφυλίου πολέμου (1936-1939) έως και το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Η αναγκασιότητα και η σημασία των πατριωτικών ύμνων είναι στοιχείο κοινό στα συγκεντρωτικά καθεστώτα, απαραίτητο σε κάθε τελετουργία όπου εξάιρεται και ιδεολογικοποιείται η έννοια της πατρίδας. Η συστηματική χρήση των πατριωτικών ύμνων αρχίζει να φθίνει αισθητά, σύμφωνα με την Pérez Zalduondo (2009: 450), μετά τη δεκαετία του '50.

Έκρινα απαραίτητο να οριοθετήσω την έρευνα χρονικά στην πρώτη εικοσαετία της διακυβέρνησης Φράνκο, δηλαδή από το 1939 -έτος λήξης του ισπανικού εμφυλίου- μέχρι περίπου το τέλος της δεκαετίας '50. Η μουσικολόγος Gemma Pérez Zalduondo συνδυάζοντας ιδεολογικά και αισθητικά κριτήρια τοποθετεί το τέλος μιας πρώτης διακριτής περιόδου στο 1958 με κριτήρια τα χαρακτηριστικά της προπαγάνδας και της λογοκρασίας του καθεστώτος. Δικαιολογεί τη χρονολογία αυτή ως ορόσημο για το

ξεκίνημα μιας σχετικής πνευματικής απελευθέρωσης και την εμφάνιση πρωτοποριακών κινήσεων στο χώρο της μουσικής (Pérez Zalduondo 2009: 439). Με αφορμή τις φοιτητικές εξεγέρσεις δύο χρόνια πριν, το 1956 η κατεστημένη ιδεολογία θα δείξει πρόθυμη να προβεί σε δειλές μεταρρυθμίσεις που θα προταθούν εκ των έσω και ως το τέλος της δεκαετίας του '50 θα υλοποιηθούν και θα γίνουν δεκτές με ενθουσιασμό, κυρίως από τη μερίδα των νέων που δραστηριοποιούνται στη μουσική, πολλοί απ' αυτούς μάλιστα φεύγουν τώρα εκτός της χώρας για να ολοκληρώσουν τις μουσικές σπουδές τους, κάτι που δύσκολα συνέβαινε τη δεκαετία που προηγήθηκε.

Κατά την Pérez Zalduondo, τα εμβληματικά γεγονότα που οριοθετούν το τέλος της περιόδου είναι η δημιουργία το 1958 της μουσικής ομάδας *Nueva Música* αποτελούμενης από νέους συνθέτες του ρεύματος της λεγόμενης *Γενιάς του '51* (*Generación del '51*) που παρουσιάζουν συνθέσεις-μανιφέστα σύμφωνες με τις ευρωπαϊκές *avant garde* τάσεις και ταυτόχρονα απομακρύνονται από την επιβεβλημένη αισθητική των προηγούμενων ετών. Τέλος, η έκδοση δύο επίσημων σημαντικών πονημάτων του προσκείμενου στο καθεστώς μουσικολόγου Federico Soreña, (*Ιστορία της Σύγχρονης Μουσικής της Ισπανίας και Η μουσική στην πνευματική ζωή*) έρχονται να επιβεβαιώσουν την “επίσημη” αποδοχή της επερχόμενης νέας μουσικής γλώσσας δίνοντας έναν αέρα ανανέωσης στο προϋπάρχον “κλασικό” ρεπερτόριο. (Pérez Zalduondo 2009: 466-469).

2.1 Θεσμοί και πρακτικές λογοκρισίας της μουσικής δραστηριότητας

Μια από τις πιο επείγουσες προσταγές του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού υπήρξε η πνευματική απελευθέρωση του ατόμου, ένα ουτοπικό πρόσχημα ή μια δικαιολογία κυριαρχίας, μια συνθήκη κατά την οποία ο πολιτικός και πολιτισμικός λόγος γεφυρώθηκαν σε μια διαλεκτική σχέση με ολέθρια αποτελέσματα για την ανθρωπότητα, τέτοια όπως οι δύο παγκόσμιοι πόλεμοι (Κάβουρας 2010: 37). Η έμφαση του φρανκικού καθεστώτος στην ηθική που υπαγόρευε ο καθολικισμός με το πρόσχημα να σώσει τους πιστούς από την πνευματική και ηθική κατάπτωση που έφερε ο 18ος αιώνας, καταργούν

επί της ουσίας την πνευματική ελευθερία. Η καταπίεση και επιβολή των συντηρητικών ηθών εκτός από το επίσημο κράτος ασκείται τώρα άτυπα και από την εκκλησία (Jackson 2016: 3).

Με νόμο της 24ης Νοεμβρίου 1939, λίγους μήνες δηλαδή μετά την ανάληψη της εξουσίας από τον Φράνκο, θεσμοθετούνται ειδικές επιτροπές που προσδιορίζονται ως “επιστημονικές” και αφορούν σε όλους τους τομείς της πνευματικής, κοινωνικής και οικονομικής δραστηριότητας της χώρας. Ο γενικός στόχος -όπως αναφέρεται στην αρχή του νόμου- είναι να δημιουργηθεί ένας “...καθολικός πολιτισμός, ενάντια στην ένδεια και παράλυση του παρελθόντος” (Jefatura del Estado Español). Στο νόμο του 1939 οι έννοιες “πολιτισμός” και “επιστήμη” αναφέρονται εναλλάξ, περισσότερο ως μια προσπάθεια να οριοθετηθεί το πεδίο εξουσίας και δράσης που θα έχουν οι επιμέρους “επιστημονικές” επιτροπές παρά ως οριοθέτηση ενός χώρου όπου θα συμβούν εξελίξεις “...προς τις απαιτήσεις της νεωτερικότητας”, όπως καταγράφεται στην σχετική επίσημη διακήρυξη-νόμο του κράτους. Υπό τη γενική εποπτεία του Ανωτάτου Συμβουλίου Επιστημονικών Ερευνών (Consejo Superior de Investigaciones Científicas) τίθενται: τα πανεπιστήμια, η Βασιλική Ακαδημία, τα αρχεία του κράτους, οι βιβλιοθήκες και τα μουσεία, οι τεχνικές σχολές, η Σχολή Καλών Τεχνών, όλα τα ινστιτούτα και οι εκπαιδευτικοί οργανισμοί, δημόσιοι ή ιδιωτικοί. Αναφέρεται ρητά πως το Ανώτατο Συμβούλιο βρίσκεται “υπό την υψηλή επίβλεψη του Αρχηγού του Κράτους και Ηγέτη της Ισπανίας”, που δύναται να εκπροσωπείται από τον Υπουργό Εθνικής Παιδείας. Παράλληλα, η Φάλαγγα έχει το γενικό καθήκον του ελέγχου και λειτουργίας της λεγόμενης “εθνικής μουσικής” με τη χρήση και νοηματοδότηση των κατάλληλων συμβόλων από την πλευρά της προπαγάνδας. Γενικά ο ρόλος της Φάλαγγας σε ό,τι αφορά στο κομμάτι της μουσικής είναι να προωθεί τη φρανκική ιδεολογία μέσα από συγκεκριμένα μουσικά είδη -γενικότερα ό,τι έχει να κάνει με τη φολκλορική διάσταση της μουσικής- και να οριοθετεί την αποδεκτή μουσική έκφραση και δραστηριότητα σε επίπεδο ρεπερτορίου, συναυλιών και θεαμάτων (Pérez Zalduondo 2011: 875-876).

Από το 1942 και μέχρι το 1945 η Γραμματεία Λαϊκής Παιδείας (Vicesecretaría de Educación Popular) και οι υποεπιτροπές που υπάγονται σε αυτήν επιφορτίζονται με το ρόλο του ελέγχου κάθε δραστηριότητας με μουσικό περιεχόμενο: συναυλίες, διαλέξεις, ηχογραφήσεις, μουσικές εκδόσεις, ραδιοφωνικές εκπομπές, δράσεις μουσικών συλλόγων

ή μεμονωμένων καλλιτεχνών. Μετά από λεπτομερή έλεγχο όλων των παραπάνω, οι υπεύθυνοι των ελέγχων προέβαιναν σε περαιτέρω ενέργειες: σύνταξη γραπτών προειδοποιήσεων και συμβουλών προς τους αιτούντες και δημιουργούς, εισηγήση συγκεκριμένων περικοπών και απαγορεύσεων. Τα κριτήρια βάσει των οποίων η επιτροπές ελέγχου εξετάζουν όλες τις πτυχές της μουσικής παραγωγής πηγάζουν από τους μεγάλους ιδεολογικούς πυλώνες της πολιτικής του δικτάτορα: τον εθνικισμό, τον Καθολικισμό και τη γερμανοφιλία και διακρίνονται σε τρεις μεγάλες κατηγορίες:

α. πολιτικά: αντικείμενο λογοκρισίας αποτελεί το υλικό που περιέχει δημοκρατικές και κομμουνιστικές ιδέες, οτιδήποτε θεωρείται ότι αντιτίθεται στις αρχές του καθεστώτος ή επιτίθεται στις ιεραρχικές δομές του κράτους και του κόμματος

β. ηθικά: απασχολούν τη λογοκρισία μουσικές με ερωτικό, αισθησιακό και σεξουαλικό θέμα και περιεχόμενο

γ. καλλιτεχνικά

Στα πλαίσια της Γραμματείας λειτουργούν επιμέρους επιτροπές όπως η Εθνική Αντιπροσωπεία Τύπου και Προπαγάνδας, μέσα σε αυτήν ο Τομέας Προφορικής Προπαγάνδας και Μουσικής Εκπαίδευσης που αναλαμβάνει τη μουσική παραγωγή (πώληση δίσκων, ραδιοφωνικές εκπομπές) και τις δημόσιες συναυλίες. Ένα περίπλοκο δίκτυο συμβουλίων και επιτροπών λειτουργεί με όρους γραφειοκρατικής πολυπλοκότητας, εξετάζει τα προς έγκριση μουσικά έργα διαχωρισμένα βάσει τυπολογίας. Η Μουσική Ένωση της Ισπανίας εκφράζει συχνά τη δυσαρέσκειά της τόσο για την αυστηρότητα με την οποία λογοκρίνονται τα μουσικά έργα, όσο και για τις εξουθενωτικές καθυστερήσεις και αναμονές για την έγκρισή τους. Σημειώνεται πως στα αρμόδια ελεγκτικά όργανα οι ενδιαφερόμενοι ήταν υποχρεωμένοι να υποβάλλουν και τις μελλοντικές επανεκδόσεις των έργων τους (Pérez Zalduondo 2011: 877-878).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της λειτουργίας των μηχανισμών ελέγχου αποτελεί το ότι η Εθνική Ορχήστρα της Ισπανίας για κάθε συναυλία που επρόκειτο να πραγματοποιήσει όφειλε προηγουμένως να καταθέσει αναλυτικές πληροφορίες για τα έργα και τους ερμηνευτές που θα συμμετείχαν σε αυτήν. Σε αντάλλαγμα για την τήρηση των απαραίτητων προϋποθέσεων στα προγράμματα συναυλιών της ορχήστρας η Γραμματεία φρόντιζε να καταχωρηθούν δωρεάν στον τύπο κείμενα που διαφήμιζαν τις συναυλίες της. Τα προωθητικά αυτά κείμενα συντάσσονταν από μέλη των επιτροπών

λογοκρισίας. Ανάλογου τύπου προ-έγκριση λάμβαναν οι ραδιοφωνικοί σταθμοί που όφειλαν να αποστείλουν συνοδευτικές επιστολές με λεπτομερή περιγραφή του υλικού για κάθε δίσκο που είχαν σκοπό να αναμεταδώσουν (Pérez Zalduondo, 2011: 882· Iglesias 2010: 124)

Ένα χρόνο μετά την ανάληψη των καθηκόντων της, η Γραμματεία καθιστά υποχρεωτικό τον έλεγχο οποιουδήποτε υλικού κάθε είδους μουσικής. Ο μηχανισμός λογοκρισίας είναι τόσο ισχυρός και οργανωμένος, ώστε δεν διαφεύγουν του ελέγχου ούτε οι μουσικές δραστηριότητες του ίδιου του κόμματος (Pérez Zalduondo, 2011: 875-878).

Το **τραγούδι**, ως φορέας γλώσσας και νοήματος υποφέρει δραματικά από τη λογοκρισία και με διάφορους τρόπους. Στις ηχογραφήσεις, πέρα από την τελεσίδικη απαγόρευση των τραγουδιών, οι συνήθεις πρακτικές περιορισμού ή διαμόρφωσης του ενοχλητικού υλικού περιελάμβαναν: την αφαίρεση του στίχου και τη μη αντικατάστασή του, ή την πρόσθεση θορύβου με τεχνικά μέσα στα επίμαχα σημεία του τραγουδιού ώστε ο ήχος να αλλοιώνεται και οι στίχοι να μη γίνονται κατανοητοί. Οι δύο αυτές πρακτικές συνηθίζονται ιδιαίτερα σε τραγούδια που έρχονται από το εξωτερικό. Η συνηθέστερη τακτική ήταν να ζητείται από τους δημιουργούς να αλλάξουν από μόνοι τους τους στίχους των τραγουδιών, διαφορετικά αυτό θα γινόταν κατά το δοκούν από τα αρμόδια ελεγκτικά όργανα. Γενικά, η αλλαγή όλων των στίχων (αλλά και των τίτλων των τραγουδιών) και η αντικατάστασή τους πάνω στην ίδια μελωδία ήταν μια πρακτική που εφαρμοζόταν και στα παραδοσιακά τραγούδια. Η πρακτική αυτή είχε σκοπό την αποφυγή επικίνδυνων συνειρμών και συσχετισμών, και την πρόκριση των ιδεολογικών πεποιθήσεων με την αντικατάσταση των παλαιών στίχων με νέους (Calero Cerramolino 2018: 12· Jackson 2016: 3-4· Muñiz Velásquez 1998: 344).

