



**MÁSTER UNIVERSITARIO  
GÉNERO Y DIVERSIDAD**

**UNIVERSIDAD DE OVIEDO**

**TRABAJO FIN DE MÁSTER**

La Sección Femenina y el  
control de los cuerpos:  
pervivencia de estrategias  
franquistas en el baile  
tradicional actual

**TESIS DE MÁSTER**

**Aida Mariño Ardura**

Directora: Alejandra Moreno  
Álvarez

Oviedo, junio de 2023

# TESIS DE MÁSTER/PROYECTO DE INVESTIGACIÓN PROFESIONAL

## **1. Resumen en español**

La Sección Femenina es la organización de mujeres más importante durante la dictadura de Franco en España. En este trabajo estudiaré cómo se utilizó el folclore de los grupos de Coros y Danzas de la Sección Femenina como medio de transmisión y legitimación de la ideología franquista y la unidad de España. Abordaré la importancia del cuerpo en la danza, que además determina la construcción del sujeto que baila. Esto junto con la feminización de la disciplina dancística determina la relevancia de las investigaciones sobre baile en los estudios de género. Además, en el baile tradicional durante la época franquista se establecieron una serie de estrategias de control de los cuerpos que continúan en y se adaptan a la época democrática con la proliferación de estructuras como los grupos de baile.

## **2. Resumen en inglés**

Women's Section of the Falange is the most important female organization of Franco's Dictatorship in Spain. Along this dissertation, I will study how the folklore of Choirs and Dances groups of the Women's Section was used as a means of transmission and legitimization of Franco's ideology and the unity of Spain. I will address the importance of the body in dance, which also determines the dancing subject. This, together with the feminization of the dance discipline, determines the relevance of the investigations about dance in gender studies. Moreover, in the traditional dance practices during Francoism, a series of control strategies were established over the bodies, which continue today and are adapted in our democratic time with the proliferation of structures such as dance groups.

## **Agradecimientos**

Quiero dar las gracias a todas las personas que me acompañaron y ayudaron a lo largo de este trabajo:

A mi tutora por apoyarme y apostar por mí. Gracias por darme ese empujón cuando necesitaba confianza y acompañarme con ilusión, ganas y fe ciega. También tengo que agradecer a las profesoras del Máster en Género y Diversidad por participar en mi formación, aportarme sus conocimientos y generar un interesante espacio de debate en las clases.

A mis compañeras del Máster quiero agradecerles que hayan disipado el miedo y me hayan sostenido durante estos ajetreados meses en los que el tiempo volaba y siempre nos teníamos para detenernos en los pequeños momentos. En especial a Ángela, por confiar siempre en mí y hacerme ver las cosas de forma un poco más amable.

A mis amigos, por construir una red de apoyo todos los días y crecer juntas. A Llorián por ser mi salvavidas en lo académico, por escucharnos y comprendernos y por prestarme siempre la ayuda que necesito. A Les Pites por proporcionarme un espacio seguro y diverso en el que ser yo misma. En especial a Mariuka, por sujetarme cuando la vida académica se complica, y a Yoni, por enseñarme de todo lo que sabe de la música tradicional, comprenderme y aguantarme todos los días malos.

A mis ponis y unicornies, por hacerme ver lo importante que es aprender juntas de manera colectiva, sacarme sonrisas y por todo el esfuerzo y cariño demostrado en clase.

A mi hermana y mi madre, por ser un apoyo incondicional y darme consejo a lo largo de todas mis idas y venidas.

A Cris, por tener tanta paciencia conmigo.

## Índice

Introducción.....	6
1 El Franquismo y la Sección Femenina .....	9
1.1 Origen del Franquismo .....	9
1.2 Símbolos .....	12
1.3 La Falange Española.....	16
1.3.1 La Sección Femenina.....	17
1.3.2 Coros y Danzas de la Sección Femenina.....	19
1.4 El uso de la cultura tradicional .....	20
2 El control de los cuerpos en la Sección Femenina .....	30
2.1 La cuestión del sujeto y el cuerpo .....	30
2.2 El movimiento y la danza .....	36
2.3 Género y danza .....	39
2.4 El modelo de mujer en la Sección Femenina .....	43
3 El control de los cuerpos en el baile tradicional asturiano después del Franquismo... 52	
3.1 Implicaciones de la Transición Democrática.....	52
3.2 El baile tradicional asturiano con la llegada de la democracia.....	57
3.3 El control de los cuerpos en los grupos de investigación etnográfica .....	60
3.4 “Líneas de fuga” y nuevas posibilidades .....	65
Conclusiones.....	67
Referencias bibliográficas .....	71
Webgrafía .....	80
Anexos .....	82

## Introducción

En este trabajo voy a estudiar las estructuras normalizadoras de género en los Coros y Danzas de la Sección Femenina para rastrear su pervivencia en el baile asturiano hasta hoy. La Guerra Civil y el Régimen franquista han dejado una serie de heridas y problemas por resolver en España. La potente ideología del Régimen no puede ser entendida sin la utilización de una serie de estrategias simbólicas en nombre de la Patria que permitieron la total difusión de la lógica nacionalcatólica. El uso del folclore será un elemento importante en la construcción del ideario franquista en el que se recurre a un pasado español glorioso, utilizando estrategias como el *revival* musical (Bithell y Hill 2014). Por medio de la Sección Femenina, vinculada al partido único Falange Española Tradicionalista de las Juntas Ofensivas Nacional Sindicalistas, el control de las mujeres se hizo efectivo y se extendió a lo largo de todos los ámbitos de la vida cotidiana. Las mujeres de la época debían circunscribirse al espacio doméstico privado y cumplir el papel de la buena esposa, madre y ama de casa. A pesar de la hegemonía de este modelo de feminidad, dentro de los Coros y Danzas de la Sección Femenina las afiliadas podían realizar actividades deportivas, baile, viajes, reuniones y muestras folclóricas que no siempre cumplían con este canon normativo.

La cuestión del control de los cuerpos en la Sección Femenina es compleja y requiere de un análisis en profundidad. El bio-poder del que habla Foucault (2002) tiene una serie de estrategias complejas para gobernar los cuerpos e imponer disciplina sobre los sujetos. El papel del cuerpo en la construcción del sujeto es de vital importancia, especialmente en este caso en el que el baile es protagonista. Esta idea se apoya en la conceptualización de *embodiment* y *embodied experience* de Thomas J. Csordas (1993). Sin embargo, los estudios de la danza conllevan una serie de complicaciones vinculadas a la falta de elementos materiales y tangibles, lo efímero y subjetivo de las representaciones, la feminización de la disciplina o la propia vinculación con el cuerpo. El cuerpo debe ser entendido como una parte fundamental de la construcción del género dado que ambos son parte constitutiva de los sujetos. Además, entendiendo el género como algo performativo en la línea de Judith Butler (2007), la danza, como manifestación performática que es, se convierte también en uno de los espacios en los que se construye el género por medio de gestos, imitación y repetición. El baile en la Sección Femenina puede llegar a proporcionar un espacio de subversión si reconocemos la capacidad de agencia de las personas participantes. Aunque el control de los cuerpos

haya sido una constante durante la Dictadura, las mujeres de Coros y Danzas tienen un papel importante en el desafío del modelo de feminidad normativo.

El fin del Franquismo no supuso que el control de los cuerpos terminase automáticamente. La muerte de Francisco Franco implicó la culminación de un periodo de crisis política que ya había comenzado con una serie de cambios socioeconómicos iniciados en la década anterior. Durante la Transición Democrática se llevaron a cabo una serie de procesos complicados, centrados en dejar atrás las estructuras franquistas por medio del consenso y numerosos acuerdos entre la clase política española del momento. La Sección Femenina desaparece oficialmente y los Coros y Danzas tienen que transformarse en asociaciones culturales para poder mantenerse después de la caída del Régimen. Al mismo tiempo, como contestación y adaptación del uso del folclore en la época democrática, aparecen nuevos grupos de baile que tienen el objetivo de investigar el folclore y, según su perspectiva, subsanar algunos de los fallos metodológicos e ideológicos en las representaciones de la Sección Femenina. Aunque estos nuevos grupos de investigación etnográfica prometían recuperar una tradición verdadera, lo cierto es que llevaron a cabo una serie de modificaciones, transformaciones y pulimentación del folclore dentro de las lógicas del folklorismo de las que habla Josep Martí (1999), de manera similar a la Sección Femenina. Esta purificación del folclore se realiza en nombre de la representación de unos supuestos modos de vida, sin cuestionar las bases cisheteropatriarcales que los sostienen. Debido a esta necesidad de representación fidedigna y a unos valores sexistas y discriminatorios el control de los cuerpos continúa en la actualidad en el baile tradicional asturiano, compartiendo una serie de características con los grupos de Coros y Danzas.

A lo largo de este trabajo trataré de analizar las estrategias del control de los cuerpos en los Coros y Danzas de la Sección Femenina, además de demostrar su relación con una línea de pensamiento anterior y su posterior continuación en la época democrática. Trazaré una línea entre dos periodos importantes de la historia reciente en España—el Franquismo y la democracia—, que normalmente se contraponen como dos caras de la misma moneda, a pesar de que podemos encontrar varios puntos en común entre ambos. Exploraré cómo afectan las constricciones de la tradición a las personas que participan de ella y plantearé mis dudas sobre si existen alternativas reales al modelo de los grupos de baile. Cabe señalar que no pretendo denostar la importante labor de los grupos de investigación, sino aportar al debate la complejidad y profundidad que merece. Me parece importante señalar que este trabajo está escrito en

primera persona del singular partiendo de la idea de “conocimiento situado” de Donna Haraway (1995). La utilización del yo en los estudios feministas tiene la finalidad de reivindicar nuestra posición como sujetos activos en la producción del conocimiento, de demostrar los sesgos y limitaciones que aporta la persona investigadora y de cuestionar el concepto de objetividad. De la misma manera, también quiero señalar que este trabajo nace de un interés personal por la aplicación de los estudios de género al baile tradicional asturiano. Mi vinculación con el baile tradicional comienza hace más de diez años, participando en agrupaciones tanto en la línea heredera de Coros y Danzas como en la de los grupos de investigación etnográfica. Mis propias vivencias como mujer y parte del colectivo LGTBIQ+ han determinado la creación de este trabajo. A partir de mi realidad he podido experimentar en primera persona el control de los cuerpos, las dinámicas patriarcales y la obligatoriedad de la heterosexualidad dentro del baile tradicional asturiano.

# **1 El Franquismo y la Sección Femenina**

## **1.1 Origen del Franquismo**

La época franquista es un periodo de la historia de España en el que se establece un “Estado autoritario” con carácter fundacional, en contraposición al Estado democrático del Régimen republicano anterior (Soto Carmona 2001a, 3). La base ideológica del Régimen franquista no estaba muy alejada de otras potencias fascistas de la época como Alemania o Italia. Para Edward Inman Fox, el fascismo, entre otras ideologías, se basa “en la suposición de que se debe llevar la política de acuerdo con un conjunto totalizador y coherente de creencias que se impone a toda consideración distinta” (1997, 23). Según Ferran Gallego, la fascistización de España es un proceso complejo de síntesis y agrupamiento de distintas posturas y proyectos políticos con una tensión continua “entre la defensa de sus identidades parciales y la convicción de pertenencia a un mismo espacio cuya homogenización es objetivo compartido” (2014, 20). Autores como Álvaro Soto Carmona (2001a) o Zira Box (2010) coinciden en el carácter camaleónico del Estado franquista y su naturaleza múltiple. El nuevo Régimen se inicia en los primeros meses de la Guerra Civil y no finaliza hasta la muerte del dictador Francisco Franco, casi cuarenta años después (Soto Carmona 2001a, 3).

El 17 de julio de 1936 comenzó un levantamiento militar contra el gobierno de la República encabezado por una parte del Ejército en el Protectorado de Marruecos (Bahamonde 2000, 639). A raíz del levantamiento en el Norte de África, se extendió un alzamiento generalizado con victorias militares en distintas zonas españolas dispersas (de la Cierva 1975, 79). La base ideológica del pronunciamiento era monárquico y conservador, encabezado por el partido Renovación Española, al cual se unirían los carlistas, la Falange Española de las JONS y algunos grupos antirrepublicanos (Bahamonde 2000, 639).<sup>1</sup> A raíz de esta situación se desencadenó una Guerra Civil que, según Ricardo de la Cierva, supuso el enfrentamiento entre dos Españas, una anticomunista representada por los militares rebeldes y otra antifascista encarnada por las fuerzas republicanas, con una tercera parte importante de la población que en vilo lo acontecía sumida en la expectación (1975, 79). Ángel Bahamonde apunta que esta Guerra, que se extendió hasta 1939, se desarrolló como consecuencia del fracaso de las fuerzas militares sublevadas que no lograron un golpe de estado generalizado en todo el

---

<sup>1</sup> JONS son las siglas para “Juntas Ofensivas Nacional Sindicalistas”.

territorio español y la incapacidad del gobierno republicano de restablecer su poder (2000, 640).

A lo largo de la Guerra Civil, la figura del general Francisco Franco se fue consolidando y ganando más prestigio militar sobre otras como las del general Emilio Mola o el general Gonzalo Queipo de Llano. A partir de los apoyos recibidos dentro del movimiento nacional, Franco se convirtió en Generalísimo y jefe del Estado español mientras durase la Guerra (Bahamonde 2000, 655). Según Soto Carmona, la concentración de todo el poder político, legislativo y militar en la figura única de Franco, y que se extendió durante todo el Régimen, es uno de los rasgos principales de su dictadura (2001a, 4). El término de “Caudillo” era el preferido por el general Franco para referirse a él y se trata de una palabra castellana proveniente de la Edad Media que significa “líder” (Payne 1987, 132). Como señala Alberto Reig Tapia, Franco llevó a cabo una instrumentalización ideológica del término “caudillo”, de la misma manera que monopolizó el sentimiento patriótico y sus símbolos (1990, 62). “La figura del Caudillo se convierte en la institución central del régimen”, justificando su posición con la victoria militar, es decir, “un acto de fuerza” (Soto Carmona 2001a, 5). De esta manera, no solo la personificación del falogocentrismo en Franco refuerza las normatividad de género, sino que su propia posición de poder está legitimada por un acto de fuerza y violencia, representando la masculinidad más hegemónica. El autor contemporáneo a Franco, Francisco Javier Conde, desarrolla la teoría del caudillaje durante el primer franquismo, basada en la teoría política del “poder carismático” del sociólogo Max Weber (Soto Carmona 2001a, 5). Según Joan Ramos Toledano (2012), la posición ideológica de Conde era cercana al Régimen y por ello realiza una justificación y legitimación de la figura del Caudillo. La teoría del caudillaje de Conde sirve como un “armazón teórico-político del franquismo” para legitimar la continuación del Régimen tras la Guerra Civil, según Reig Tapia (1990, 68). Junto con el caudillaje, la visión de la Guerra Civil como una “experiencia política” también sirvió para asegurar la consolidación del Régimen de Franco, puesto que el miedo a que se repitiera la Guerra una vez terminada era muy acuciado en la población en general (de la Cierva 1975, 78). A pesar del complejo desarrollo y variaciones a lo largo del Régimen, Soto Carmona recoge como elementos comunes a todo el periodo franquista la falta de participación de la ciudadanía en la política, la represión de los derechos democráticos y el sometimiento a la voluntad y dominio del poder ejecutivo (2001a, 13). El Régimen de

Franco se sustenta en una serie de pilares como el totalitarismo, el Ejército, la Iglesia Católica o el nacionalismo.

Para los fascismos en general—tanto en España como en otros países—“la nación era una realidad más revestida de autenticidad que el Estado” (Núñez Seixas 2014, 154). No obstante, la construcción de un espíritu nacional español es anterior al Franquismo. Según Santos Juliá (2004), esta ya comienza de la mano de los intelectuales del siglo XIX que, ante la invasión napoleónica, tenían la pretensión de recuperar una tradición inventada que toda la nación defendiera contra los franceses. De esta manera, “el relato liberal de un pueblo que lucha por su libertad e independencia” como proyecto de construcción de un nuevo Estado fue el principal protagonista del nacionalismo español de principios del siglo XIX (Juliá 2004, 28). A finales del XIX, el movimiento nacionalista ya estaba extendido por distintos Estados-nación en formación en ese momento en Europa. Según Fox, aunque la construcción de la nacionalidad española ya había comenzado en el siglo XIX, será en las primeras décadas del siglo XX que esta concepción se institucionaliza fuertemente (1997, 15). Según Xosé M. Núñez Seixas, el nacionalismo franquista bebe concretamente de un canon historiográfico nacionalcatólico y castellanista anterior, que combina el legado del tradicionalismo católico, las interpretaciones de la Generación del 98 y las aportaciones histórico-filosóficas esencialistas de Ramón Menéndez Pidal (2014, 142). El objetivo principal de unir todas estas influencias sería el de crear un mito que funcione de soporte del relato nacional, basado en Castilla como núcleo de “unificación política de las tierras de España, en torno a una monarquía, la fe religiosa y la expansión imperial, además del idioma castellano” (Núñez Seixas 2014, 142). El concepto de “comunidades imaginadas” de Benedict Anderson (1993) resulta útil para entender cómo se construye esta identidad nacional española. Según Anderson el nacionalismo o la nacionalidad “son artefactos culturales de una clase particular” (1993, 21). A raíz de esto, define la nación como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (Anderson 1993, 23). Para Anderson (1993) el momento en el que todos los habitantes o integrantes de una comunidad no llegan a conocerse personalmente conforma una comunidad imaginada. En ese sentido, la España que quiso construir el Régimen franquista encajaría dentro de la conceptualización de una comunidad imaginada, porque además utiliza esta pertenencia a una nación como base ideológica del Régimen.