Μακριά από τις αρχές του καθεστώτος, την παράδοσης και τον καθολικισμό βρίσκεται και η **μουσική τζαζ**. Λόγω της αυτοσχεδιαστικής φύσης και της καταγωγής της η τζαζ ταυτίστηκε με την Αμερική, τις αρχές της φυλετικής ισότητας και της δημοκρατίας, αλλά και με τις αριστερές ιδέες. Ενδεικτικά αναφέρεται πως η Γερμανία το 1935 απαγόρευσε τη μετάδοση της τζαζ στο ραδιόφωνο θεωρώντας την έκφυλο μουσικό είδος και μια σύνθεση των μουσικών παραδόσεων της Αφρικής και των εβραίων. Με παρόμοιο τρόπο καλλιεργήθηκε στην Ισπανία η ανησυχία της πιθανής διαφθοράς και μίανσης του

έθνους και της κουλτούρας (Iglésias 2010: 125).

Το καθεστώς χαρακτήρισε τη τζαζ έκφυλο μουσικό είδος και την απαγόρευε περιστασιακά από το ραδιόφωνο, με τη λογοκρισία να χαλαρώνει προς τα τέλη της δεκαετίας του '50. Σε γραπτές συστάσεις της Γραμματείας Λαϊκής Εκπαίδευσης προς ραδιοφωνικούς σταθμούς αλλά και στον τύπο, η μουσική jazz έχει επίσης χαρακτηριστεί ως: ανήθικη, πρωτόγονη, άγρια, θηλυπρεπής, σατανική, αυθαίρετη, απάνθρωπη, καταθλιπτική, κακόγουστη, κακόηχη, μουσική των αγρίων. Οι μελωδίες της θεωρούνται γλυκερές, παρακμιακές, μονότονες, νεκρές, *“θρήνοι απόγνωσης που εκθηλύνουν τη ψυχή αποκοιμίζοντάς την...”* (Iglésias 2013: 12) Το ραδιόφωνο εξαπέλυε λίβελους ενάντια στη τζαζ, όπως και ο τύπος. Στα τέλη Ιουνίου του 1943 η Εθνική Αντιπροσωπεία Προπαγάνδας έστειλε σε όλους τους ραδιοφωνικούς σταθμούς εγκυκλίους στις οποίες γινόταν σύσταση για στήριξη της “δικής μας” μουσικής (ενν. της ισπανικής), σύμφωνα με τις “ορθές” πνευματικές αξίες. Υπό αυτές τις παραινήσεις, η τζαζ γενικά δεν τύχαινε της προτίμησης των ραδιοφωνικών παραγωγών.

Η όσμωση του τζαζ μουσικού ιδιώματος στα σκηνικά έργα ισπανών συνθετών ξεκινά ήδη από τη δεκαετία του '40. Η νέα αυτή ρυθμική και μελωδική γλώσσα χρησιμοποιείται για να ανανεώσει το ισπανικό λυρικό θέατρο και φαίνεται να ικανοποιεί μεγάλο μέρος του κοινού, όμως για μια φορά ακόμη τα έργα υφίστανται ελέγχους, απαγορεύονται από μεγάλα θέατρα ή παίζονται περικεκομμένα, όπως η οπερέτα *“Black, el payaso”* (“Μπλακ, ο παλιάτσος”) σε μουσική του δημοκρατικού συνθέτη Πάμπλο Σοροθάμπαλ και στίχους του Φρανθίσκο Σεράνο Ανγκίτα. Η οπερέτα εύκολα μπορεί να ερμηνευθεί ως αντιφρανκική αλληγορία και όχι άδικα, αφού το θέμα της είναι ένας κλόουν που παίρνει την εξουσία και αποδεικνύεται ικανός να κυβερνήσει... (Iglésias 2010: 121).

Η νέα γενιά συνέδεσε το τζαζ ιδίωμα με τα χορευτικά είδη swing και boogie-woogie μέσα από τα οποία επιζητούσε την ελευθερία σε διανοητικό, ιδεολογικό αλλά και σωματικό επίπεδο. Μέσα από τη διασκέδαση των νέων και το χορό η μουσική τζαζ αναδείχτηκε τη δεκαετία του '40 σε ένα από τα δημοφιλέστερα μουσικά είδη μαζί με το tango και το λατινοαμερικάνικο paso doble. Αναπόφευκτα η μουσική της Αμερικής έγινε συχνά αντικείμενο κριτικής της φρανκικής ρητορικής, ιδωμένη μέσα από κατασκευασμένες θεωρίες βιοπολιτικής με ψυχολογικές-ψυχιατρικές επεκτάσεις. Η

σωματοποιημένη μορφή αντίδρασης του νεανικού κοινού απέναντι στο καθεστώς μέσω των πολύ δημοφιλών χορών ήταν ένα ακόμη σοβαρό κριτήριο ενεργοποίησης των μηχανισμών λόγοκρισίας. Ανάλογοι περιορισμοί και απαγορεύσεις θα εφαρμοστούν αργότερα στο twist και τη rock.

Κι ενώ η “μουσική των νέγων” και τα προερχόμενα από τις Ηνωμένες Πολιτείες μουσικά είδη υπόκεινται σε απαγορεύσεις, επιτρέπονται οι αφροκουβανέζικοι και λατνοαμερικάνικοι χοροί για δύο λόγους: α) διότι τα προαναφερθέντα εδάφη (Κούβα, χώρες της Λατινικής Αμερικής) αποτελούσαν κομμάτι της Ισπανίας αφού υπήρξαν κτήσεις της μακραίωνης ιμπεριαλιστικής ιστορίας της, και β) διότι η φρανκική προπαγάνδα δεν αλληλεπιδρούσε πολιτικά με τα εδάφη αυτά επομένως δεν την ενδιέφερε να ασκήσει κάποιου είδους “πολιτισμική διπλωματία”. Μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο οι απαγορεύσεις σε ό,τι έχει να κάνει με τη τζαζ και τα παράγωγα της μουσικής των αφροαμερικανών αμβλύθηκαν καθώς το καθεστώς επεδίωκε τη βελτίωση των σχέσεών του με τις Ηνωμένες Πολιτείες και κατ' επέκταση με τα πνευματικά και πολιτισμικά προϊόντα της (Iglesias 2013: 11-19, Iglesias 2010: 123).

Με την εγκατάσταση αμερικανικών βάσεων στην Ισπανία το 1953 η εισροή του αμερικανικού δολαρίου και οι επακόλουθες επιδράσεις της αμερικανικής μουσικής αλλάζουν σταδιακά τη στάση απέναντι στη τζαζ, που αντιμετωπίζεται ως ένα εξεζητημένο μουσικό στυλ. Αμερικανοί μουσικοί της τζαζ επισκέπτονται την Ισπανία και δίνουν συναυλίες χορηγούμενες από εταιρίες όπως η Pepsi και η Coca-Cola (Jackson 2016: 5). Η κρατική ανοχή στην αμερικανόφερτη μουσική αυτή την περίοδο έχει να κάνει με την επιδίωξη του Φράνκο να εισάγει την Ισπανία στα Ηνωμένα Έθνη, κάτι που καταφέρνει τελικά το 1955.

Το καθεστώς έχει επίγνωση των μηνυμάτων ελευθερίας και αντίστασης που φέρουν συγκεκριμένα είδη μουσικής, με εξέχουσα περίπτωση τη rock 'n' roll. Ας θυμηθούμε την άποψη του Muñiz Velásquez² που παρατέθηκε παραπάνω ως προς τα δομικά μουσικά και τη φύση της μουσικής που έχουν τη δύναμη να κατευθύνουν και να πείθουν τη μάζα. Συνυπολογίζοντας τις έμμεσες ή άμεσες αναφορές των στίχων της ροκ στην ομοφυλοφιλία, τα ναρκωτικά, την κοινωνική απομόνωση και το περιθώριο, έννοιες δηλαδή που αντιβαίνουν στον ηθικό βίο του καθεστώτος και της εκκλησίας, γίνεται κατανοητός ο λόγος που αυτό το είδος μουσικής υπήρξε ενοχλητικό και δέχτηκε αυστηρή

2 Βλ. ενότητα 1.2, σελ. 15

λογοκρισία και απαγορεύσεις.

Μια γενική διαπίστωση που αφορά στη λογοκρισία είναι ότι η διαδικασία ελέγχου και λήψης μέτρων περιορισμού ή απαγόρευσης ήταν συνάρτηση πολλών παραγόντων, συχνά και του εκάστοτε πολιτικού κλίματος. Μουσικές που επιτρέπονταν σε έναν τόπο μια δεδομένη χρονική στιγμή ήταν δυνατόν να απαγορεύονται κάπου αλλού υπό άλλες συνθήκες (Jackson 2016: 9).

Στα πλαίσια της γενικευμένης εθνικοποίησης της κουλτούρας εφαρμόζεται η εκστρατεία για την ταύτιση της **ισπανικής γλώσσας** με το καστιλιάνικο γλωσσικό ιδίωμα. Μουσικά έργα και τραγούδια σε “ύποπτες” διαλέκτους (π.χ. καταλανική, βασκική) απορρίπτονται με το πρόσχημα της φτωχής καλλιτεχνικής τους αξίας. Η αληθινή αιτία είναι βεβαίως ότι προέρχονται από περιοχές με αυτονομιστικές τάσεις· η απόρριψη γίνεται ευκολότερα εάν απουσιάζει από τα τραγούδια ο φολκλορικός χαρακτήρας ή κάποια άλλο αξιοποιήσιμο “εθνικό” στοιχείο. Ειδικά η καταλανική γλώσσα και κουλτούρα δέχτηκε όλο το μένος της φρανκικής λογοκρισίας: το 1939 τα καταλανικά απαγορεύονται, σταδιακά απαγορεύονται και άλλες εκδηλώσεις έκφρασης της καταλανικής ταυτότητας: ο τοπικός “εθνικός” ύμνος, ο παραδοσιακός καταλανικός χορός *sardana*, η καταλανική σημαία. Οποσδήποτε, τέτοιου είδους απαγορεύσεις γεννούν μεγαλύτερη αντίσταση, που στην περίπτωση της Καταλονίας μεταφράζεται σε έναν αδιάκοπο αγώνα ειδικά στα τέλη της δεκαετίας του 50' να διατηρηθεί η γλώσσα και μέσα από το τραγούδι. Αυτός ο ιδιότυπος γλωσσικός ακτιβισμός θα οδηγήσει στα τέλη της δεκαετίας του '50 στη γέννηση του λεγόμενου *Nova Cançó* (*Νέο Τραγούδι*) (Jackson 2016: 7· Brandes 1990: 34-35).

Η λογοκρισία και απαγόρευση των ξενόφερτων δημοφιλών μουσικών ειδών της εποχής όπως η τζαζ και το σουίνγκ ή το τάνγκο, ήταν δυνατόν να δημιουργήσουν ένα κενό που η προπαγάνδα όφειλε να αντισταθμίσει πάντα προς όφελος της ιδέας του έθνους. Στον αντίποδα των απαγορεύσεων η θαρθουέλα (*Zarzuela*) μαζί με κάποια άλλα μουσικά είδη-φόρμες ευνοήθηκαν ιδιαίτερα με σκοπό να εντυπωθούν στην κοινή συνείδηση ως ισπανικά πολιτισμικά αγαθά, ως υγιείς μορφές διασκέδασης αλλά και ως προϊόντα προς κατανάλωση.

Η επιτακτική ανάγκη για αποκάθαρση της μουσικής από ξενόφερτα στοιχεία μαζί

με τη βασική ιδεολογική αρχή της *αυτάρκειας* σε όλα τα επίπεδα, υλικά και συμβολικά, έχει ως αποτέλεσμα την αναβίωση του μουσικού είδους της θαρθουέλα (zarzuela). Πρόκειται για ένα είδος μουσικού θεάτρου κωμικού συνήθως χαρακτήρα που πρωτοεμφανίστηκε τον 17ο αιώνα και περιλαμβάνει τραγούδι, χορό και θεατρικούς διαλόγους. Απερίφραστα ο Muñiz Velazquez ερμηνεύει την αναβίωση της θαρθουέλα ως ένα τρόπο να εξυπηρετηθεί μια φαντασιακή μεγαλοπρεπής εικόνα της άλλοτε κραταιάς ισπανικής αυτοκρατορίας, μια εικόνα που ο Φράνκο είχε ανάγκη να ανα-συγκροτήσει αν όχι στην πραγματικότητα, έστω σε συμβολικό-συνειδησιακό επίπεδο. Υποστηρίζεται μάλιστα πως η θαρθουέλα ήταν για την Ισπανία ό,τι ο Βάγκνερ για τη Γερμανία του Χίτλερ.

Η παραπάνω αναλογία δεν μας απασχολεί σε αξιολογικό επίπεδο όσον αφορά το είδος της θαρθουέλα: μας ενδιαφέρει εδώ να δούμε τις πιθανές εκφράσεις του λαϊκού πνεύματος (Volkgeist). Ο λαϊκός χορός και το τραγούδι, το φολκλορικό στοχείο εν γένει κατανοούνται ως θεμελιώδη συστατικά του πατριωτικού πνεύματος και του έθνους. Η θαρθουέλα διοχετεύεται στο κοινό ως είδος μουσικής κληρονομιάς, που είναι άλλωστε στην πραγματικότητα, επιπλέον όμως εξυπηρετεί τη στρατηγική εξάρθρωσης των τοπικών αυτονομιστικών τάσεων που εκφράζονται μέσω της μουσικής. (Muñiz Velazquez 1998: 353-355).

Στις προθέσεις του καθεστώτος είναι να χρησιμοποιηθούν τα παλαιά έργα του ρεπερτορίου της θαρθουέλα και όπου είναι αναγκαίο αυτά να διαμορφθούν κατάλληλα ώστε να μη θίγονται πολιτικά συμφέροντα, όπως για παράδειγμα, στα σημεία όπου στο λιμπρέτο των έργων ασκείται κοινωνική κριτική, ή σχολιάζεται η κατάχρηση εξουσίας, η εξαθλίωση και άλλα θέματα που απασχολούν το ακροατήριο. Δεδομένου του σατιρικού χαρακτήρα του είδους, έργα που περιέχουν έντονη πολιτική, κοινωνική και θρησκευτική κριτική, ή διακωμωδούν τις παραδοσιακές αξίες απαγορεύονται από τη λογοκρισία. Προτιμώνται έργα του ρεπερτορίου που εκθειάζουν τα ισπανικά εθνικά χαρακτηριστικά.

Εκτιμάται πως η συντηρητική αυτή εκδοχή της αναβίωσης της θαρθουέλα περιόρισε ως ένα βαθμό τα ανεκτά και επιτρεπόμενα έργα στο ήδη υπάρχον ρεπερτόριο, από την άλλη πλευρά ενθάρρυνε τους δημιουργούς να γράψουν νέα έργα, σύμφωνα πάντα με ασφαλή μοντέλα: την ισπανική αυτοκρατορία, θέματα που προάγουν τον πατριωτικό ενθουσιασμό (π.χ. ηρωικές μάχες του παρελθόντος) και όλα τα

προαναφερθέντα εθνικά ιδανικά, χωρίς συγκεκριμένες πολιτικές αναφορές. Τη δεκαετία του '50 οι πρεμιέρες νέων έργων θαρθουέλα μειώνονται. Οι αρχές για να αναθερμάνουν το ενδιαφέρον για το είδος ανακαινίζουν το Θέατρο της Θαρθουέλα στη Μαδρίτη το 1956 ενώ πραγματοποιούνται όλο και περισσότερες οι ηχογραφήσεις των σημαντικότερων έργων της εποχής (Piñeiro Blanca: 243-247).

Διαπιστώνουμε εδώ τη χρήση ενός μουσικού είδος, της μορφής της θαρθουέλα να λειτουργεί σε διπλή κατεύθυνση τη δεδομένη χρονική περίοδο: α) να αναπληρώνει το κενό που δημιουργούν οι απαγορεύσεις άλλων δημοφιλών μουσικών ειδών αποκαθαίροντας το μουσικό αισθητήριο του κοινού από “επιβλαβή” ξενόφερτα στοιχεία, και β) να εξυπηρετεί την κατασκευή της εθνικο-πολιτισμικής ταυτότητας. Με τους προπαγανδιστικούς όρους του καθεστώτος η αναβίωση της θαρθουέλα ερμηνεύεται ως ιστορική μνήμη και όχι ως φολκλόρ.

Οι μουσικές πρακτικές του προπαγανδιστικού μηχανισμού δεν έμειναν εκτός των σωφρονιστικών ιδρυμάτων της χώρας και ήταν προσανατολισμένες στην “ανάκτηση” της παράδοσης και της εθνικής ταυτότητας όπως ακριβώς και εκτός φυλακών. Σύμφωνα με τη μουσικολόγο Calero Cerramolino (2018: 3-17) η μουσική -η φολκλορικοποιημένη εκδοχή της παραδοσιακής μουσικής- έπαιξε σημαντικότερο ρόλο στην καθημερινότητα των ανδρών και γυναικών κρατουμένων, στρατηγικά ενταγμένη σε ένα πρόγραμμα εθελοντικών εργασιών και δραστηριοτήτων που παρείχε τη δυνατότητα μείωσης των ποινών τους. Το πρόγραμμα “Redención de Penas por el Esfuerzo Intelectual” σήμαινε κυριολεκτικά την “Εξαγορά Ποινών μέσω της Διανοητικής Προσπάθειας” και περιελάμβανε δραστηριότητες εμπνευσμένες από τον εθνικισμό, τον καθολικισμό και τη ναζιστική φράση *Arbeit macht frei* (*Η εργασία απελευθερώνει*). Εντός των φυλακών οι κρατούμενοι ενθαρρύνονταν να ασχοληθούν με την παραδοσιακή μουσική, ακόμη και να συνθέσουν οι ίδιοι μουσική εμπνευσμένη από την παράδοση, συνήθως τραγούδια που να προσομοιάζουν στο παραδοσιακό μουσικό ιδίωμα. Με αυτόν τον τρόπο ήταν δυνατόν να εμπλουτιστεί το ρεπερτόριο -τηρουμένων βεβαίως των απαραίτητων προϋποθέσεων, δηλαδή σεβασμό και προβολή των θρησκευτικών και εθνικών συμβόλων. Κυρίως όμως ήταν μια συντονισμένη διαδικασία αναμόρφωσης των κρατουμένων, “συμφιλίωσης” με τα ιδεώδη του Καθολικισμού και του εθνικισμού. Σε κάποια σωφρονιστικά ιδρύματα σχηματίστηκαν καλλιτεχνικές ομάδες κρατουμένων για να ερμηνεύσουν το νέο αυτό

ρεπερτόριο, ένα “νέο φολκλόρ”, που κατά την Calero Cerramolino δεν είχε ούτε ιστορία, ούτε λαϊκές ρίζες, ήταν απλώς μια προσποίηση της παράδοσης.



εικόνα 3: “Κομπανία των Επαρχιακών Φυλακών της Βαλένθια” (1941)



εικόνα 4: “Καλλιτεχνική ομάδα των Γυναικείων Φυλακών του Σατουραράν” (1943)

Οι δύο εικόνες είναι από το “La obra de la Redención de Penas. La doctrina – La práctica – La legislación” (Alcalá de Henares, Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares, σελ. 16 και σελ. 20 αντίστοιχα)



εικόνα 5 : Η ορχήστρα της φυλακής San Miguel de los Reyes στη Βαλένθια έδωσε το έτος 1941 εβδομήντα πέντε συναυλίες. (Η εικόνα είναι από το ψηφιακό περιοδικό Diagonal <https://www.diagonalperiodico.net>)



εικόνα 6: πρόγραμμα για τη “Λαϊκή Συμφωνική Συναυλία” της Δημοτικής Μπάντας της Βαρκελώνης (1940). Στο κάτω μέρος διαβάζουμε: “Πάνω η Ισπανία! Χαίρε Φράνκο! Ζήτω η Ισπανία!”

2.2 Ο ρόλος του τύπου και των ΜΜΕ

Ο Φράνκο και τα επιτελικά όργανα του καθεστώτος είχαν απόλυτη επίγνωση της τεράστιας σημασίας των εργαλείων της επικοινωνίας, των δημοσίων σχέσεων, του τύπου και της προπαγάνδας. Ο αυστηρός έλεγχος του ραδιοφώνου, της τηλεόρασης και των κρατικών εντύπων ήταν αδιάλειπτος κατά την περίοδο της δικτατορίας, με συστάσεις που αφορούσαν τον τρόπο κάλυψης ή αποφυγή μετάδοσης των πληροφοριών και των ειδήσεων, ακόμη και κατευθυντήριες γραμμές ως προς την ερμηνεία των γεγονότων. Το φρανκικό καθεστώς δημιούργησε τον λεγόμενο Τύπο του Κόμματος (*Prensa del Movimiento*) της Φάλαγγας, μια αυτοκρατορία εντύπων μέσω ενημέρωσης που κατέστησε το κράτος τον κύριο εκδότη στη χώρα. Ήδη πριν το τέλος του εμφυλίου πολέμου με σχετικό νόμο παρέχεται στο κράτος πλήρης δικαιοδοσία να παρεμβαίνει σε όλα τα έντυπα μέσα. Εκτός από τον πλήρη έλεγχο στα ΜΜΕ, τα αρμόδια κρατικά όργανα έχουν το δικαίωμα να καθαιρούν τα άτομα που τα διευθύνουν (Gunther et al., 2000: 5).

Στο ραδιόφωνο και τα έντυπα μέσα απαγορεύονται και διαγράφονται λέξεις-μουσικοί όροι αγγλικής προέλευσης και αντικαθίστανται από αντίστοιχες ισπανικές. Η πρακτική αυτή έχει σκοπό να δημιουργηθεί στο κοινό ένα αίσθημα “ξеноφοβίας” προς μουσικά είδη όπως η λεγόμενη “μουσική των νέγρων”, το swing και άλλα ξενόφερτα είδη που απορρίπτονται είτε λόγω του ξένου στίχου, είτε λόγω του περιοχομένου τους αφού συνιστούν προσβολή των χρηστών ηθών όπως έχει αναφερθεί παραπάνω (Pérez Zalduondo, 2011: 879-880).

Στο αλληλοτροφοδοτούμενο σύστημα μεταξύ του τύπου και των οργάνων της φρανκικής προπαγάνδας, σημαντικός υπήρξε ο ρόλος του Τομέα Θηλέων στην έκδοση και κυκλοφορία περιοδικών που απευθύνονται στο γυναικείο αναγνωστικό κοινό με σκοπό την κατήχηση στην ιδεολογία, τις εθνικές αξίες και την παράδοση. Μέσα από τις σελίδες των εβδομαδιαίων και μηνιαίων περιοδικών για νέες και μεγαλύτερες γυναίκες όπως το *Medina*, *Consigna*, ή τα μακροβιότερα *Teresa* και *Bazar*, επισημαίνεται ο άτυπος εκπαιδευτικός ρόλος της γυναίκας στη μουσική: παράλληλα με τον παραδοσιακό ρόλο της εντός του οίκου, ενθαρρύνεται η εκπαιδευτική ικανότητα της γυναίκας να μυήσει τα παιδιά μέσω του παιχνιδιού στο τραγούδι, στοιχείο ευθέως συνδεδεμένο με την ισπανική πολιτιστική κληρονομιά (García Gil et al. 2018: 142-146).

Ακόμη, ο τύπος αναδεικνύει το έργο του Τομέα Θηλέων στο πεδίο της παραδοσιακής μουσικής με εξώφυλλα και αφιερώματα σε εφημερίδες και περιοδικά με σκοπό να δημιουργηθεί στη συνείδηση του αναγνωστικού κοινού η σύνδεση μεταξύ της παραδοσιακής μουσικής και της ισπανικότητας. Στα δημοσιεύματα δίνεται μεγάλη έμφαση στις διοργανώσεις εκδηλώσεων παραδοσιακής μουσικής που επαινούνται για την ευκαιρία που δίνουν στους εργαζόμενους να διασκεδάσουν τραγουδώντας όλοι μαζί και να κοινωνικοποιηθούν, αποφεύγοντας άλλες ακόλαστες και “επιβλαβείς” μορφές διασκέδασης (Moreda 2017: 106-111).

Η μουσική δημοσιογραφία και κριτική στα εξειδικευμένα έντυπα υπήρξε επίσης μεγάλης σημασίας για την αφομοίωση της ισπανικής μουσικής ταυτότητας και τη διαμόρφωση μουσικών κριτηρίων στο ακροατήριο λόγιας και παραδοσιακής μουσικής. Οι κύριες θεματικές ενότητες με τις οποίες ασχολήθηκαν οι μουσικοκριτικοί ήταν η μουσική σύνθεση, οι επίκαιρες μουσικές επιτελέσεις και συναυλίες, η παραδοσιακή μουσική και η παλαιά ισπανική μουσική που έρχεται στο προσηκόνιο αυτή την περίοδο. Συχνή επίσης ήταν η διαπραγμάτευση στα έντυπα μέσα για το πώς θα έπρεπε να είναι η ισπανική μουσική, για το *πού* οδεύει η μουσική, και *ποιος* θα έπρεπε να είναι ο ρόλος της στην οργάνωση του κράτους (Moreda 2017: 3)

Μέσα από τη μουσικοκριτική στον τύπο αναδείχτηκαν κάποιοι πρωταγωνιστές-αυθεντίες επί των μουσικών και μουσικολογικών θεμάτων, επιδραστικοί λόγω των απόψεών τους, συνήθως ιδεολογικά προσκείμενοι στο Κόμμα και τις περισσότερες φορές με παράλληλες συναφείς μουσικές ιδιότητες: ήταν συνθέτες, σολίστες, ερευνητές μουσικολόγοι, ή κατείχαν διοικητικές θέσεις σε ιδρύματα μουσικού ενδιαφέροντος. Μεταξύ αυτών, δύο πολύ σημαντικοί ήταν οι Nemesio Otaño και Federico Soreña, αμφότεροι ιησουίτες ιερείς. Οι Otaño και Soreña εκπροσωπούν τη στήριξη του καθολικού σινηρητισμού στην τρέχουσα αρχή, καθώς και την ταύτιση των ιδεολογικών πεποιθήσεων με την ισπανική παράδοση.