Como afirma Núñez Seixas “un factor que distinguía al nacionalismo franquista de otros nacionalismos fascistas contemporáneos era su contradictoria capacidad para promover marcos de identificación local y regional como variantes complementarias de la identidad nacional” (2014, 150). Aunque las identidades subnacionales suelen ser vistas como subalternas y reprimidas durante el Franquismo, lo cierto es que formaron parte importante de la construcción identitaria nacional y su consecuente promoción. Núñez Seixas utiliza el concepto de “nacionalismo regional o regionalizado” para definir el modelo franquista. Según este, la agenda política del nacionalismo franquista “se centra en afirmar la nación ‘grande’ a través del apoyo y exaltación de los niveles de identificación local, provincial o regional”, siempre evitando el separatismo (Núñez Seixas 2014, 128). La diversidad local y regional de España era un hecho que no podía negarse. Por eso era necesario la domesticación de estos discursos para que pasasen a integrar una historia común de España con distintos “acentos propios” de cada lugar (Núñez Seixas 2014, 130). El equilibrio ante las posibles contradicciones era justificado con la idea de regionalismo cultural, que incluso algunos mandos falangistas de regiones como Cataluña o Galicia apoyaban, siempre que no se tradujese en un proyecto político que amenazase la unidad de España (Núñez Seixas 2014, 151-152).

## 1.2 Símbolos

El patriotismo era un elemento transversal y fundamental en la ideología nacionalista franquista, y para ello se necesitaban una serie de imágenes y símbolos. Pierre Bordieu sobre el espacio social simbólico afirma que:

los bienes, las prácticas y sobre todo las *maneras*, funcionan en cada sociedad, al modo de las diferencias constitutivas de los sistemas simbólicos, como el conjunto de fonemas de una lengua o el conjunto de rasgos distintivos y de separaciones diferenciales constitutivos de un sistema mítico, es decir, como los *signos distintivos*. (1997, 20)

Esto quiere decir que cada sociedad tiene una serie de elementos que simbólicamente construyen unas particularidades que las diferencian del resto. En el contexto español, desde la Guerra Civil, el bando nacional comenzó esta tarea de instaurar una serie de símbolos a través de los cuales representar la Nueva España. Estos tenían que ser “eficaces para la configuración de una parcial identidad nacional, inequívocamente delimitada” y en contraposición a la España republicana (Box 2010, 285). Según Javier

Moreno Luzón y Núñez Seixas, “los símbolos moldean las identidades nacionales, coadyuvan de manera eficaz a la tarea de nacionalizar las poblaciones y permiten legitimar regímenes y movimientos políticos nacionalistas” (2017, 18). Entre las funciones que tienen los símbolos nacionales, estos autores destacan la concentración de una ideología común, condensándola y unificando las posibles discrepancias; la fijación de una serie de marcadores identitarios de estas comunidades imaginadas, marcando sus fronteras y diferencias con otras; y la movilización de distintos actores políticos (Moreno Luzón y Núñez Seixas 2017, 20). Algunos de los símbolos más visibles y trascendentales durante el franquismo serán la bandera, el himno nacional o el escudo; pero el Régimen construyó una compleja “tela de araña de imágenes, consignas y símbolos”, como sostiene Box (2010, 317), que incluyen elementos más sutiles e implícitos. El objetivo de estos símbolos es el de crear emociones colectivas que sirvan como agente de movilización durante la Guerra, para asegurar la cohesión interna y convertirse en las únicas representaciones de la verdadera España (Box 2010, 285). Moreno Luzón y Núñez Seixas van más allá afirmando que “los símbolos no solo ilustran, condensan y simplifican los contenidos de la identidad nacional y la ideología nacionalista, su visión del pasado y del presente, sino que a menudo constituyen una parte integrante de ellas, un elemento irrenunciable por su capacidad movilizadora y catalizadora de emociones patrióticas” (2017, 22). Es decir, los símbolos son una parte inherente y totalmente necesaria del propio sentimiento nacional. Es a través de estos símbolos como se produce la construcción identitaria relegando a parte de la población a la otredad.

Según Box, durante la guerra y la posguerra “la política se volvió gestual” (2010, 317). Como sostiene Pilar Amador Carretero la acción socializadora de los Estados totalitarios se completa con la propaganda, la cual debe transmitir unos contenidos que satisfagan de algún modo las expectativas o necesidades de la ciudadanía (2003, 101). El modelo de propaganda que se promulgó durante el franquismo, haciendo uso de imágenes, textos y actos públicos de adoctrinamiento afecta a diversos aspectos de la vida diaria de la sociedad. “El dirigismo cultural y la organización de los instrumentos públicos” en todos los aspectos posibles fue la estrategia escogida por el gobierno del Régimen (Box 2010, 317). Todo esto está relacionado con un fuerte control por parte del Estado. Como afirma Michel Foucault, en cada sociedad hay una serie de métodos y elementos, que él denomina “disciplinas”, y que permiten el control de los cuerpos y sus movimientos, gestos o actitudes, con una

“relación de docilidad-utilidad” impuesta (2009, 159). Esto es interesante porque, según Foucault, “un cuerpo disciplinado es el apoyo de un gesto eficaz” (2009, 177). Foucault (2009) también demuestra que las disciplinas y sus dispositivos de acción se vuelven más sutiles y sofisticados conforme la historia se va desarrollando. De esta manera, la disciplina de la que habla Foucault es un medio muy útil para la imposición de la doctrina política franquista y su idea de España. En una línea similar, Amador Carretero sostiene que el objetivo de transmitir y consolidar la ideología del poder requiere de una “red de agentes transmisores pensados para esta misión”, que ella denomina “aparatos ideológicos” (2003, 102). Aunque es evidente que la censura, las prisiones y las violencias físicas eran algo común durante el Franquismo, y que pretendían servir como elementos de control de la población, hay otra serie de estrategias menos explícitas para cumplir con este objetivo como la distribución de símbolos que el pueblo acaba interiorizando. Los símbolos más sutiles estaban siempre al servicio de la defensa de un nacionalismo español por parte del gobierno de Franco. Para imponer al pueblo “la identificación con una cultura común o compartida” son imprescindibles unos artefactos o productos culturales como la historia, la literatura, el arte o la música (Fox 1997, 23). El nacionalismo, según Fox (1997, 23), aportaría una dimensión moral y emocional a la ideología franquista durante la época de la Dictadura, puesto que como apunta Amador Carretero, “se puede manejar más fácilmente a las masas si se les suministra consignas adaptadas al modelo sentimental y pasional de su temperamento” (2003, 101). El uso de estos elementos culturales apela a la sensibilidad de las masas y permite transmitir un mensaje en un formato mucho más digerible.

Cabe señalar que el nacionalismo propio del Franquismo puede relacionarse con una corriente dentro del nacionalismo europeo, de inspiración alemana, que ya a finales del XIX perseguía una búsqueda o redescubrimiento del pueblo y lo vernáculo, “haciendo hincapié en la comunidad lingüística y cultural y en un sentido de una misión o histórica o destino” (Fox 1997, 22). Esto coincide con algunas de las bases conceptuales del franquismo y nos demuestra que muchas estrategias ideológicas propias del Régimen se inscriben en una tradición nacionalista anterior. Lo cierto es que, como sostienen Moreno Luzón y Núñez Seixas, los nacionalismos tienden a buscar símbolos antiguos, puesto que “cuanto más antigua es la nación invocada, más legitimidad se le presupone en el presente” (2017, 22). Como ya he señalado con la teoría del caudillaje, el régimen de Franco se servía de elementos históricos para legitimar su posición. No solo recurre a la Edad Media con el término “caudillo”, sino

que incluso es frecuente observar la representación pictórica o fotográfica de Franco vestido de cruzado como si fuera el Cid Campeador (Box 2010, 323). Pero, para Eric Hobsbawm, en este proceso de construcción de la identidad nacional, tienen que aparecer una serie de “símbolos y prácticas semirituales . . . en su mayor parte históricamente nuevos e inventados: banderas, imágenes, ceremonias y música” para que la población se haga consciente de su ciudadanía y pertenencia (2002, 18). Es interesante observar el constante diálogo y las negociaciones entre pasado, presente y futuro en todo el desarrollo de los nacionalismos y, en concreto, durante el Franquismo.

Precisamente, una característica del fascismo presente en el caso español es la capacidad de aunar en sus principios un discurso trágico de la pérdida de rumbo de la sociedad española con el impulso para su reconstrucción. Lo que Gallego señala como “esa capacidad de integración y de reactivación”, esa “actitud conservadora de la patria en peligro y la proyección utópica de una nación en marcha” (2014, 21), resulta interesante para entender el papel de la tradición y las manifestaciones culturales durante el Régimen. Para Fox, “el nacionalismo está íntimamente relacionado con la cultura hasta el punto de definirla y, a menudo, inventarla” (1997, 22). En esta línea, Hobsbawm desarrolla el concepto de la “tradición inventada” para referirse a una serie de prácticas, “normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado” (2002, 8). Estas tensiones entre “innovación y tradición, entre modernidad y enraizamiento de la historia” son inherentes, según Moreno Luzón y Núñez Seixas, a cualquier nacionalismo (2017, 22). Hobsbawm va un paso más allá señalando que precisamente la referencia al pasado de las tradiciones inventadas es la que está basada en una idea de continuidad ficticia y es este pasado histórico el que impone prácticas fijas repetitivas (Hobsbawm 2002, 8). Para Hobsbawm, “todas las tradiciones inventadas, hasta donde les es posible, usan la historia como legitimadora de la acción y cimiento de la cohesión del grupo” (2002, 19). A partir de esto, se puede afirmar que la utilización de estas narrativas franquistas que se retrotraen a la Edad Media u otras épocas pasadas son un elemento cohesionador de la nacionalidad española y que forman parte de un conjunto de tradiciones inventadas; pues, como afirma Hobsbawm, estas tradiciones inventadas son importantes en la construcción de la nación y el nacionalismo (2001, 20). Pero a pesar de que se pueda reconocer el carácter imaginario o inventado de estas tradiciones sobre las que se sustenta la nacionalidad, es

importante estudiar también qué pasa con los elementos de la cultura popular que ya estaban presentes en tiempos anteriores. Al igual que en otros estado-nación, en España “las tradicionales prácticas de costumbres ya existentes, como las canciones populares . . . fueron modificadas, ritualizadas e institucionalizadas para nuevos propósitos” (Hobsbawm 2002, 12). Además, según Fox, “el descubrimiento de la tradición popular y su conversión a una ‘tradición nacional’ fueron trabajo de la clase dirigente o élite” (1997, 22). Esto demuestra que el uso de materiales antiguos para construir tradiciones inventadas para propósitos nuevos fue una estrategia política al servicio de proyectos elitistas y hegemónicos.