Ο πρώτος, μουσικός, μουσικολόγος και συνθέτης ο ίδιος, διευθυντής του Εθνικού Κονσερβατόριου της Μαδρίτης και πρόεδρος του Εθνικού Συμβουλίου Μουσικής. Από το 1940 και για μια βραχεία περίοδο διηύθυνε του σημαντικότερου σε κυκλοφορία μουσικού εντύπου της δεκαετίας του '40, του περιοδικού *Ritmo*. Οι θεματικές ενότητες που φαίνεται να απασχολούν ιδιαίτερα τον Οτάνιο είναι η στρατιωτική και η

παραδοσιακή μουσική. Μέσα από τα άρθρα του εκφράζει την άποψη πως τα δύο αυτά είδη είναι τα αντίδοτα απέναντι στις δημοκρατικές και επαναστατικές αντιλήψεις. Η αυθεντική ισπανική παράδοση είναι μοναδική, σύμφωνα με τον Οτάνιο, και η ενασχόληση, η εκμάθηση πατριωτικών και παραδοσιακών τραγουδιών θα πρέπει να εξυπηρετεί αυτή την ιδέα.

Η δεύτερη μεγάλη προσωπικότητα της μουσικής κριτικής Federico Soreña ασχολήθηκε με την κριτική της ευρωπαϊκής σύγχρονης μουσικής, ασκώντας συνήθως δριμυγία κριτική στις ευρωπαϊκές πρωτοποριακές συνθετικές τάσεις. Ευθυγραμμίζοντας την κριτική του με τις επιταγές του κόμματος, ο Σοπένια ξεκαθάριζε πως η Ισπανία θα έπρεπε να αναζητήσει την μουσική της ταυτότητα μακριά από την ευρωπαϊκή *avant garde*, χρησιμοποιώντας εκφραστικά μέσα του μουσικού παρελθόντος της (Pérez Zalduondo 2009: 459-460). Η τοποθέτηση του Σοπένια σε ανώτερες διοικητικές θέσεις και η ραγδαία εξέλιξη της καριέρας του μπορούν να εξηγηθούν ως ανταμοιβή των κομματικών μηχανισμών στη συμβολή του στην ανοικοδόμηση της χώρας στο χώρο της μουσικής μέσω της κριτικής του και στη διαμόρφωση αισθητικών κριτηρίων στους μελλοντικούς μουσικούς. Ακόμη και μετά τη χειροτόνησή του, ο Σοπένια είχε την τύχη να παρευρίσκεται σε διεθνή γεγονότα μεγάλης σημασίας για τη μουσική, τη διπλωματία της χώρας, το καθεστώς και την προπαγάνδα.

Αν και τα ΜΜΕ (τύπος και ραδιόφωνο) θα συνεχίσουν να αποτελούν εργαλεία προπαγάνδας, τα έντυπα μέσα επικοινωνίας θα τύχουν μιας σταδιακής απελευθέρωσης μετά τις αρχές της δεκαετίας του '60. Αυστηρότερος τείνει να είναι ο έλεγχος στο νέο μέσο της τηλεόρασης που εκπέμπει δημόσια από το 1956 κι έπειτα (Gunther et al. 2000: 7-9).

2.3 Φολκλόρ και παράδοση

Στη ρητορική του καθεστώτος Φράνκο οι λέξεις *παράδοση* και *φολκλόρ* χρησιμοποιούνται συχνότατα κατ' αντιστικτικό τρόπο, επομένως κρίνεται απαραίτητη μια προσπάθεια αποσαφήνισης των δύο εννοιών γενικά, αλλά και ειδικότερα μέσα στο συγκεκριμένο πολιτικό και πολιτισμικό πλαίσιο: *πώς* δηλαδή οι έννοιες αυτές

νοηματοδοτήθηκαν μέσα στις ιδιαίτερες συνθήκες του πολιτικού συστήματος του Φράνκο. Η νοηματοδότηση των δύο εννοιών θα αποκωδικοποιήσει τους τρόπους με τους οποίους η μουσική παράδοση και το μουσικό φολκλόρ χρησιμοποιήθηκαν στην κατασκευή της εθνικής και πολιτισμικής ταυτότητας της χώρας.

Μέσα από τις βασικές σημασίες που προτείνει η Finnegan για την **παράδοση** τονίζεται α) ο συλλογικός της χαρακτήρας, και β) η αναλλοίωτη διαδικασία μετάδοσης και εκτέλεσης των πραγμάτων. Ξεκινώντας από τη συλλογικότητα ως βασικό χαρακτηριστικό της, ο όρος παράδοση παραπέμπει στη μαζικότητα ή ακόμη τη δημοφιλία η οποία χαρακτηρίζει τις εκφάνσεις της. (Κάβουρας 2010: 47-48).

Ο όρος **φολκλόρ** από την άλλη, στον ευρωπαϊκό χώρο φαίνεται να ταυτίζεται με την έννοια της λαϊκής παράδοσης και της επιστήμης που ασχολείται με το λαό, δηλαδή της λαογραφίας (Παπαπαύλου 2010: 90). Η θεώρηση της μαζικότητας ως χαρακτηριστικού της παράδοσης είναι δυνατόν να υπονοεί σε κάποιες περιπτώσεις το κατασκευασμένο, μια επινοημένη αντίληψη και μια άνωθεν επιβεβλημένη πρακτική που διαχέεται ευρέως στην κοινωνία. Επομένως, ο αναλλοίωτος τρόπος μετάδοσης των πραγμάτων στην παράδοση σε συνδυασμό με τη λαογραφική θέωρηση για το φολκλόρ και την ιστορική συνθήκη ενός αυταρχικού μηχανισμού επιβολής ιδεών σε όλα τα πεδία καθιστά ακόμη δυσκολότερη την αυστηρή οριοθέτηση των δύο υπό συζήτηση εννοιών αφού διευρύνει σημαντικά την αναλυτική προσέγγιση.

Σύμφωνα με μια νοηματοδότηση της Παπαπαύλου (2010: 90-91) η παράδοση είναι *“μια ρομαντικοποιημένη χρήση της κουλτούρας της υπαίθρου, η οποία συγκροτείται και νοηματοδοτείται από την πνευματική ελίτ του άστεως, ενώ παράλληλα καθίσταται και αντικείμενο ενδιαφέροντος για αυτόν τον ίδιο τον αστικό πληθυσμό”*. Η εκδοχή αυτή μας βοηθά ίσως λίγο περισσότερο να κατανοήσουμε κατά πόσον η παράδοση στην περίπτωση της Ισπανίας του Φράνκο είναι επινοημένη ή όχι, και κατά πόσον αυτή μεταστρέφεται σε φολκλόρ με τη διαχείριση και διαστρέβλωσή της. Μας ενδιαφέρει να εντοπίσουμε τα σημεία “αυθεντικότητας” και το βαθμό διαστρέβλωσης των γεγονότων και του υλικού της λαϊκής μουσικής παράδοσης, ό,τι χρησιμοποιήθηκε εν γένει προς όφελος της ιδεολογίας.

Κατά τον Π. Κάβουρα (2010: 37-42) ο μετασχηματισμός των τελετουργικών δρώμενων από εκφράσεις του μύθου ή της θρησκείας σε δημόσιο θέαμα με πολιτικο-

ιδεολογικό φορτίο εγείρει τον επιστημονικό προβληματισμό ως προς τις πολιτισμικές αλλαγές και τη σημασία τους για την ανθρωπότητα. Η παραγωγή και διαχείριση του παραδοσιακού στοιχείου απασχολεί έντονα την ηγεμονική ρητορική στις νεωτερικές κοινωνίες, και σύμφωνα με τον Κάβουρα χρησιμοποιείται εννοιολογικά με τρόπο τέτοιο ώστε να διακρίνει την αγροτική κουλτούρα από την αστική ευρωπαϊκή ταυτότα.

Ένα παράδειγμα κατασκευής και αφήγησης του πολιτισμικού μύθου είναι το αρχέτυπο του ήρωα, που έχει καταγωγή την αγροτική κοινωνία όπως και τα πρότυπα των αγίων της εκκλησίας, των πολεμιστών για το κοινό καλό. Αν ανατρέξουμε στην ιστορία της Ισπανίας, ο συνδυασμός όλων των παραπάνω συνθέτει το ιμπεριαλιστικό όραμα της κατάκτησης μακρυνών λαών και εδαφών. Η μουσική, οι μουσικές και ποιητικές φόρμες εδώ χρησιμεύουν ώστε μέσα απ' αυτές να αντληθούν τα αρχέτυπα που εξυπηρετούν τα βασικά σύμβολα του εθνικού μύθου το Φράνκο: Πατρίδα, Ισπανία, Εκκλησία, Σταυρός, Τιμή, Δόξα, Αυτοκρατορία. Με την απόλυτη συγκέντρωση της εξουσίας στο πρόσωπό του ο ίδιος ο Φράνκο λαμβάνει μέρος στην αφήγηση-επιτέλεση του εθνικού μύθου καθιστώντας εαυτόν ένα αρχετυπικό ηρωικό μοντέλο του Ηγέτη, του “Caudillo”. Σημειώνεται ότι ο προσδιορισμός “El Caudillo” (ο Αρχηγός, ο Ηγέτης) υπαγορεύθηκε από τον ίδιο το δικτάτορα (Ortíz 2012: 2· Ortíz 1999: 485).

Στο λόγο περί φολκλόρ εντοπίζεται η ανάγκη εύρεσης και ανάκλησης συμβόλων προς μια εδαφική, εθνική, πολιτική και πολιτισμική ενότητα, πρακτική που χρησιμοποιήθηκε στα περισσότερα αυταρχικά καθεστώτα, συμπεριλαμβανομένων των κομμουνιστικών συστημάτων της ανατολικής και του φασισμού της δυτικής Ευρώπης, με διαφοροποιήσεις ως προς τις εκάστοτε ιδιαίτερες ιστορικές συνθήκες. Η Ορτίθ προτείνει μια βιωματική ερμηνευτική προσέγγιση του φολκλόρ, ως κάτι που γίνεται από το λαό, το γνωρίζει ο λαός και το νοιώθει. Ο λαός είναι κατά την Ορτίθ ταυτόχρονα ο δημιουργός, ο φορέας και συγκινησιακός αποδέκτης του φολκλόρ, ο βασικός μεσολαβητής μεταξύ της ιδεολογίας και της οικοδόμησης μιας ταυτότητας. Ο ρόλος της εξουσίας στο μηχανισμό είναι να επιλέξει ποια στοιχεία της παράδοσης θα χρησιμοποιήσει, και με ποιο τρόπο θα τα διοχετεύσει, ατόφια ή κατάλληλα διαμορφωμένα και με φολκλωρικό επίχρισμα πια, προς την εξυπηρέτηση πολιτικών αναγκών, συνηθέστερα προς τη νομιμοποίηση μιας ιδεολογίας. Είναι ακριβώς η διαδικασία που ο Hobsbawm ορίζει ως “επινοημένη παράδοση”, με σκοπό να δημιουργηθούν συνεκτικοί δεσμοί μεταξύ των ατόμων μιας

συλλογικότητας -φαντασιακής ή πραγματικής- μεταξύ ομοϊδεατών, όσων ανήκουν σε συστήματα με συγκεκριμένες πεποιθήσεις και συμπεριφορές (Hobsbawm 1983: 10).

Στην αυγή του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, μετά από έναν αιματηρό τριετή εμφύλιο πόλεμο και μετά τις κοινωνικές αλλαγές που σηματοδότησε η βιομηχανική επανάσταση που είχε προηγηθεί, αναπόφευκτη εξέλιξη είναι η διάκριση μεταξύ αγροτικής και αστικής ταυτότητας. Εκεί εδράζεται πιθανότατα η προθετικότητα του καθεστώτος να διαχειριστεί το παραδοσιακό στοιχείο για να γεφυρώσει το παλιό με το νέο, διατηρώντας όμως τις παραδοσιακές κοινωνικές δομές και ταυτόχρονα την κοινωνική συνοχή μεταξύ αστικού και αγροτικού πληθυσμού. Κάτι τέτοιο μπορεί να το πετύχει ακολουθώντας μια γνωστή πολιτισμική πρακτική: την κατασκευή της παράδοσης.

Το φολκλόρ ως πεδίο έρευνας και δράσης εισήχθη στην Ισπανία το 1943 υπό τον τίτλο “Λαϊκές Παραδόσεις” υποστηριζόμενο από το Ανώτατο Συμβούλιο Επιστημονικών Ερευνών (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC). Το Ανώτατο Συμβούλιο Επιστημονικών Ερευνών ήταν το κεντρικό από μια σειρά ιδρυμάτων με ανάλογη “επιστημονική” συγκρότηση, υπαγόμενο διοικητικά και ιδεολογικά στο κίνημα της Φάλαγγας (Ortíz 1999: 480-482).

Στα πλαίσια του φολκλόρ, η πολιτισμική διαφορετικότητα σε τοπικό επίπεδο και οι αυτονομιστικές τάσεις του παρελθόντος έπρεπε να ιδωθούν μέσα από αισθητικό και συγκινησιακό πρίσμα καθιστώντας τα διαφοροποιά στοιχεία ακίνδυνα για την εθνική ενότητα. Έπρεπε δηλαδή τα στοιχεία αυτά να *ρομαντικοποιηθούν*, όπως ειπώθηκε παραπάνω, μέσω αφήγησης και επιτέλεσης: έπρεπε να φολκλοροποιηθούν. Έτσι, θα δούμε τις τοπικές διαλέκτους, έθιμα και τελετουργίες, τις μουσικές και τις τοπικές ενδυμασίες να εκφράζονται και να επιτελούνται οργανωμένα μέσα από φεστιβάλ όπου όμως κυριαρχούν ο ισπανικός λαός και η ισπανική ψυχή με τον πυρήνα της *ισπανικότητας* να τοποθετείται -θεωρητικά και σύμφωνα πάντα με την ιδεολογία- στην περιοχή της Καστίλλης. Χωρίς ανθρωπολογικά ή άλλα επιστημονικά ερείσματα δίνεται στην Καστίλλη η πρωτοκαθεδρία σε ό,τι έχει να κάνει με την έννοια της ισπανικότητας (*hispanidad*) παράλληλα προς την “γερμανικότητα” των ναζί (Ortíz 1999: 488). Ως νομιμοποιητικό στοιχείο για το καθεστώς το φολκλόρ είναι σπουδαιότερο από την ίδια την ιστορία, διότι μπορεί να αποδώσει στο πολιτικό σύστημα μια βαθύτερη και άχρονη “συνέχεια” απ' ότι η ιστορία. Ο χρόνος της παράδοσης στο πλαίσιο του φολκλόρ “*μοιάζει*

να έχει ακινητοποιηθεί, να έχει σταματήσει, να μην αγγίζει με τις αλλαγές του την ουσία του έθνους” (Παπαπαύλου 2010: 93).