### **1.3 La Falange Española**

Centrándome en aparatos del Régimen, según Soto Carmona (2001a), las variedades dentro del gobierno de Franco se concreta en tres “familias ideológicas”: el Ejército, la Iglesia Católica y el Movimiento-Falange. En lo que atañe a la Falange Española, o FE, fue un partido político que anteriormente a la Guerra Civil tenía el objetivo de construir un nuevo Estado español que se deshiciera del “separatismo, la lucha de clases y el parlamentarismo liberal” (Gallego 2014, 218). Esta nueva organización nace oficialmente en noviembre de 1933, aunque ya provenía de una serie de intentos anteriores por parte de José Antonio Primo de Rivera de crear un fascismo propiamente español (Payne 1997, 177). La Falange promulgaba una idea de “hombre nuevo”, cristiano y encargado del destino de la patria (Gallego 2014, 219). Aunque las inclinaciones fascistas de José Antonio estaban muy presentes, para Stanley Payne la FE podría ser considerada como un “partido católico de extrema derecha, corporativo y autoritario” más que específicamente fascista (1997, 178).<sup>2</sup> La Falange, según Soto Carmona, está definida por el “nacionalismo”, unas “añoranzas imperiales”, el “desprecio a la Monarquía borbónica”, el apoyo “a la burguesía ciudadana y a los medianos y pequeños propietarios agrícolas” y un “espíritu religioso” vinculado a la relación inseparable entre alma nacional y catolicismo (2001a, 18-19). El perfil del Fascismo falangista para Gallego se concreta en una serie de elementos como la “unidad nacional”, la “recuperación de la tradición”, un “concepto clásico de la patria” o la “disciplina del individuo realizado a través de la empresa imperial de un destino

---

<sup>2</sup> En adelante me refiero al fundador de FE como José Antonio, porque él mismo tenía la concepción del partido como una gran familia, instaurando el tuteo hacia su persona y el tratamiento por el nombre de pila (Gallego 2014).

común” (Gallego 2014, 224). Frente a las doctrinas de la FE, que no eran muy concretas, estaba el fascismo más marcado de las JONS (Payne 1997, 178). Estas fueron un instrumento para la acción violenta en las calles contra lo que consideraban los males de España: la democracia, el marxismo, el liberalismo, el separatismo, etc. (Gallego 2014, 187-188). A pesar de las diversas tensiones y diferencias entre las JONS y la FE (Payne 1997, 185), en 1934, ambas se unificaron para agrupar fuerzas dentro del fascismo y nacionalsindicalismo españoles (Gallego 2014, 216). Se creó así un nuevo movimiento unificado llamado “Falange Española de las Juntas Ofensivas Nacional-Sindicalistas”, o “FE de las JONS” (Payne 1997, 185). A pesar de la importancia de Falange en los momentos previos a la Guerra Civil y en el desarrollo de esta, la presencia en el gobierno de Franco fue poco a poco disminuyendo. Según Soto Carmona, se acabaron convirtiendo en un “grupo de presión” más que en un partido político (2001a, 19). Tras la muerte de José Antonio, Franco se puso al frente de la Falange (Richmond 2004, 23) y en 1937 aprobó mediante decreto la unificación de FE de las JONS con los tradicionalistas carlistas, creando el partido único y oficial del Estado, la Falange Española Tradicionalista y de las JONS o FET de las JONS. Este decreto desvelaba la necesidad de crear una base política organizada para el nuevo Estado español en un intento de redefinir un Movimiento Nacional unitario resultante de la gran heterogeneidad dentro del bando sublevado (Payne 1987).

### **1.3.1 La Sección Femenina**

La FE de las JONS fue el seno del nacimiento de la Sección Femenina. En el mismo año en que se fusionan la Falange Española con las JONS, se funda en junio de 1934 la Sección Femenina o SF, en la cual me centraré con el objetivo de demostrar el control de los cuerpos de las mujeres durante el Franquismo. Hay varias hipótesis sobre el origen de esta organización. En primer lugar, y la más plausible para Estrella Casero (2000), es que se fundó como rama femenina del Sindicato Español Universitario o SEU. Por otra parte, también está la posibilidad de que naciera en el seno de la Falange Española, a partir de un grupo de mujeres encabezadas por Pilar Primo de Rivera que venían del SEU y pedían su admisión en el partido, lo que les fue denegado por ser mujeres (Casero 2000,15).<sup>3</sup> Este Sindicato Español Universitario se fundó en 1933 y se convirtió en el primer sindicato falangista, además de un importante órgano auxiliar

---

<sup>3</sup> Pilar Primo de Rivera es la hermana del fundador de Falange, José Antonio, e hija del dictador Miguel Primo de Rivera (Richmond 2004, 17).

para la FE, según Payne (1997, 181). El SEU servía como cantera para la FE de las JONS, ya que reclutaba a jóvenes menores de edad que no podían formar parte de un partido político legalmente (Payne 1997, 267). Una vez terminada la Guerra, el gobierno español experimentó una serie de tensiones entre los distintos grupos que apoyaban a Franco (Soto Carmona 2001b). El “Movimiento Nacional” fue el nombre que recibieron estos sectores que participaron en la revolución antirrepublicana (Marín et al. 2001, 20). El Caudillo llevó a cabo un proceso de “domesticación” de Falange conforme a sus intereses de mantenerse en el poder (Soto Carmona 2001b, 35-36). Sin embargo, la Sección Femenina se irá adaptando a las distintas reestructuraciones políticas con Pilar Primo de Rivera a la dirección durante más de cuarenta años (Richmond 2004, 17).

Para Ana de la Asunción Criado, la doctrina de la SF se construyó a raíz de la Guerra Civil, aunque se amoldaron a los diferentes cambios ideológicos y estratégicos del régimen, sin perder el ideal falangista (2017, 183). Durante este periodo de la Guerra Civil, la SF tenía una función principalmente asistencial (Pérez Moreno 2008, 77), con la ayuda a personas detenidas, visitas a los encarcelados y encarceladas, apoyo a sus familias, recaudación de fondos y misiones de propaganda como principales tareas (Gallego Méndez 1983, 27). Estas mujeres falangistas comenzaron a organizarse en Madrid, aunque poco a poco se fueron extendiendo por distintas provincias. Justo antes de comenzar la Guerra Civil, la SF sólo tenía 2500 afiliadas en dieciocho provincias. Tampoco disponían de locales y se pasaban gran parte de su tiempo cosiendo las camisas azules propias de los falangistas y haciendo banderas en la clandestinidad en ese momento (Fernández Jiménez 2008, 115). A partir de 1939, la SF se convirtió en una organización de masas, “con una estructura jerárquica y verticalizada, garantizada por una rigurosa disciplina” (Casero 2000, 17). Al finalizar la Guerra, los cálculos de afiliadas por parte de la SF ascendían a 580000 mujeres (Richmond 2004, 29). El cambio de misión y funciones de la SF se reflejó en el decreto del 28 de diciembre de 1939 (Pérez Moreno 2008, 78). Las afiliadas a la SF se encargaron entonces de “la educación social, política y doméstica de todas las mujeres” (Richmond 2004, 17). En este momento, la SF pasó a tener un total y casi ilimitado control de las mujeres afiliadas al Movimiento e incluso, temporalmente, de todas las mujeres españolas entre los diecisiete y treinta y cinco años (Gallego Méndez 1983, 76). En 1941 se publicó un orden ministerial que hacía obligatorias las enseñanzas del hogar a las mujeres en todo el territorio español en los centros educativos, llegando a ser imprescindible para la

obtención del título de bachiller a partir de 1944 (Gallego Méndez 1983, 78). Estas nociones básicas se inscribían dentro de un arquetipo de feminidad nacional-católico como referencia, según el cual los roles de ama de casa, madre y esposa eran el fin único de la mujer (Pérez Moreno 2008, 80). La Sección Femenina se encargó de estas enseñanzas del hogar y también del cuidado de los niños y niñas, tareas domésticas, atención a los maridos, pero además tuvieron un papel importante en la alfabetización de una gran parte de la población e impartieron enseñanzas de cultura general, música o gimnasia (Alonso Medina 2001, 14). La extensión de la SF por todo el territorio se hizo patente con una compleja red de delegadas provinciales y locales que dependían de la Delegación Nacional, siempre a cargo de Pilar Primo de Rivera (Gallego Méndez 1983). Se crearon también las “Cátedras Ambulantes”, unas caravanas que iban a los diferentes pueblos a impartir enseñanzas y promulgar la ideología del Régimen (Pérez Trompeta 1996, 167).