Οπωσδήποτε το καθεστώς έπρεπε να αποδυναμώσει τις “φωνές” των τοπικών παραδόσεων που εξέφραζαν τοπικές ταυτότητες αλλά είχαν επιπλέον και πολιτικο-εθνοτικές επεκτάσεις, με μια στρατηγική που δε θα τις αρνιόταν από τη μία, από την άλλη θα τις χρησιμοποιούσε ως ενοποιητικό στοιχείο στο γενικό σύνθημα “Μία Ισπανία, Μεγάλη και Ελεύθερη”. Οι διαφορές διοχετεύονται μέσω του ακινητοποιημένου -στο χώρο και χρόνο- φοκλόρ, ώστε να μην επηρεάσουν τα ζωτικά στρατηγικά εργαλεία της εξουσίας και άλλες παραμέτρους της κουλτούρας που έχει ανάγκη η (μία και μόνη) πατρίδα τη δεδομένη στιγμή: ομοιογενή εθνική συνείδηση και γλώσσα, μουσική, χορό, κτλ. (Muñiz Velásquez 1998: 355). Σε αυτό το οριοθετημένο άχρονο πλαίσιο κατασκευής του ενιαίου ρεπερτορίου συχνές θα είναι ωστόσο οι ιστορικές αναφορές στο -κατά το δυνατόν μακρυνό- παρελθόν: στην επανάκτηση της χώρας από τους Άραβες, τις ισπανικές κατακτήσεις στην Αμερική, τους καθολικούς βασιλείς, και άλλες αφορμές για απόδειξη της *συνέχειας των συμβόλων* του ισπανικού έθνους στο πέρασμα του χρόνου (Ortiz 2012: 2). Το φοκλόρ μέσα στη διαδικασία κατασκευής της εθνικής ταυτότητας μοιάζει να είναι η αμεσότερη οδός που οδηγεί το λαό στην αποδοχή μιας συλλογικής πεποίθησης όντας ο ίδιος δέκτης αλλά ως ένα βαθμό και πομπός ιδεών.

Στη γυναίκα αναλογεί μεγάλο μερίδιο ευθύνης στην “ανακάλυψη” και διατήρηση της παράδοσης. Ο Τομέας Θηλέων αναδεικνύεται σε αρμόδιο εξειδικευμένο όργανο διαχείρισης του σχετικού υλικού: συλλογή αγροτικών τραγουδιών, χορών, τοπικών ρεπερτορίων, διοργανώσεις μουσικών διαγωνισμών σε τοπικό και εθνικό επίπεδο, πρωτοβουλίες για την ανανέωση στον μουσικοπαιδαγωγικό τομέα. Μεταξύ των εκδόσεων του Τομέα Θηλέων αξίζει να σημειωθούν: η συλλογή παραδοσιακών και θρησκευτικών τραγουδιών με τίτλο *Χίλια Ισπανικά Τραγούδια* του 1953 (*Mil Canciones Españolas*), το διμηνιαίο περιοδικό *Bazar* που απευθύνεται σε κορίτσια, διάφορες συλλογές παιδικών τραγουδιών κοσμικών ή θρησκευτικών (όπως *κάλαντα κ.ά.*) και μια έκδοση *Θεωρίας και Σολφέζ της Μουσικής* του 1958 (Martínez Cuesta 2018: 74-75· Castañon Rodríguez 2009: 104). Ως προς τον προπαγανδιστικό χαρακτήρα του περιοδικού *Bazar*, διάβαζουμε:

“...Εσύ και όλοι οι ισπανοί έχουμε θησαυρούς καλύτερους που δεν είναι από χρυσό ούτε από ασήμι, αλλά αξίζουν πολύ περισσότερο. Ένας απ' αυτούς είναι η λαϊκή τέχνη: οι χοροί και τα τραγούδια, τόσο παλιά όσο η ίδια η ιστορία μας. [...] Πρέπει να ξέρεις πως το φολκλόρ μας είναι το πιο πλούσιο και ποικίλο του κόσμου. Όμως, πρόσεξε: ήταν σχεδόν ξεχασμένο, κανείς δεν του έδινε προσοχή, ολοένα και χανόταν, μέχρι που ήρθε η Φάλαγγα, και ο Τομέας Θηλέων το περισυνέλεξε, σαν να ήταν σπόροι σταριού, κάθε χορός και κάθε τραγούδι...”

(Bazar, τεύχος Ιουνίου-Ιουλίου 1947, αρ.5, σελ. 11, Martínez Cuesta 2018: 71-72)

Στο μεταξύ, η “σταυροφορία του φολκλόρ” έχει ενεργοποιήσει εθελοντές και επαγγελματίες μουσικούς, όχι απαραίτητα οπαδούς της ιδεολογίας, με σκοπό τη συλλογή παραδοσιακών τραγουδιών και μουσικής, χορών, και άλλων αγαθών πολιτισμικής κληρονομιάς όπως έργα χειροτεχνίας, προφορική και γραπτή παράδοση, παραδοσιακές φορεσιές, γενικά οτιδήποτε έχει να κάνει με αναπαραστάσεις της παράδοσης. Ακόμη και χωρίς τις ιδεολογικές συνδηλώσεις, το έργο της συλλογής ενός τέτοιου ογκωδέστατου υλικού είναι από μόνο του ανεκτίμητο, συνυπολογίζοντας μάλιστα την ολοένα αυξανόμενη αστικοποίηση και τη φθορά των παραδόσεων της υπαίθρου και των αγροτικών πληθυσμών (Castañón Rodríguez 2009: 105).

Τα παραπάνω δεδομένα μάς οδηγούν στην υπόθεση πως τόσο η διδασκαλία όσο και η διάχυση της τοπικής κουλτούρας (μουσικής και χορών) δεν γινόταν “από το λαό για το λαό”. Επιπλέον είναι προφανής η παρουσία των οργάνων (ανθρώπινου δυναμικού, κανονισμών, κεντρική διοίκηση) των ελεγκτικών μηχανισμών και της προπαγάνδας ώστε να απαλειφθεί κάθε στοιχείο που δεν συνάδει με τις εθνικο-ρωμαιοκαθολικές νόρμες του καθεστώτος. Πράγματι, μαρτυρούνται περιπτώσεις όπου στίχοι παραδοσιακών τραγουδιών άλλαξαν καθώς θεωρήθηκε πως το νόημά τους στρεφόταν κατά της θρησκείας και του κλήρου. Ακόμη, παρατηρήθηκε αλλοίωση σε μικτούς παραδοσιακούς χορούς: χοροί που κανονικά χορεύονταν από άνδρες και γυναίκες, με το πρόσχημα της “ανηθικότητας” της συναναστροφής ανδρών και γυναικών, κατέληξαν να χορεύονται από γυναίκες μόνον. Για λόγους διατήρησης της ηθικής, παρεμβάσεις γίνονταν ακόμη και στις τοπικές παραδοσιακές φορεσιές όπως για παράδειγμα στο μήκος της γυναικείας

φούστας (Ortíz 2012: 7). Είναι φανερό κάτι πολύ διαφορετικό από την διατήρηση και ανάδειξη των περιφερειακών μουσικών παραδόσεων: η αλλοίωση της παράδοσης, η επινόηση μιας καινούργιας, και η διαμόρφωσή της κατά το δοκούν των κεντρικών οργάνων και εξουσιών.

Με τη μέριμνα του Τομέα Θηλέων της Φάλαγγας σχεδιάζονται μεγαλειώδεις διοργανώσεις σε όλη τη χώρα που περιλαμβάνουν διαγωνισμούς τραγουδιστών και χορευτικών συνόλων. Ο Τομέας Θηλέων στοχεύει στο θέαμα. Οι πρώτοι διαγωνισμοί σε εθνικό επίπεδο υλοποιούνται το 1941 και 1942 με μεγάλη έμφαση σε θεαματικούς χορούς και επιδείξεις τοπικών ενδυμασιών. Κατόπιν, ο Τομέας αναλαμβάνει την προώθηση της ισπανικής παραδοσιακής μουσικής και χορού με αποστολές επιλεγμένων αντιπροσωπευτικών συγκροτημάτων στο εξωτερικό: Αργεντινή (Μάιος 1948) και Βραζιλία, Ουαλία (1948 και 1950), παρά το έντονο διπλωματικό κλίμα στο Περού και τη Χιλή (1949), τη Μέση Ανατολή και τις ΗΠΑ (1950), Παρίσι, Ρώμη, Βενετία (1951).

Η μουσική αποστολή στη Χιλή θεωρείται από την ιστορικό Ortíz García μια απροκάλυπτα προπαγανδιστική κίνηση, εφόσον η χώρα φιλοξενούσε την περίοδο εκείνη μεγάλο αριθμό εξορισμένων αντιφρονούντων ισπανών. Οι λίγες φωνές διαμαρτυρίας από δημοκρατικούς και βάσκους αυτονομιστές καταπνίγηκαν λίγο πριν την υποδοχή των συγκροτημάτων και μετά τη Χιλή οι μουσικές αποστολές συνεχίστηκαν σε άλλες χώρες εξορίας ισπανών, όπως ο Παναμάς, το Εκουαδόρ και η Κολομβία (Ortíz 2012: 5, Ortíz 1999: 491-492). Για μια φορά ακόμη βλέπουμε την προπαγανδιστική χρήση ενός φορέα κοινωνικοπολιτισμικής ιδιότητας και ρόλου: εκτός από την ευθύνη της ιδεολογικοπολιτισμικής κατήχησης μιας υπολογίσιμης μερίδας της ισπανικής κοινωνίας, με τέτοιου είδους δράσεις μπορούμε να πούμε πως ο Τομέας εμπλέκεται στη χάραξη της διπλωματικής γραμμής του καθεστώτος.

Σύμφωνα με το θεωρητικό μοντέλο του φολκλόρ “από το λαό για το λαό” η φολκλορική και βουκολική εικόνα της ισπανικής λαϊκής κουλτούρας οφελούσε τη χώρα στο εσωτερικό της αναπαράγοντας την εθνική ταυτότητα μέσα από την επιτέλεσή της, αλλά και στο εξωτερικό, συνθέτοντας -όπως αναφέρθηκε παραπάνω- την ανδαλουσιανο-ισπανική εκδοχή ως αντιπροσωπευτική και αυθεντικότερη εικόνα του λαού και της πολιτισμικής ταυτότητάς του έναντι άλλων επιλογών (Ortíz 1999: 491).

Το “λαϊκό τραγούδι”, ή απλώς “τραγούδι” (*canción*), υπήρξε ο δημοφιλέστερος

όρος των μουσικοκριτικών όταν αναφέρονταν στην παραδοσιακή μουσική. Το *φολκλόρ*, από την άλλη πλευρά, ως όρος ήταν δυνατόν να εμπεριέχει αρνητικές υποδηλώσεις, ενώ η απλή λέξη *τραγούδι* έδινε έμφαση στη φωνητική φύση της μουσικής, στην απλότητά της -ιδιαίτερα το μονοφωνικό τραγούδι- και στη δυνατότητα να εκφραστεί είτε ατομικά είτε συλλογικά χωρίς την ανάγκη παρουσίας μουσικών οργάνων.

Μέσα από τις πηγές εκφράζεται η προβληματική της παγίωσης του παραδοσιακού μουσικού υλικού υπό τη μορφή ενός “απολιθωμένου” προϊόντος, φαινόμενο συχνό στη μελέτη του φολκλόρ των λαών της Ευρώπης του 19ου αιώνα. Η μουσικολόγος Eva Moreda Rodriguez επισημαίνει πως μια τέτοια παγίωση είναι δυνατόν να οδηγήσει σε εμπορευματοποίηση της παράδοσης και να βλάψει το ίδιο το υλικό. Στην περίπτωση που εξετάζουμε, ο κίνδυνος αυτός δεν πέρασε απαρατήρητος και εκφράστηκε στα μέσα με έντονη κριτική απέναντι στη λειτουργία και τις όψεις το φολκλόρ, με το επιχείρημα ότι η παράδοση και κατά συνέπεια η παραδοσιακή μουσική θα έπρεπε να αποφύγει κάθε σύνδεση με οικονομικά συμφέροντα, ώστε να διατηρήσει την καθαρότητά της και την ιδιότητα να διαμορφώνει την εθνική συνείδηση της χώρας. Η κριτική, ωστόσο, περιορίστηκε στο να προτείνει ως αντίδοτο την εντονότερη παρέμβαση του κράτους με τοποθέτηση δασκάλων υπεύθυνων για την καθαρότητα και την διατήρηση της παραδοσιακής μουσικής και των χορών κάθε περιοχής (Moreda Rodriguez 2017: 109-111).