### **1.3.2 Coros y Danzas de la Sección Femenina**

En 1938 se formaron los Coros y Danzas de la Sección Femenina (Aguilar Carrión) a raíz de la Concentración en Medina del Campo para conmemorar la victoria de Franco en la Guerra (Casero 2000, 32). Coros y Danzas, dentro de las lógicas nacionalistas que ya he comentado, serán un “instrumento de propaganda en el territorio nacional” muy potente para el franquismo (de la Asunción Criado 2017, 191). Las labores de artesanía y las músicas de Coros y Danzas servían como reencuentro con las raíces de la patria y las tradiciones costumbristas (Casero 2000, 45) Según de la Asunción Criado, el folclore es un elemento legitimador que proporciona una continuidad al sistema de manera atemporal y orgánica, de más calado que la Historia.<sup>4</sup> La cultura popular sirve para “establecer lazos de cohesión o pertenencia a ciertos grupos reales o artificiales” (2017,185). Entonces, el folclore y las tradiciones en la España dictatorial podrían considerarse uno de estos elementos simbólicos que refuerzan la idea de comunidad imaginada del nacionalismo franquista. Manuel Dannemann incluso va más allá y sostiene que los factores de pertenencia, comunicación e identidad determinantes para la cultura folclórica son capaces de constituir una “comunidad folklórica” (1984, 31). Según este autor, la comunidad

---

<sup>4</sup> La Real Academia de la Lengua Española reconoce la escritura de folclore con “c” y con “k” indistintamente. A lo largo de este trabajo me decanto por el término “folclore” preferiblemente a “folklore”. Las veces que aparece escrito “folklore” es debido a que he decidido respetar la manera en la que lo escriben los autores y autoras a los que hago referencia en ese momento.

folklórica supone la participación de una o más personas en una serie de comportamientos relacionados con el disfrute de unos bienes tradicionales aglutinantes y representativos de estos y estas participantes, que cuando cesan suponen la disolución de la comunidad folklórica (1984, 32). El sujeto colectivo al cual se le atribuyen las tradiciones es un constructo resultante del propio discurso folclórico, según Honorio M. Velasco Maíllo (1990, 138). Es interesante observar cómo en esta definición de comunidad folklórica, que puede relacionarse fácilmente con el concepto de comunidades imaginadas, reconoce la posibilidad de reunión y articulación alrededor de estas manifestaciones populares, y su carácter puntual y performático (Butler 2007, puesto que la acción directa que requiere evoca el sentimiento de comunidad. Cabe decir que, aunque el uso del folclore durante el Franquismo es muy relevante, este ya había sido manejado anteriormente.

#### **1.4 El uso de la cultura tradicional**

Según Miguel Manzano Alonso, la recopilación de músicas de tradición oral comienza en la segunda mitad del siglo XIX (1991, 326). Para Velasco Maíllo, el estudio del folclore es un movimiento gestado desde la modernidad que provocó, junto con la nostalgia y el desarraigo propios del movimiento romántico, una atención a lo rural y lo popular por parte de una élite burguesa (1990, 126). Jesús Martín Barbero sostiene que el folclore:

capta ante todo un movimiento de separación y coexistencia entre dos ‘mundos’ culturales: el rural, configurado por la oralidad, las creencias y el arte ingenuo, y el urbano, configurado por la escritura, la secularización y el arte refinado; es decir, nombra la dimensión del tiempo en la cultura, la relación en el orden de *las prácticas* entre tradición y modernidad, su oposición y a veces mezcla. (1991, 19)

Los trabajos de los primeros folcloristas están motivados por la creencia de que lo popular era un instrumento histórico para encontrar los orígenes de la nación, según Jorge de Persia (1991, 308). Los cantos populares son considerados expresiones espontáneas y naturales del alma del pueblo (Díaz G. Viana 2002). Emilio Rey García y Víctor Pliego de Andrés (1991) afirman que será en el contexto nacionalista y romántico de la segunda mitad del XIX cuando cambie el enfoque del concepto de “lo popular”. A principios de siglo, lo popular se vinculaba a la cotidianeidad cosmopolita

de una clase social burguesa urbana mientras que, según se vaya acercando el final del siglo, vira con influencia de los ideales románticos a la idea de la esencia de un pueblo rural y un pasado remoto (Rey García y Pliego de Andrés 1991). Según Luis Díaz G. Viana, el concepto de patrimonio cultural proviene de la Revolución Francesa, pero será en el Romanticismo cuando se consolide su vinculación a la nación (2002). La recopilación de músicas populares y tradicionales en España estará también vinculada al proyecto musical protagonista del siglo XIX: la construcción de una ópera nacional (de Persia 1991, 309). Las recogidas de material, más o menos rigurosas, quedan plasmadas en la proliferación de cancioneros y en la presencia de temas folklóricos en composiciones de música académica de la época (Rey García y Pliego de Andrés 1991). Desde finales del siglo XIX comienzan a aparecer las primeras Sociedades Folclóricas en España, a partir de la iniciativa de Antonio Machado y Álvarez (Rey García y Pliego de Andrés 1991, 364), las cuales estaban integradas por una élite intelectual con motivaciones románticas y nacionalistas (Velasco Maíllo 1990, 124). Las músicas tradicionales estaban presentes ya desde la época romántica en la construcción de la nacionalidad española y no es una novedad su instrumentalización durante la época franquista para transmitir una idea de España.

Para entender cómo son los procesos de utilización del folclore por parte de Coros y Danzas durante la España franquista y otras épocas, resulta interesante el concepto de “folklorismo” que desarrolla Martí en el capítulo de libro titulado “La tradición evocada: folclore y folklorismo” (1999). Según Martí, el “folclore” o “folklore” se puede identificar como los propios contenidos de una cultura tradicional, mientras que “folklorismo” se refiere a un “conjunto de actitudes que implican una valoración socialmente positiva de este legado cultural que denominamos ‘folklore’” (1999, 82). El folklorismo entonces estaría relacionado con una consciencia colectiva del valor patrimonial de esta tradición o folclore y con la asociación de un sentimiento, emoción e intencionalidad. Para Martí, el folklorismo lleva implícito una asociación de valores como ruralidad, ancestralidad, genuinidad, sencillez, moralidad y etnicidad, y que determinan su “valor folklórico” y, por tanto, implican un valor añadido (1999). Precisamente, es esa etnicidad la que permite la instrumentalización nacionalista del folclore y la identificación con un contexto geográfico muy concreto, que antes del proceso de folklorismo no era tan relevante (Martín 1999, 86). Este proceso de transformación de “folklore” a “producto folklórico”, que se lleva a cabo con el folklorismo, es complejo. Para la “homologación” de esta cultura tradicional, los

distintos actores y agentes se sirven de estrategias como el tipismo o exageración de rasgos típicos, simplificación y complejidad, alteración funcional o pulimentación (Martí 1999). Todos estos procesos implícitos en la folklorización se traducen en una transformación formal del folklore con un objetivo estético e ideológico concreto (Martí 1999, 94). Díaz G. Viana señala el papel de los y las investigadoras o folkloristas que durante el acto de recopilación autorizan un discurso u otro, seleccionan y proporcionan autenticidad al material musical (2002). Para Martín Moreno, esta autenticidad o “originalidad de la cultura popular residiría esencialmente en su *autonomía*, en la ausencia de contaminación y de comercio con la cultura oficial, hegemónica” (1991, 20). Para Beatriz Martínez del Fresno, “lo que hizo la Sección Femenina fue desplegar mecanismos de control y depuración sobre este repertorio tradicional – del que se seleccionaba y autorizaba solo la parte conveniente –, fijar y uniformar las versiones e implantar una práctica masiva” (2012, 240). Pero, además, Martí señala que estos cambios y transformaciones en el objeto folklórico están condicionados por “la pertenencia del folklorismo a dos realidades diferentes”: la que “se corresponde a una sociedad pasada y la propia de la actual” (1999, 93). Los productos folklóricos que resultan entonces se adscriben a una doble realidad: “aquella que evoca, la tradición como exponente de formas de vida de épocas pasadas y de carácter rural, y la realidad actual en la cual se insiere el folklorismo de carácter marcadamente urbano” (Martí 1999, 96). La artificialidad de traer una serie de elementos tradicionales a la contemporaneidad franquista con los espectáculos de Coros y Danzas evidencian el diálogo entre pasado y presente que también encontramos en la nostalgia de un pasado glorioso del nacionalismo. Esta idea queda recogida en el concepto de “*revival*”.