Κλείνοντας την υποενότητα για το φολκλόρ τίθεται το κρίσιμο ερώτημα εάν νομιμοποιούμαστε να μιλούμε για επινόηση της (μουσικής) παράδοσης βάσει των πρακτικών του καθεστώτος που είδαμε παραπάνω. Η επινοημένη παράδοση εδώ έχει την έννοια της προσεκτικά επιλεγμένης εκδοχής (ή εκδοχών) του υπάρχοντος υλικού και την ανάδειξή του σε εθνικό επίπεδο ως κάτι που αφορά το λαό όλου του *κράτους*, δηλαδή της διοικητικής δομής. Αν ισχύει κάτι τέτοιο, αν δηλαδή τοπικά χαρακτηριστικά μιας γεωγραφικής και πολιτισμικής ενότητας δεν αποτελούσαν κομμάτι της ζώσας καθημερινότητας των ανθρώπων της, και κατόπιν, με επιβεβλημένη άνωθεν διαχείριση αναδύθηκαν με τρόπο τέτοιο ώστε να τον αφορούν στο σύντομο -με ανθρωπολογικούς όρους- διάστημα των είκοσι ετών, τότε *ναι*, η διαδικασία απόρριψης μέρους του υλικού και η επιλογή και διατήρηση μόνο συγκεκριμένων εκδοχών του, εμπεριέχει το στοιχείο της επινόησης. Οι τρόποι σχεδιασμού και μεθόδευσης που είδαμε παραπάνω αποτελούν

ένα πολύ καλό δείγμα του φολκλόρ ως μηχανισμού που εξυπηρέτησε συγκεκριμένους πολιτικο-ιδεολογικούς σκοπούς.



εικόνα 7 (πάνω): 11ος Εθνικός Διαγωνισμός Τραγουδιών και Χορών (1954). Εξώφυλλο του προγράμματος. Στο πάνω δεξιά μέρος διακρίνεται το σύμβολο του κόμματος της Φάλαγγας.

εικόνα 8 (κάτω): ομάδα Τραγουδιών και Χορών του Τομέα Θηλέων (1959). Φωτογραφία του José María Moreno García.



... cuando los catalanes sepan cantar las canciones de Castilla; cuando en Castilla se conozcan también las sardanas y se toque el "chistu"; cuando del cante andaluz se entienda toda la profundidad y toda la filosofía que tiene, en vez de conocerlo a través de los tablados zarzueleros; cuando las canciones de Galicia se canten en Levante; cuando se unan cincuenta o sesenta mil voces para cantar una misma canción, entonces sí que habremos conseguido la unidad entre los hombres y entre las tierras de España.

PILAR PRIMO DE RIVERA

εικόνα 9 (πάνω): στο εισαγωγικό σημείωμα της Pilar Primo de Rivera στη Συλλογή Τραγουδιών του Τομέα Θηλέων (1943) διαβάζουμε: “[...] όταν οι καταλανοί μάθουν να τραγουδούν τα τραγούδια της Καστίλλης, όταν στην Καστίλλη γνωρίσουν επίσης τις sardanas³ και παιχτεί το “chistu”⁴, όταν από το ανδαλουσιανό τραγούδι ακουστεί όλο το βάθος και η φιλοσοφία που (αυτό) διαθέτει, αντί να το γνωρίσουν από τη σκηνή της θαρθουέλα, όταν τα τραγούδια της Γαλιθία τραγουδηθούν στο Λεβάντε, όταν ενωθούν πενήντα ή εξήντα χιλιάδες φωνές για να τραγουδήσουν το ίδιο τραγούδι, τότε ναι θα έχουμε πετύχει την ενότητα μεταξύ των ανθρώπων και μεταξύ των εδαφών της Ισπανίας” (Pérez Zalduondo 2009: 458)

εικόνα 10 (κάτω): Κατασκηνώσεις Θηλέων: τραγούδι και χορός στη γιορτή λήξης της κατασκηνωτικής περιόδου. (Revista para la mujer, Sep. 1939, num. 20)



3 Παραδοσιακός χορός της Καταλονίας

4 Παραδοσιακός αυλός των Βάσκων

2.4 Στελέχωση των μουσικών εκπαιδευτικών δομών και ο ρόλος της γυναίκας ως άτυπης μουσικοπαιδαγωγού

Η υποχρεωτική μουσική εκπαίδευση κατά την πρώτη εικοσαετία του φρανκισμού ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με την ιδεολογική χειραγώγηση πάνω στις αξίες του καθεστώτος. Από το 1939 και μετά άμεση ανάγκη είναι το πατριωτικό τραγούδι να συνοδεύει τις εθνικο-πατριωτικές τελετές και κάθε περίπτωση εξύμνησης των εθνικών συμβόλων, συμπεριλαμβανομένου του ηγέτη Φράνκο (García Gil et al. 2018: 141).

Το μουσικό εκπαιδευτικό δίκτυο της Ισπανίας περιλαμβάνει το διάστημα αυτό σχολικούς και εξωσχολικούς θεσμούς, μουσική εκπαίδευση με σκοπό την επαγγελματική κατάρτιση ή μια γενική μουσική παιδεία, και τέλος, τη μουσική εκπαίδευση αναλόγως φύλου. Μέχρι το 1939 τα ιδρύματα που ήταν υπεύθυνα για την επαγγελματική μουσική εκπαίδευση ήταν αποκλειστικά τα Ωδεία (Conservatorios). Με την έλευση του Φράνκο τα Ωδεία συνεχίζουν να αποτελούν χώρους επαγγελματικής μουσικής κατάρτισης ενώ με σχετικές νομοθετικές αποφάσεις θεσμοθετούνται νέα παραρτήματα, νέοι κλάδοι και τίτλοι σπουδών που δίνουν στους κατόχους τους τη δυνατότητα να διδάξουν. Όμως το νέο φρανκικό μοντέλο διδασκαλίας της μουσικής στο σχολικό πλαίσιο αλλάζει με την εισαγωγή ιδεολογικών στοιχείων στην πρωτοβάθμια και δευτεροβάθμια εκπαίδευση.

Κατά την Castañon Rodriguez, το “κλειδί” για την κατανόηση της λειτουργίας της μουσικής εκπαίδευσης είναι ο τρόπος διορισμού των μουσικοπαιδαγωγών που συνδέεται άρρηκτα με το καθεστώς. Το Μέτωπο Νεολαίας (Frente de Juventudes) και ο Τομέας Θηλέων της Φάλαγγας είναι τα δύο όργανα που επιφορτίζονται με το έργο της επιλογής των εκπαιδευτικών, του προσδιορισμού του διδακτικού περιεχομένου και των παιδαγωγικών πρακτικών, των οδηγιών της καλλιτεχνικής μουσικής ερμηνείας, και των εκπαιδευτικών στόχων για κάθε εκπαιδευτική βαθμίδα. Υπό αυτές τις συνθήκες η διδασκαλία της μουσικής αποκτά νέα χαρακτηριστικά καθώς διαφοροποιείται εκ βάθρου το περιεχόμενο και η γενικότερη αντίληψη γύρω απ' αυτήν. Με το νέο καθεστώς, συνεχίζει η Castañon Rodriguez, παρατηρούνται τα εξής: α) το μεγαλύτερο μέρος των θέσεων του μουσικο-εκπαιδευτικού συστήματος καλύπτεται από δασκάλους που ανήκουν ιδεολογικά στο κίνημα της Φάλαγγας, και β) η μουσική στις σχολικές δομές μοιάζει να μην έχει τη μουσική ως εκπαιδευτικό στόχο, παρά γίνεται μια δραστηριότητα με

χαρακτήρα διασκέδασης εμποτισμένη από πολιτικο-ιδεολογικά στοιχεία. Αυτό συμβαίνει διότι οι δάσκαλοι μουσικής στα σχολεία δεν είναι πάντα ειδικευμένοι στο αντικείμενο· είναι μάλλον επαγγελματίες εκπαιδευτές πάνω στις αρχές της ιδεολογίας.

Οι συνθήκες στο σχολικό χώρο συνοψίζονται ως εξής: σοβαρές ελλείψεις στη μουσικοπαιδαγωγική κατάρτιση των δασκάλων, μη πρόσβαση σε μουσικό υλικό (ηχογραφήσεις, παρακολούθηση συναυλιών, παρτιτούρες), γενική απαξίωση της σημασίας της μουσικής έκφρασης, λιγιστό ρεπερτόριο, μικρή εμβάθυνση στη μουσική γνώση (Castañon Rodríguez 2009: 97-99).

Την έλλειψη συγκεκριμένου μουσικού εκπαιδευτικού αντικειμένου έρχονται να καλύψουν τα λεγόμενα **“πατριωτικά τραγούδια”**. Η εκμάθησή τους θεσπίζεται με το Νόμο του 1945 που αφορά την πρωτοβάθμια εκπαίδευση. Το Μέτωπο Νεολαίας έχει ως αποστολή μεταξύ άλλων τη μουσική εκπαίδευση των νέων ανδρών. Από τη διδασκαλία απουσιάζουν στοιχεία που προσβλέπουν προς μια αληθινή “εκπολιτιστική” μουσική εκμάθηση· η μουσική μοιάζει περισσότερο με μέσο που χρησιμοποιείται για τη διαμόρφωση ψυχικών καταστάσεων της μάζας. Τα αμιγώς μουσικά ποιοτικά στοιχεία παραβλέπονται, προκρίνεται *“το συλλογικό μονοφωνικό τραγούδι ‘με ζωντανή φωνή’, δηλαδή με κραυγές”* όπως συμπληρώνει χαρακτηριστικά η Castañon Rodríguez (2009: 101).

Με τον πρώιμο διαχωρισμό των δύο βασικών οργανώσεων του κόματος, του Μετώπου Νεολαίας της Φάλαγγας και του Τομέα Θηλέων το 1945, διαφαίνεται η πρόθεση των αρμόδιων θεσμών η μουσική εκπαίδευση να είναι διαφορετική ανάλογα με το φύλο των διδασκόντων και διδασκόμενων. Το Μέτωπο Νεολαίας εκπαιδεύει τα νέα αγόρια και αυριανούς στρατιώτες, ενώ ταυτόχρονα με τη “μουσική” διδάσκει την κυρίαρχη ιδεολογία, την ιεραρχία, την πειθαρχία και την υπακοή, την αφοσίωση στον ηγέτη και το καθεστώς, την προπαγάνδα. Μέσα από τους τρόπους διδασκαλίας δίνεται μεγάλη σημασία στο μεταδιδόμενο μήνυμα, στην υπεροχή των ύμνων και εμβατηρίων έναντι άλλων μουσικών ειδών, δίνεται προτεραιότητα στον παιγνιώδη χαρακτήρα της μουσικής κατά την εκμάθησή της, ενώ το τραγούδι είναι συνήθως ομαδικό. Οι μουσικές ερμηνευτικές ποιότητες έρχονται σε δεύτερη μοίρα. Το περιβάλλον όπου πραγματοποιείται η μουσική εκμάθηση εκτός από το σχολείο είναι κατασκηνώσεις, εκδρομές, παρελάσεις, δραστηριότητες στον ελεύθερο χρόνο. Στο ρεπερτόριο υπάρχουν

κομμάτια παραδοσιακής μουσικής αλλά και θρησκευτικού περιεχομένου· πάντως τα τραγούδια έχουν στην πλειονότητά τους ιδεολογικό περιεχόμενο (Castañón Rodríguez 2009: 101).

Στην αναγκαιότητα η μουσική να αποτελέσει αντικείμενο της συστηματικής εκπαίδευσης συμβάλλει η ραγδαία αστικοποίηση της δεκαετίας του '50. Το φολκλόρ παραχωρεί τη θέση του σε μια περισσότερο λόγια εκδοχή διδασκαλίας της μουσικής με εισαγωγή στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση μαθημάτων όπως η Ιστορία και Μορφολογία τη μουσικής και η Χορωδία. Πραγματοποιούνται σχολικές συναυλίες και ακροάσεις σε ολόένα και περισσότερα σημεία της περιφέρειας. Για τις γυναίκες λειτουργούν μετά το 1953 οργανωμένες οικοκυρικές σχολές όπου η μουσική διδάσκεται μαζί με διάφορα αντικείμενα της οικιακής οικονομίας. Η παραπάνω συστηματοποίηση γεννά την ανάγκη για κατάρτιση επιπλέον εξειδικευμένου ανθρώπινου δυναμικού και οργάνωση του διδακτικού υλικού. Η εκπαίδευση στη μουσική εξαπλώνεται σταδιακά σε όλη την κοινωνία, άνδρες και γυναίκες, παιδιά και νέους (Castañón Rodríguez 2009: 105).

Το δίπτυχο Πατρίδα-Θρησκεία συνοψίζει δύο πράγματα: την ιδεολογία του καθεστώτος και την ιεραρχία ως έννοια και τρόπο εφαρμογής στο πολιτικό και διοικητικό σύστημα του Φράνκο, που εκτείνεται σε όλο το φάσμα της κοινωνικής ζωής. Η “θεολογική” αντιμετώπιση της ιστορίας είναι ένα παράδειγμα της καθυπόταξης της επιστήμης στις εθνο-θρησκευτικές ιδεολογικές πεποιθήσεις. Ο **μουσικοεκπαιδευτικός ρόλος της γυναίκας** μπορεί να απευθύνεται σε ένα ευρύ κομμάτι της κοινωνίας, περιορίζεται όμως στην παραδοσιακή θέση της γυναίκας στον οίκο και ιεραρχικά κάτω από τον άνδρα, τονίζεται η σημασία της παρουσίας της στην οικογένεια και ο μητρικός της ρόλος. Η γυναίκα επιβραβεύεται για την υπακοή της στο Κράτος (García Gil et al. 2018: 135-138). Αυτό ακριβώς το παραδοσιακό μοντέλο θα εκμεταλευτεί η προπαγάνδα χρησιμοποιώντας τη γυναικεία μορφή ως άτυπο παιδαγωγό πάνω στις αξίες, την εθνική ταυτότητα και κουλτούρα.