Velasco Maíllo define el folclore directamente como un “movimiento social de revitalización, de *revival*” (1990, 125) en sí mismo. Respecto al *revival* musical, Caroline Bithell y Juniper Hill (2014) editan el libro *The Oxford Handbook of Musical Revival* en cuya introducción afirman que el *revival* comprende el esfuerzo de *performar* y promover música que es valorada como antigua o histórica, normalmente percibida como amenazada o moribunda. Además, según este autor y autora, estos procesos de *revival* están promovidos por la insatisfacción con algunos aspectos del presente y un deseo de cambio cultural (Bithell y Hill 2014, 3), dentro del contexto de una sociedad descontenta y con la presión de construir un hábitat cultural más satisfactorio (Bithell y Hill 2014, 10). Lo cierto es que estos elementos entroncan claramente con la idea de rescatar un pasado perdido y una tradición corrompida por el

liberalismo de los años de la República propios del Régimen Franquista. Algunas de las motivaciones que para Bithell y Hill dan lugar al *revival*, y que se pueden observar en la narrativa franquista de los Coros y Danzas, está la insatisfacción con aspectos de la vida moderna, el refuerzo de una identidad nacional, la necesidad de un medio más para la propaganda ideológica, y la respuesta a un trauma (2014, 10-12). Lo interesante del *revival*, como recoge Owe Ronström, es la idea de la representación de un pasado histórico en un momento presente (2014, 43). Además, según Bithell y Hill, esta evocación del pasado se utiliza muchas veces para intensificar conceptos o elementos del presente (2014, 5). De nuevo la idea de recuperar elementos propios de un pasado remoto es una de las estrategias para crear en la España de finales de los años treinta un nuevo concepto de Estado dominado por la idea de tradición, pureza y un pasado glorioso. Dentro de esta idea, en la Dictadura de Franco, al igual que en otras agendas nacionalistas como recogen Bithell y Hill, se priorizó la búsqueda de elementos musicales considerados más puros y rurales, ajenos a la contaminación moderna y urbana (2014, 6). Esto derivó en una selección y canonización de un repertorio concreto (Bithell y Hill 2014, 6) en detrimento de otro, al igual que Martí (1999) recogía dentro de su definición de folklorismo. Aunque Bithell y Hill estudien la capacidad catártica de “revivir” tradiciones musicales en contextos de desastres naturales o conflictos bélicos solamente centrado en el siglo XXI (2014, 9), lo cierto es que en un periodo como la posguerra española—que no se caracteriza precisamente por una gran abundancia de recursos económicos—, la riqueza cultural y folklórica podría ser considerada como una manera de superar el trauma de la Guerra Civil y de suplir esas carencias económicas. Con el *revival* se establece una especie de compromiso con el objeto musical, pero también con los estilos de vida imaginados y asociados a estos. Es interesante que Bithell y Hill caracterizan esto como un acto de resistencia no violenta a la modernidad (2014, 14). La resistencia a la modernización y a las ideas liberales por parte del gobierno de Franco, siguiendo las ideas de Bithell y Hill, se realizó tanto de manera violenta—por medio de la guerra, los castigos y la censura severa—, pero también por medio de una violencia simbólica en la que los Coros y Danzas juegan un papel importante como cuna de procesos de *revival* musicales. El *revival* necesita de una serie de infraestructuras o nuevos métodos de transmisión, promoción y diseminación de la música “revivida” como festivales, concursos, instituciones educativas, políticas del gobierno o proyectos audiovisuales (Bithell y Hill 2014, 4). Los Coros y Danzas de la

Sección Femenina funcionan como una de estas organizaciones de transmisión de esta tradición traída del pasado popular.

Velasco Maíllo (1990) reconoce una serie de funciones generales del folclore que pueden resultar útiles para entender el papel de las tradiciones populares en el Franquismo. En primer lugar, una función expresiva muy relacionada con la aportación de actividades de ocio como los festivales, muestras, concursos y demás espectáculos (Velasco Maíllo 1990, 140) presentes en la historia de Coros y Danzas. El espectáculo folklórico para Velasco Maíllo es una forma de discurso fácilmente digerible y susceptible de convertirse en “un acto de afirmación nacionalista” (1990, 141). Una segunda función es la de justificar y validar instituciones sociales según la cual el folclore se convierte en un instrumento de legitimación de los valores de las élites intelectuales o instituciones políticas (Velasco Maíllo 1990, 141). En tercer lugar, y muy vinculada a la anterior, la función pedagógica (Velasco Maíllo 1990, 142) es fácilmente observable en la Sección Femenina, ya que se concibe como una organización educativa en los valores del régimen. Por último, está la función de control social y fomento de la conformidad con las normas de conducta imperantes (Velasco Maíllo 1990, 143). El folclore, según esta línea, puede resultar un elemento muy útil para ocultar la realidad social propia de la posguerra española que sirve como distracción del pueblo, entroncando con la curación o catarsis popular de la que ya hablaban Bithell y Hill (2014). Sara Ahmed (2015) también aborda la complejidad del trauma y el dolor y las estrategias y cómo nos afecta. Entroncando con estas funciones del folclore, para de la Asunción Criado, lo popular se convierte en un “instrumento privilegiado de mediación entre la gente y la estructura política” (2017, 185). Según Martín Barbero, “el discurso no es un mero instrumento pasivo en la construcción del sentido que toman los procesos sociales, las estructuras económicas o los conflictos políticos” (1991, 13). Por ello, es importante estudiar los complejos procesos de articulación del discurso de la Dictadura franquista y el papel que tienen los Coros y Danzas de Sección Femenina en ellos. En el contexto de la España dictatorial resulta especialmente interesante el concepto de “hegemonía” de Antonio Gramsci. La hegemonía de Gramsci hace referencia a un complejo entramado de “fuerzas políticas, sociales y culturales” que van más allá de la ideología o sus formas de control, manipulación o adoctrinamiento. La hegemonía “es un vívido sistema de significados y valores—fundamentales y constituidos—que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente” (Gramsci, citado en Williams

1988, 131). Teniendo en cuenta este marco, la población de la España franquista estaba dominada e imbuida en el sistema de valores hegemónicos del Régimen, el cual se sirve de elementos como los Coros y Danzas de la Sección Femenina como herramienta para controlar todos los aspectos de la vida cotidiana. Es preciso apuntar que, como afirma Raymond Williams, el peligro del concepto hegemonía es que muchas veces se toma como algo totalizador y se subestima la capacidad de disrupción y desafío de la norma por parte de los sujetos subalternos (Spivak 2003). La hegemonía es un proceso muy complejo y cambiante que, al tratarse de un elemento colectivo, está abierto a ser resistida, limitada y tensionada para la creación de “contrahegemonías” y “hegemonías alternativas” (Williams 1988, 134). A pesar de esto, no podemos subestimar que la utilización del folclore por parte de la SF cumple con las funciones educativas y de propaganda de los valores del régimen y su idea de patria.

Como recoge Martínez del Fresno, “el gobierno de Franco implantó un modelo administrativo de corte napoleónico, decididamente centralista y uniforme, que potenciaba los municipios y las provincias, ligados al poder central mediante rígidas relaciones jerárquicas” (2012, 246). Esto determina la tensión nación-región presente a lo largo de todo el Régimen. Martín Barbero apunta que, en las construcciones nacionales muchas veces, “las diferencias culturales se convierten en . . . amenazas al poder central” y es a través de elementos como la unificación del idioma que una cultura nacional se legitima y se centraliza su poder (1991, 80). La creación de un ideario de España única y unitaria será muy importante durante el Franquismo, utilizando el concepto de Nación para “*dar cuerpo* al pueblo” y acabar por sustituirlo. La centralidad del poder estatal implica el cambio “del plural de los pueblos a la unidad del pueblo convertido en Nación” (Martín Barbero 1991, 98). En el caso del Franquismo, ya he mencionado las contradicciones entre lo local y regional con la idea de Nación unitaria. A pesar de que “la región no existía como entidad político-administrativa” en la época de Franco era constantemente “invocada en la propaganda del régimen” (Núñez Seixas 2014, 152) y el folclore tenía un papel importante en estos procesos. A nivel lingüístico, según Núñez Seixas, mientras que en general en “la nueva España” se llevaron a cabo una serie de estrategias de “(re)imposición autoritaria del castellano en la esfera pública, la Administración y la Enseñanza” que conllevan una fuerte diglosia, contradictoriamente se asiste a un incremento del interés de eruditos e intelectuales por otras lenguas (2014, 141). “Los idiomas y ‘dialectos’ regionales podían sobrevivir en géneros literarios menores, folclore y etnografía, sin normas

estandarizadas que se alejasen de la idea de ‘lengua popular’” (Núñez Seixas 2014, 141). En esta línea, el folclore se erigió como una representación de “unidad nacional a pesar de la diversidad” y un elemento de cohesión de la pluralidad española que intentaba encauzar otros nacionalismos alternativos. La unidad de España y el centralismo estatal imperantes convirtieron al regionalismo presente en el folclore de Coros y Danzas en un elemento estético (de la Asunción Criado 2017, 195). Para Núñez Seixas,

La Sección Femenina se apropió de los repertorios populares y los trasladó del ámbito rural al urbano, y especialmente a los desfiles y conmemoraciones. La danza tradicional fue teatralizada, feminizada y, sobre todo, rejuvenecida. No sólo era un interés etnográfico, sino que trataba de depurar selectivamente ese repertorio tradicional, fijando versiones estandarizadas e implantando una práctica colectiva de su ejercicio. (2014, 150)

Para adaptarse al contexto de la España franquista, el folclore tenía que desmarcarse también del casticismo—asociado al gusto popular, urbano e izquierdista—y del localismo, que podía desembocar en regionalismos (Núñez Seixas 2014, 150). A pesar de que había una serie de pautas generales para la recogida de material folklórico en las distintas zonas de España, estas eran más bien vagas y abiertas al criterio e inquietudes de las distintas delegaciones provinciales (Casero 2000, 84). De la Asunción Criado achaca estas deficiencias a la insuficiencia presupuestaria de la Sección Femenina (2017, 193). Aunque las instructoras locales y provinciales eran las que hacían el trabajo de campo, la Regiduría Central de Cultura de la SF, con la ayuda de musicólogos como Higinio Anglés o Manuel García Matos y dirigentes falangistas, “seleccionaban aquellas piezas que mejor servían a los fines propagandísticos del régimen. Sobre todo, las que con más eficacia simbolizaban la conjunción entre catolicismo y tradición” (Núñez Seixas 2014, 150). Para de la Asunción Criado, el franquismo se apropió del folclore siguiendo la línea del neorrealismo italiano que aplicaba el concepto gramsciano de “nacional-popular” para representar orgánicamente la comunidad nacional por medio del folclore popular (2017, 191). Según esta autora, el folclore en el Régimen podía ser entendido de dos maneras: como acompañante de actos oficiales, diplomacia y relaciones internacionales, fácilmente observable en los viajes de la Sección Femenina por el mundo, y como una muestra de cultura y comparación entre distintas regiones, plasmada en los distintos concursos folclóricos (de la Asunción

Criado 2017, 193).<sup>5</sup> Según recoge Casero, el primer concurso se realizó en 1942 por iniciativa de Pilar Primo de Rivera con la idea de mostrar las labores de recogida de campo y enseñanza de estos materiales en las diferentes provincias (2000, 48). Este concurso se desarrollaba a lo largo de una serie de meses puesto que había un proceso de selección que iba escalando niveles geográficos; primero local, luego regional, más tarde sectorial y por último a nivel nacional. Estos concursos se extendieron hasta 1976, con un total de veinte ediciones (Casero 2000, 49). Núñez Seixas apunta que el común denominador en el uso del folclore de Coros y Danzas fue precisamente la noción de espectáculo (2014, 148) presente tanto en concursos, como viajes y representaciones en el exterior.

En 1948, la Sección Femenina actuará en Argentina en lo que será su primera visita al extranjero (Aguilar Carrión 2012, 44) a excepción del viaje a Alemania en 1942 para visitar hospitales de heridos en la Guerra (Casero 2000, 49). Después de la Segunda Guerra Mundial en Europa se fundó en 1945 la ONU, la cual bloqueó a España de sus actividades y relaciones internacionales debido a su “origen bélico, naturaleza dictatorial” y sospechas de simpatías con la recientemente neutralizada Alemania nazi (Barrera 2019, 321). Por esta razón, la Sección Femenina desarrolla una nueva función en sus distintos viajes, la de suavizar o dulcificar la imagen de España en el extranjero (Aguilar Carrión 2012, 44) así como “promover los lazos culturales” con otros países y “contrarrestar el aislamiento internacional de España” (Richmond 2004, 175). Lo cierto es que el hecho de que el primer viaje internacional fuera a Argentina no es casualidad. Este país apoyó al gobierno de Franco ante la negativa de la Naciones Unidas y continuó con las relaciones diplomáticas al contrario que otros muchos Estados (Amador Carretero 2003, 104), si bien es cierto que el bloqueo de la ONU se verá cuestionado con el desarrollo de la Guerra Fría. Este conflicto internacional supone la mejora de la imagen de España, puesto que el franquismo se impuso como baza favorable contra el comunismo (de la Asunción Criado 2017, 188). Como apunta Amador Carretero, estos primeros viajes tenían su riesgo por las tensiones con exiliados políticos en anteriores ocasiones (2003, 104). A pesar de esto, las actuaciones y muestras de los Coros y Danzas fueron un éxito porque las canciones y bailes resultaron “ser resorte emotivo y profundo capaz de hacer sentir a los emigrantes la nostalgia de la Patria y calmar las irritaciones y rencor de los exiliados” (Amador Carretero 2003, 105).

---

<sup>5</sup> Véase Anexo I para imágenes relacionadas con estos concursos de Coros y Danzas.

La importancia de estos viajes de Coros y Danzas fue tal que incluso se plasmó en la obra cinematográfica *Ronda Española* (1951), dirigida por Ladislao Vajda. En 1948 se inició en Argentina una gira de tres meses que continuó por Río de Janeiro y Lisboa. Pero ese mismo año y el siguiente también se presentó en Inglaterra un grupo de Coros y Danzas en un festival folklórico internacional en el que incluso ganaron premios. Entre el primer viaje a Argentina y el año 1962 los Coros y Danzas de la Sección Femenina giraron por países de Latinoamérica como Perú, Chile, Colombia, Venezuela, República Dominicana, Haití y Puerto Rico; otros países europeos como Grecia, Bélgica, Francia o Italia; países de Oriente Medio como Turquía, Egipto o El Líbano; pero también otros con los que las relaciones diplomáticas eran complicadas como Cuba o Estados Unidos (Casero 2000, 50-52). Este éxito cosechado en distintos países por la Sección Femenina provocó que el poder político y propagandístico de Coros y Danzas se hiciera más evidente y que muchos dirigentes del Régimen se dieran cuenta de que habían subestimado el papel de las mujeres y el del folclore.

Kathleen Richmond sostiene que en 1945 ya eran evidentes algunos indicios “de que el estilo y las actividades de la SF no sintonizaban con la dirección del régimen” y hubo una disminución de afiliaciones importantes (2004, 168). Según Casero, la influencia de FET de las JONS en el Régimen de Franco fue descendiendo progresivamente a partir de 1953, abriendo paso a oligarquías militares o a la Iglesia Católica (2000, 37). Falange se convirtió en “una especie de agencia central de Servicios de un Estado dictatorial” con las funciones de movilizar y controlar a las masas, educar a la población en los valores del Régimen y gestionar los servicios sociales y relaciones laborales, según Casero (2000, 38). Para Begoña Barrera, el cambio socioeconómico que experimentó el Régimen, el cual pasó progresivamente de una autarquía y economía propia de la posguerra a una relativa prosperidad y apertura a la economía de consumo, afectó a la organización del gobierno y a la posición de Falange en él, así como a la propia SF (2019, 339). Ciertamente, sería imprudente creer que durante los casi cuarenta años de dictadura en España la estructura social y económica no cambiase ni se viera influida por los efectos de la modernización, capitalización y globalización incipiente que se estaban experimentando a nivel internacional. El final de la Dictadura marcado por la muerte de Franco en noviembre de 1975 y por la crisis del sistema franquista (Molinero e Ysàs 2001, 243) culminó para la Sección Femenina con su disolución oficial en 1977 (Casero 2000, 10). Según recoge Barrera, la desarticulación de la SF fue llevada a cabo con pocos honores y ante la

preocupación de muchas dirigentes de la organización como Pilar Primo de Rivera, la cual sintió que su labor durante más de cuarenta años de la difusión del folclore y la educación de la mujer estaba siendo desmerecida por el nuevo gobierno de la Transición (2019, 475).

Es evidente que las relaciones entre folclore y Franquismo fueron muy complejas. El nacionalismo que utiliza las tradiciones populares como elemento de cohesión y de origen de una esencia de la nación no solo está presente en el caso de España. Y, además, el Régimen de Franco no será el primero en utilizar esta estrategia, sino que se inscribe dentro de una corriente con origen en el siglo XIX y que también estaba presente en otros países en ese momento. Los diálogos entre pasado, presente y futuro, a la vez que la contraposición modernidad-tradición, son un denominador común en las corrientes nacionalistas y que en el Franquismo han existido de manera transversal durante los casi cuarenta años de extensión de la dictadura en España. Precisamente con las conceptualizaciones de *revival* se puede apreciar la compleja narrativa que se establece intrínsecamente a cualquier manifestación del folclore, que siempre está relacionada con una tradición oral, transmitida de generación en generación, sin autoría reconocida y que nos pone en contacto con un pasado difícil de rastrear con exactitud. Además, el Franquismo dentro de sus maniobras de consolidación y legitimación utiliza una serie de elementos culturales como símbolos de toda una estructura ideológica que impregna todas las capas de la sociedad de la España del momento. El folclore funciona como uno de estos símbolos de hegemonía y propaganda que permite transmitir a la sociedad una serie de valores de manera implícita y que, además, refuerza una cohesión del pueblo español tanto a nivel interno como externo. Los concursos, muestras y demás actividades cotidianas de Coros y Danzas de la Sección Femenina demuestran cómo el baile y la música tradicional proporcionaron una imagen de España unida en la diversidad de todas las regiones, evitando los separatismos. También funcionaron como representantes de esa identidad nacional en el extranjero, poniendo a las mujeres al frente de unas relaciones internacionales y unas funciones que, dentro de los valores del Régimen, no eran los esperados. Las contradicciones dentro del perfil de mujer que promulgaba la Sección Femenina y lo que ocurría en el día a día de la organización es un punto interesante para observar cómo el folclore permitió a las mujeres de Coros y Danzas transgredir algunos de los aspectos del canon normativo de feminidad.

## 2 El control de los cuerpos en la Sección Femenina

### 2.1 La cuestión del sujeto y el cuerpo

Anteriormente abordaba el tema de la utilización del folclore como elemento legitimador de los valores franquistas y como aglutinante de la población española dentro de unas lógicas nacionalistas. La Sección Femenina era el medio de comunicación de esos valores del Régimen a la población por medio de estrategias simbólicas, entre las que se incluye el folclore. Dentro del papel que tiene la SF como dispositivo disciplinario (Foucault 2009), es interesante prestar atención al lugar de la música, y en concreto el baile, en la transmisión de unas normas de género y el control de los cuerpos de las mujeres, las cuales eran las principales participantes en las actividades dancísticas de Coros y Danzas.