Ο Τομέας Θηλέων, με καταβολές στα χρόνια του εμφυλίου λειτούργησε ως θεσμικό όργανο του κόμματος της Φάλαγγας σε συγκεκριμένα προγραμματικά πλαίσια:

- α. κινητοποίηση και κατήχηση των γυναικών
- β. πολιτική καθοδήγηση και επαγγελματική κατάρτιση των γυναικών
- γ. προετοιμασία των γυναικών να αναλάβουν εκπαιδευτικό ρόλο στα Κέντρα

Εκπαίδευσης Εργασίας για θέματα οικιακής οικονομίας (García Gil et al. 2018: 138, Jefatura del Estado 1939: 7438)

Στις προγραμματικές εξαγγελίες του Τομέα Θηλέων τονίζεται η “ιερή αποστολή” της γυναίκας και μητέρας προς την ισπανική κοινωνία. Για την πραγματοποίηση των σκοπών του Τομέα Θηλέων το καθεστώς παρείχε όλες τις απαραίτητες υποδομές και ανθρώπινους πόρους, με τη μουσική να καταλαμβάνει διακριτό και αυτόνομο κλάδο ανάμεσα στους τομείς εκπαίδευσης του θεσμού. Με νόμο του 1945 η Μουσική και το Τραγούδι χαρακτηρίζονται “συμπληρωματικές δραστηριότητες προς εκείνες του σχολείου” χωρίς όμως να γίνεται απόλυτα σαφής ο τρόπος με τον οποίο τα παιδιά θα έρχονται σε επαφή με τη μουσική και το τραγούδι. Λίγα χρόνια αργότερα (1953), με νέο νόμο προγραμματίζεται η κατάρτιση ειδικευμένου προσωπικού και η εκπαίδευση γυναικών για το σκοπό αυτό, πάντα σε εξωσχολικό πλαίσιο, καθώς η μουσική δεν αποτελεί ακόμη αντικείμενο υποχρεωτικής εκπαίδευσης του σχολείου. Το γυναικείο μουσικό διδακτικό δυναμικό απευθυνόταν σε παιδιά, γυναίκες αλλά και στον ευρύτερο πληθυσμό σε δραστηριότητες και ενδιαφέροντα όπως χορωδίες και χοροί (García Gil et al. 2018: 141· Castañon Rodríguez 2009: 99-101). Για τις κατασκηνώσεις θηλέων ο κανονισμός της Φάλαγγας προβλέπει υποχρεωτικά ομαδικά μαθήματα μουσικής, χορό, θεατρικές παραστάσεις. Τα μαθήματα γίνονται σε συνθήκες αυστηρής πειθαρχίας που θυμίζουν την αντίστοιχη προ-στρατιωτική εκπαίδευση των αγοριών. Μέσα απ' το ομαδικό τραγούδι προκρίνεται η ιδέα της εθνικής ενότητας σε συνδυασμό με περιστάσεις όπως η ύψωση της σημαίας, το προσκύνημα στο “Σταυρό των πεσόντων”, εμβατήρια και παρελάσεις (Martínez Cuesta 2018: 78).

Σύμφωνα με σχετικές διακηρύξεις, η παραδοσιακή μουσική είχε την απόλυτη προτεραιότητα στις δραστηριότητες του Τομέα Θηλέων κάτι που αποδεικνύεται έμπρακτα με την οργάνωση μαθημάτων μουσικής για νεαρά κορίτσια και γυναίκες ήδη από το 1938. Οι ποιότητες του γυναικείου προτύπου αξιοποιήθηκαν μέσα από τη λαϊκή παραδοσιακή μουσική: ο Τομέας Θηλέων είχε το καθήκον να μελετήσει και να “εξαγνίσει” την παραδοσιακή μουσική και το χορό από βλαβερά στοιχεία, να ανακαλύψει και να αναδείξει το μουσικό πλούτο της χώρας που είχε παραμεληθεί την προηγούμενη περίοδο, επαγρυπνώντας ταυτόχρονα ενάντια σε “επικίνδυνες” ξενόφερτες και “ανήθικες” επιρροές. Η Ορτίθ επισημαίνει πως η διδασκαλία των τοπικών χορών στα

άτομα και τις ομάδες μουσικής και χορού της περιφέρειας φαίνεται πως δεν είχε να κάνει με τη διατήρηση των τοπικών εθίμων και των κατά τόπους παραδοσιακών χαρακτηριστικών στυλ, παρά υποτασσόταν σε υπαγορευμένες νόρμες για τις οποίες μεσολαβούσαν οι υπεύθυνες διδασκάλισσες. Οι γυναίκες που αναλάμβαναν το έργο της διδασκαλίας “Τοπικών Χορών και Μουσικής” εκπαιδεύονταν σύμφωνα με μεθόδους της οργάνωσης στις λεγόμενες Εθνικές και Επαρχιακές Σχολές (Ortíz 2012: 7). Τελικά, η διδασκαλία της “παράδοσης” από τις γυναίκες του Τομέα δεν ήταν τίποτα άλλο παρά η μετάδοση ενός συστηματοποιημένου και διαστρεβλωμένου υλικού που θα αναπαραγόταν από τους εκπαιδευόμενους ως μίμηση με όρους φολκλόρ και καθόλου ως βιωμένη παράδοση.

3. Συμπεράσματα

Μεταξύ των ιδεολογικών συστημάτων που ανέδειξε ο εικοστός αιώνας, η περίπτωση της Ισπανίας του Φράνκο αποτελεί αναμφίβολα ένα αυταρχικό μοντέλο διακυβέρνησης βασισμένο στις πεποιθήσεις του εθνικισμού, του Καθολικισμού και στην έννοια της παράδοσης. Η διαχείριση της ισπανικής μουσικής εντός του ιδεολογικού πλαισίου επιχείρησε να “διορθώσει” τις πολιτικο-ιδεολογικές αστοχίες του παρελθόντος με επαναπροσδιορισμό της εθνικής ταυτότητας της χώρας σε συμβολικό και πρακτικό επίπεδο.

Για να επιτευχθούν οι στόχοι του καθεστώτος και του κόμματος της Φάλαγγας χρησιμοποιήθηκε η πολιτική προπαγάνδα σε όλες τις πτυχές του κοινωνικού και πολιτισμικού βίου που περιλαμβάνει βεβαίως και τη μουσική. Η μουσική όχι μόνο εργαλειοποιήθηκε από το καθεστώς, αλλά υποστηρίζεται από κάποιες πηγές πως η προπαγανδιστική της χρήση και η προσκόλληση σε αισθητικά πρότυπα του παρελθόντος συντέλεσαν στην καθυστέρηση της εξέλιξής της. Αυτό που ενδιέφερε το καθεστώς ήταν να καταστήσει τους πολίτες κοινωνούς μιας ομογενοποιημένης κουλτούρας που θα απορρέει από τη λαϊκή έκφραση, απορρίπτοντας την πολιτισμική πολυφωνία.

Λόγω της φύσης της η μουσική αποτελεί ένα διαδεδομένο εργαλείο προπαγάνδας που μπορεί να χρησιμοποιηθεί στρατηγικά εξυπηρετώντας έννοιες και σύμβολα, παρέχοντας στην εξουσία ένα προσεκτικά σχεδιασμένο ηχητικό περίβλημα. Η φρανκική προπαγάνδα χρησιμοποίησε τη μουσική για να ενδυναμώσει την εικόνα του ηγέτη και για να ισχυροποιήσει την ιδεολογία. Μέσα στο μηχανισμό εκπομπής και λήψης μηνυμάτων η πορεία του μηνύματος δηλαδή της μουσικής είναι αμφίδρομη καθώς ο δέκτης (ο λαός, ο πολίτης) γίνεται και πομπός του μηνύματος. Ο έλεγχος της πολυσημίας του μουσικού μηνύματος εγγυάται την αποτελεσματικότητα της παραπάνω διαδικασίας, είτε το μουσικό υλικό είναι *a priori* ιδεολογικά φορτισμένο, είτε όχι. Η μουσική που χρησιμοποιείται από την πολιτική προπαγάνδα οφείλει πρωτίστως να απευθύνεται στο συναίσθημα ακυρώνοντας κάθε ορθολογικό κριτήριο του δέκτη.

Η επείγουσα ανάγκη να επαναπροσδιοριστεί η μουσική ταυτότητα του έθνους με βασικούς άξονες την “ισπανικότητα”, τις εθνικές αξίες και την έννοια της αυτάρκειας,

λειτουργήσαν ως συμβολικά σύνορα και κατευθυντήριες γραμμές για τους μηχανισμούς της φρανκικής λογοκρισίας που άσκησε σκληρή και βίαιη καταστολή στο χώρο της μουσικής τέχνης. Η πολιτική αυτή κυμάνθηκε σε έναν ευρύ άξονα πρακτικών: από τη συστηματική διαμόρφωση με κατάλληλα μέσα, περιορισμό, απαγόρευση των ξενόφερτων μουσικών ειδών, απόρριψη πρωτοποριακών δημιουργικών τάσεων, μέχρι την προσπάθεια εκρίζωσης των ιδιαίτερων στοιχείων των τοπικών μουσικών παραδόσεων στο εσωτερικό της χώρας.

Η μουσική έκφραση και δημιουργία υφίσταται περιορισμούς και λογοκρίνεται από αρμόδια θεσμοθετημένα όργανα και επιτροπές. Ένας οργανωμένος μηχανισμός ελέγχου και επιβολής κυρώσεων ελέγχει αδιάλειπτα κάθε μουσική δραστηριότητα βάσει γενικών ή εξατομικευμένων κριτηρίων. Το τραγούδι υφίσταται εντονότατη λογοκρισία με διάφορες πρακτικές, ενώ ξενόφερτα μουσικά είδη όπως η τζαζ απορρίπτονται ως κάτι ξένο προς τις αρχές της ιδεολογίας και την ηθική. Η στάση αυτή θα αρχίσει να μεταβάλλεται προς τα μέσα της δεκαετίας του '50.

Το παλαιότερο είδος της θαρθουέλα αναβιώνει ως απάντηση στις ξενόφερτες μουσικές τάσεις αλλά και για να αναπληρώσει το κενό που δημιουργείται λόγω των συνεχών απαγορεύσεων σε άλλα λαοφιλή είδη μουσικής διασκέδασης. Με την επανεμφάνιση της θαρθουέλα ως ιστορικού μουσικού είδους της ισπανικής κουλτούρας εξυπηρετείται επίσης η ανασυγκρότηση της πολιτισμικής ταυτότητας.

Η προπαγανδιστική χρήση της μουσικής εντάχθηκε και στο σωφρονιστικό σύστημα αποτελώντας σημαντικό κομμάτι στην καθημερινότητα των κρατουμένων: μέσα από την ενασχόληση με την παραδοσιακή μουσική άνδρες και γυναίκες κρατούμενοι συμφιλιώνονται με τα εθνικά ιδεώδη.

Στον τύπο και το ραδιόφωνο ασκείται αντίστοιχα αυστηρότατος έλεγχος, προάγεται η μουσική που πληροί τα ιδεολογικά κριτήρια, και καλλιεργείται γενικά η συνείδηση για το *πώς* και *ποια* θα πρέπει να είναι η ισπανική μουσική. Σε αυτό συμβάλλουν αυθεντίες της μουσικοκριτικής που καταπιάνονται με τα σχετικά θέματα, συνήθως προσκείμενοι στο καθεστώς.

Ο Τομέας Θηλέων, ο γυναικείος κλάδος του κόμματος της Φάλαγγας αναδεικνύεται σε κρίσιμο όργανο διαχείρισης της παράδοσης, αφού συλλέγει έναν μεγάλο όγκο παραδοσιακού μουσικού υλικού, διοργανώνει μουσικοχορευτικά φεστιβάλ με σκοπό

να επικοινωνήσει στο έθνος την *ισπανικότητα*. Η αναπαραγωγή της παράδοσης με όρους φολκλόρ μας επιτρέπει να μιλούμε για επινοημένη παράδοση αφού μέσα από τη διαδικασία επιλογής και διατήρησης ή απόρριψης που ακολουθήθηκε προέκυψε ένα διαστρεβλωμένο υλικό, προϊόν κακής μίμησης και όχι βιωμένης παράδοσης, που εξυπηρετούσε πολιτικές ανάγκες.

Κατά την εικοσαετία που διαπραγματευόμαστε, το μουσικό εκπαιδευτικό δίκτυο περιλαμβάνει σχολικούς και εξωσχολικούς θεσμούς που συνδέονται άρρηκτα με το καθεστώς. Οι διορισμοί στα μουσικά ιδρύματα και ο καθορισμός του διδακτικού υλικού περνούν μέσα από το κόμμα της Φάλαγγας. Το δίκτυο περιλαμβάνει τη γυναίκα ως άτυπη μουσικο-παιδαγωγό στον παραδοσιακό χώρο δικαιοδοσίας της, την οικογενειακή εστία. Η μουσική εκπαίδευση στο διάστημα που εξετάσαμε, αν και διαφοροποιημένη, αφορά εξίσου άνδρες και γυναίκες, παιδιά και νέους, γεγονός που αποδεικνύει τη σημασία που έχει για το καθεστώς η επαφή κάθε μερίδας της κοινωνίας με τη μουσική, ή μάλλον με την “επίσημη”, εγκεκριμένη και αποκαθαρμένη εκδοχή της μουσικής.

*ΕΠΙΛΟΓΟΣ:**Αναστοχασμός και νέα ερωτήματα*

Καθώς ο 20ός αιώνας παρουσιάζει ομοιότητες μεταξύ των πολιτικών και κοινωνικών φαινομένων στην Ευρώπη και αλλού (στρατιωτικά καθεστώτα, εμφύλιες διαμάχες, κοινωνικά κινήματα, εμπλοκή στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο), η αμφίδρομη σχέση μεταξύ μουσικής και πολιτικής αναδεικνύεται σε προνομιακό πεδίο έρευνας της αλληλεπίδρασης των δύο αυτών εννοιών. Στο κείμενο έγινε αναφορά σε κράτη όπως η Γερμανία και η Ιταλία με τα οποία η Ισπανία παρουσιάζει συγγενείς ιδεολογικο-πολιτικές πεποιθήσεις και τρόπους διάρθρωσης της εξουσίας κατά την περίοδο που εξετάστηκε. Θα ήταν επομένως ενδιαφέρουσα μια συγκριτική μελέτη ως προς την εργαλειοποίηση και διαχείριση της μουσικής και της κουλτούρας για παρόμοιους σκοπούς από τα εθνικά κράτη του ευρωπαϊκού χώρου, αλλά και εκτός Ευρώπης, όπως για παράδειγμα σε χώρες της Λατινικής Αμερικής που ακολούθησαν ευρωπαϊκά πρότυπα διακυβέρνησης.

Θεώρησα πολύ ενδιαφέρουσα τη σύνδεση του καθεστώτος Φράνκο με τη μουσική, με μια αρχική προσδοκία να καλύψω όλη την τεσσαρακονταετία της φρανκικής διακυβέρνησης και τη σχέση μουσικής και προπαγάνδας, υπολογίζοντας και την τριετία του εμφυλίου πολέμου, δηλαδή από το 1936 έως το 1975, έτος θανάτου του δικτάτορα. Κάτι τέτοιο δεν ήταν φυσικά δυνατόν, διότι το ευρύτερο πεδίο έρευνας θα απαιτούσε πολύ μεγαλύτερης έκτασης έρευνα και εργασία. Έτσι, περιορίστηκε στην πρώτη εικοσαετία, όπου σύμφωνα με τις πηγές η προπαγάνδα και η λογοκρισία ήταν πολύ πιο έντονες απ' όσο στα χρόνια που ακολούθησαν.

Η μελέτη των πηγών γεννά αμέσως νέα ερωτήματα που μπορούν να διερευνηθούν σε μεγαλύτερο βάθος, μάλιστα μέσα από συνεχώς αλληλοτροφοδοτούμενα πεδία, όπως:

- εάν πράγματι η πολιτική διαχείριση της μουσικής *καθυστερεί* -όπως υποστηρίζουν κάποιες πηγές- την εξέλιξή της σε δημιουργικό επίπεδο. Η προβληματική στην περίπτωση μας εκφράστηκε κυρίως για τη “λόγια” μουσική δημιουργία, αλλά σχετίζεται και με την παγιωμένη και “απολιθωμένη” αποτύπωση της παράδοσης. Κατά συνέπεια, γεννάται το ερώτημα: κατά πόσον η καλλιτεχνική έκφραση του ταυτισμένου με την ιδεολογία υποκειμένου αποτελεί *αυθεντική* πολιτισμική

έκφραση; Το ίδιο ερώτημα μπορεί να τεθεί και για τη συλλογική έκφραση...

- πώς λειτουργεί ο μηχανισμός εμπορευματοποίησης της προπαγανδιστικής μουσικής με όρους πολιτικούς, κοινωνικούς, οικονομικούς, ψυχολογικούς και άλλους;
- η έμφυλη (και κοινωνική) διχοτομία άνδρα και γυναίκας ως προς τους ρόλους τους στην πρόσληψη αλλά και αναπαραγωγή (π.χ. διδασκαλία) του προπαγανδιστικού εργαλείου, της μουσικής εν προκειμένω. Ο ρόλος της γυναίκας θα μπορούσε να διερευνηθεί ιδωμένος μέσα από τη φεμινιστική θεωρία και το φολκλωρισμό, ώστε να προκύψουν συμπεράσματα που να αφορούν τη συμβολή της γυναίκας στη συγκρότηση πολιτισμικής ταυτότητας (για το συγκεκριμένο ιδεολογικο-πολιτικό πλαίσιο ή σε συνδυασμό με άλλα)

Για λόγους σκοπιμότητας δεν θίχτηκε στην εργασία το μεγάλο κεφάλαιο του φλαμένκο, παρά μόνον έγιναν αναφορές στο ανδαλουσιανό μουσικό ιδίωμα ως προτιμητέα εκδοχή της ισπανικής μουσικής ταυτότητας από το καθεστώς. Θεωρώ πως το φλαμένκο αποτελεί από μόνο του έναν πυρήνα που σε συνδυασμό με την πολιτική διαχείριση στοιχειοθετεί ένα τεράστιο και αυτόνομο πεδίο έρευνας.

Σχηματικά η εργασία έχει ως σημείο εκκίνησης την εξουσία και τους φορείς της που με όχημα συγκεκριμένους στόχους οδηγούνται σε ποικίλα πεδία δράσης και εφαρμογής της προπαγάνδας. Το παραπάνω δίκτυο φαίνεται να λειτουργήσει πολύ γρήγορα και με τρόπο οργανωμένο και σύμφωνα προς τις αρχικές προθέσεις της εξουσίας. Δεν πρέπει να ξεχνούμε, ωστόσο, τα βίαια μέσα καταστολής και εκφοβισμού που τα ολοκληρωτικά καθεστώτα χρησιμοποιούν διαχρονικά παράλληλα με την προπαγάνδα, αφαιρώντας από το άτομο το δικαίωμα στον αυτοπροσδιορισμό και την έκφραση της πολιτισμικής ή όποιας άλλης ταυτότητάς του.

ΠΗΓΕΣ

[Ξενόγλωσση/Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία]

Adorno, T. W., & Bernstein, J. M. 2001. *The culture industry: selected essays on mass culture*. Λονδίνο: Routledge. Ανακτήθηκε 20 Δεκεμβρίου, 2019, από <https://monoskop.org/File:Adorno-Culture-Industry.pdf>

Brandes, S. 1990. “The Sardana: Catalan Dance and Catalan National Identity”. Στο *The Journal of American Folklore*, 103 (407), σσ. 24-41. Ανακτήθηκε 25 Οκτωβρίου, 2017, από <https://www.jstor.org/stable/541107?seq=1>

Castañon Rodriguez, M^a del Rosario. 2009. “El profesorado de educación musical durante el franquismo”. Στο *REIFOP* 12 (4), σσ. 97-107. Ανακτήθηκε 6 Οκτωβρίου, 2019, από <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3086748>

García Gil, D., Pérez Colodrero, C. 2018. “Aprendizaje no formal de la mujer a través de los contenidos musicales de la prensa periódica durante el franquismo. Un estudio bibliográfico”. Στο *DEDiCA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES* 13, σσ. 135-151. Ανακτήθηκε 7 Οκτωβρίου, 2019, από <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6347309>

Geertz, C. 2003. *Η Ερμηνεία των Πολιτισμών*. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.

Gunther, R., Montero, J.R. και Wert, J. I. 2000. “The Media and Politics in Spain: From Dictatorship to Democracy”. Στο Gunther, R. και Mughan, A. (επιμ.) *Democracy and the Media: A Comparative Perspective*. Κέμπριτζ: Cambridge University Press σσ. 28–84. Ανακτήθηκε 8 Οκτωβρίου, 2019 από https://www.researchgate.net/publication/36729638_The_Media_and_politics_in_Spain_from_dictatorship_to_democracy

Hobsbawm, E. J. και Ranger, T. O. 2000(1983). *The Invention of Tradition*. Κέμπριτζ-Ηνωμένο Βασίλειο, Νέα Υόρκη: Cambridge University Press.

Horkheimer, M., και Adorno, T. W. 2002(1947). *Dialectic of enlightenment: philosophical fragments*. (επιμ.) Schmid Noerr G. Καλιφόρνια: Stanford University Press
Ανακτήθηκε 20 Δεκεμβρίου, 2019 από
https://monoskop.org/images/2/27/Horkheimer_Max_Adorno_Theodor_W_Dialectic_of_Enlightenment_Philosophical_Fragments.pdf

Iglesias, I. 2010. “(Re)Construyendo la Identidad Musical Española: el Jazz y el Discurso Cultural del Franquismo durante la Segunda Guerra Mundial”. Στο HAOL, 23 (Otoño, 2010), σσ. 119-135. Ανακτήθηκε 23 Οκτωβρίου, 2019, από
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3671074>

Iglesias, I. 2013. “Hechicero de las pasiones del alma: El jazz y la subversión de la biopolítica franquista (1939-1959)” Στο [TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 17](#), σσ. 1-23. Ανακτήθηκε 7 Οκτωβρίου, 2019, από
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5925397>

Jackson, Sh. 2016. “The Repression of Artistic Expression during the Franco Regime: Music, Metaphor, and Resistance”. Ανακτήθηκε 7 Οκτωβρίου, 2019, από
https://www.academia.edu/27992037/The_Repression_of_Artistic_Expression_during_the_Franco_Regime_Music_Metaphor_and_Resistance

Κάβουρας, Π. 2010. *Φολκλόρ και Παράδοση, Ζητήματα αναπαράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, Αθήνα: εκδόσεις νήσος

Καφέ, Α. 2015. “Ernest Gellner, Εθνικισμός: Πολιτισμός, πίστη και εξουσία”. Στο *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 11, σσ. 283-285. Ανακτήθηκε 5 Νοεμβρίου, 2019, από
<https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/sas/article/view/928>

Martínez Cuesta, F.J. 2018. “Estaréis alegres en nuestra compañía”. Las actividades en los campamentos de la Sección Femenina (1942-1953). Στο *El Futuro del Pasado*, 9, σσ. 61-84. Ανακτήθηκε 7 Οκτωβρίου, 2019, από https://www.researchgate.net/publication/327833653_Estareis_alegres_en_nuestra_compania_Las_actividades_en_los_campamentos_de_la_Seccion_Femenina_1942-1953

Moradiellos García, E. 2011. *El Franquismo (1936-1975), Cuarenta años de la Historia de España*. Ανακτήθηκε 5 Νοεμβρίου, 2019, από https://www.academia.edu/12140159/El_Franquismo_1936-1975_Cuarenta_a%C3%B1os_de_la_historia_de_Espa%C3%B1a_Llerena_Sociedad_Extreme%C3%B1a_de_Historia_2011

[Moreda Rodriguez, E.](#) 2017. *Music Criticism and Music Critics in Early Francoist Spain*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press

Muñiz Velásquez, J. A. 1998. “La música en el sistema propagandístico franquista”. Στο *Historia y comunicación social* 3, σσ. 343-363. Ανακτήθηκε 6 Οκτωβρίου, 2019, από <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=192270>

Ortiz, Carmen. 1999. “The Uses of Folklore by the Franco Regime”. Στο *The Journal of American Folklore* 112 (446), σσ. 479–496. Ανακτήθηκε 15 Νοεμβρίου, 2019, από <https://www.jstor.org/stable/541485?seq=1>

Παπαπαύλου, Μ., “Φολκλόρ και Φολκλωρισμός: Συγκλίσεις και Αποκλίσεις”. Στο Π. Κάβουρας (επιμ.) *Φολκλόρ και Παράδοση, Ζητήματα αναπαράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, Αθήνα: εκδόσεις νήσος, 2010, σσ. 89-102

Pérez Zalduondo, G. 2011. “Música, Censura y Falange: el control de la actividad musical desde la Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945)”. Στο *Arbor* 187 (751), σσ. 875-886. Ανακτήθηκε 7 Οκτωβρίου, 2019, από

https://www.researchgate.net/publication/274120644_Musica_censura_y_Falange_el_control_de_la_actividad_musical_desde_la_Vicesecretaria_de_Educacion_Popular_1941-1945

Pérez Zalduondo, G. 2009. “Formulación, Fracaso y Despertar de la Conciencia Crítica en la Música Española durante el Franquismo (1936-1958)”. Στο *Music and Dictatorship in Europe and Latin America* (επιμ. R. Illiano και M. Sala). Εκδόσεις Brepols, σσ. 449-469

Piñero Blanca, J. 2013. “Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España”. Στο *Revista del CEHGR* 25, σσ. 237-262. Ανακτήθηκε 6 Οκτωβρίου, 2019, από

https://www.researchgate.net/publication/276919476_Instrumentalizacion_politica_de_la_musica_desde_el_franquismo_hasta_la_consolidacion_de_la_democracia_en_Espana

Velasco Pufleau, L. 2014 “Reflections on Music and Propaganda”. Στο *Contemporary Aesthetics*, 12. Ανακτήθηκε 18 Δεκεμβρίου, 2019, από
https://www.researchgate.net/publication/298813982_Reflections_on_Music_and_Propaganda

[Ιστότοποι]

<https://www.merriam-webster.com/> (Merriam-Webster Dictionary)

<http://www.filosofia.org/mfa/fae939b.htm> (Jefatura del Estado español)