La música, para Teresa López Castilla, es un “instrumento de orden social que da sentido a situaciones o escenarios concretos; a la vez que supone un agente activo en nuestra forma de componer los cuerpos, las emociones y los sentimientos en relación a nosotros mismos y los otros” (2013, 256-257). En este sentido, no podemos negar el imprescindible papel de la música en la construcción de las subjetividades y las identidades individuales y colectivas. Aunque esto pueda parecer una obviedad, en el contexto de finales de los años ochenta del siglo pasado todavía estaba extendida “la idea tradicional de que la música es un lenguaje universal y autónomo que opera independientemente del contexto histórico en el que surge e incluso independientemente de los sujetos que la producen” (Viñuela 2003, 22). Esta idea permite justificar y perpetuar un discurso hegemónico dentro de los estudios de la música basado en valores patriarcales, racistas, colonialistas y heterosexuales. Como recoge Laura Viñuela, los estudios de género entran en el campo musical en la década de los ochenta, posteriormente a otras disciplinas como la literatura (2003, 19). Susan McClary, de manera pionera en su libro *Feminine Endings* (1991), cuestiona el discurso musical socialmente aceptado en la disciplina musicológica, que coloca a las mujeres en una posición de subalternidad por cuestión de género y sexualidad. Para McClary, la música, como cualquier otro discurso social, está repleta de significados y no se ciñe solamente a representar una realidad social, sino que también se configura a través de una relación de reciprocidad (1991, 21). Aunque los inicios de la musicología feminista se centrasen en la búsqueda de las mujeres olvidadas por la historia de la música, con el paso del tiempo y la influencia de líneas de pensamiento como la teoría *queer* se ha

ampliado la visión de los estudios de género en el campo musical. Esta expansión de los análisis musicológicos ha estado ligada al reconocimiento de la multiplicidad de los sujetos no normativos y sus operaciones en los límites junto con la influencia de las prácticas musicales en la construcción de las corporalidades (García Flórez 2012).

Como apunta López Castilla, “la interacción social que se establece entre los sujetos y el hecho musical adquiere en este proceso su correspondiente significante social y cultural a la hora de producir las distintas subjetividades” (2013, 256). La construcción del sujeto es uno de los temas centrales de los estudios feministas. Con la llegada de la modernidad se sientan las bases del nuevo sujeto ilustrado y racional, basado en un ideal concreto de hombre blanco, occidental, heterosexual y burgués. Este sujeto, que aspiraba a ser universal, fue cuestionado desde los inicios del movimiento feminista (Casado Aparicio 1999, 74) basándose en el reconocimiento de que la construcción del sujeto es un proceso social (Moreno Sainz-Ezquerria 2017, 314). Según Casado Aparicio, los debates de los años sesenta que enfrentaron el feminismo de la igualdad con el de la diferencia realizan un cuestionamiento del sujeto universal, reflejando la posición de otredad de las mujeres, aunque reforzando una cosmovisión binaria y estableciendo ideas como “la mujer” o “el patriarcado” como “entidades fijas, autoexplicativas, universales” (1999, 75). Butler también señala la problemática de perpetuar la idea de “mujer” como una identidad común y el peligro dentro del feminismo de plantear una base universal de opresión de las mujeres ya que invisibiliza distintas realidades marcadas por otros ejes de opresión como el racial, de clase, étnico o sexual (2007, 49). Desde los años ochenta, el feminismo asistió a una ampliación del sujeto político feminista (Trujillo 2022, 45). Movimientos como el *black feminism* ya apuntaron la necesidad de redefinir el sujeto político del feminismo, para ampliarlo más allá de las mujeres blancas burguesas que iniciaron la lucha por los derechos de las mujeres (Viveros Vigoya 2016, 13) o el caso de los feminismos latinoamericanos que señalaron las complejas relaciones entre opresiones sustentadas por el “sistema moderno-colonial de género” (Lugones 2008). Butler además sostiene que el propio sistema y la norma que determina la composición del sujeto “requiere pues la producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son ‘sujetos’” (2002, 19). Gracia Trujillo (2022) recoge algunas conceptualizaciones del sujeto abyecto que otras autoras plantean como “la lesbiana” de Monique Wittig (2006), “la *queer* mestiza” habitante de la frontera de Gloria Anzaldúa (2016), “el *cyborg*” de Haraway (1995) o “el sujeto nómada” de Rosi Braidotti (2000). Estas

conceptualizaciones de sujetos híbridos y mutantes de finales del siglo XX cuestionan los “límites de las categorías identitarias, de las fronteras, de las intersecciones” y subvierten el ideal de mujer y la construcción del sujeto feminista de una manera hegemónica y simplista (Trujillo 2022, 58). Para Butler “el sujeto feminista está discursivamente formado por la misma estructura política que, supuestamente, permitiría su emancipación” (2007, 47). Por esto, es necesario cuestionar y repensar constantemente el sujeto del feminismo, porque es inevitable que caigamos en lógicas patriarcales que nos impidan vislumbrar incómodas problemáticas y opresiones hasta dentro del propio movimiento.

Otra cuestión importante que se relaciona con la construcción del sujeto y que también recibe una atención notable dentro de los estudios feministas es el cuerpo. Para Mari Luz Esteban, “la identidad de género es siempre una *identidad corporal*”, puesto que “nos identificamos en relación al género dentro y a partir de una determinada corporeidad, desde una vivencia y una percepción determinada de nosotros/as mismos/as como seres carnales; una corporeidad que es además absolutamente dinámica” (2013, 15). Según Margarita Tortajada Quiroz, “todos los sujetos somos cuerpo”, a través del cual vivimos y experimentamos todas las relaciones sociales. La dimensión corporal del sujeto repercute en distintos ámbitos como el biológico, pero también psicológico, ideológico o social (2011, 23). En los estudios feministas es importante tener en cuenta que “el género se registra y se expresa en el cuerpo” (Tortajada Quiroz 2011, 23). Csordas desarrolla el concepto de *embodiment*, en contraposición al entendimiento del cuerpo únicamente como entidad biológica y material. *Embodiment*, según Csordas, “can be understood as an indeterminate methodological field defined by perceptual experience and the mode of presence an engagement in the word” (1993, 135). Esto se puede relacionar con el proceso de transformación del cuerpo biológico en cuerpo politizado del cual habla Tortajada Quiroz (2011, 77). Las implicaciones del desarrollo del concepto de *embodiment* se relacionan con la puesta de atención en el cuerpo como objeto de estudio (Csordas 1993, 136), además de la consideración de que la *embodied experience* es el punto de partida del análisis de la participación humana en una cultura (Csordas 1993, 135). La importancia del cuerpo en los estudios feministas está relacionada con el bio-poder que subraya Foucault. Como afirma Foucault, “la invasión del cuerpo viviente, su valorización y la gestión distributiva de sus fuerzas” son elementos indispensables en la consolidación de cualquier modelo de hegemonía y dominación (2007, 171). Por ello,

este autor habla en términos de biopolíticas para “designar lo que hace entrar a la vida y sus mecanismos en el dominio de los cálculos explícitos y convierte al poder-saber en un agente de transformación de la vida humana” (Foucault 2007, 171). Daniel Gihovani Toscano López afirma que el poder en Foucault “no es una propiedad, sino un nombre dado a una situación estratégica” (2008, 45). Foucault desarrolla el concepto de bio-poder para hacer referencia a los mecanismos de legitimación del sistema moderno capitalista que tienen por objetivo “obtener la sujeción de los cuerpos y el control de las poblaciones” (2002, 169). El “bio-poder no surge desde el vacío, sino vinculado a la sociedad disciplinaria, a la sexualidad, a la sociedad de la seguridad y al arte liberal de gobernar”, los cuatro dispositivos sobre los que actúa para el control de los cuerpos (Toscano López 2008, 51). Instituciones como el ejército o la escuela funcionan como elementos de control directo de los cuerpos y de imposición de disciplina, ejemplificando la transversalidad de este concepto de bio-poder (Foucault 2002, 169).

La dualidad mente-cuerpo es una de las bases más trascendentales de la filosofía occidental, según Susan Bordo (1993, 2). Esta línea filosófica comienza con Platón y su conceptualización del cuerpo como prisión del alma, la razón o la mente, y continúa con la idea del cuerpo como receptáculo o vasija del alma en Aristóteles. La tradición cristiana también perpetúa esta dicotomía cuerpo-mente durante siglos materializada en la oposición divino-terrenal. Más adelante, con René Descartes el dualismo queda plasmado en su división de la sustancia en *res cogitans* (mente) y *res extensa* (cuerpo). Este filósofo del siglo XVII va un paso más allá estableciendo una jerarquía explícita entre ambas categorías, pues defiende la exclusión del alma de la esfera de la naturaleza—en la que se incluye el cuerpo—como prerrequisito del conocimiento (Grosz 1994, 5-6). A partir de la filosofía cartesiana, Elisabeth Grosz distingue tres líneas de pensamiento según el modelo de cuerpo en el que se basan. En primer lugar, se puede entender el cuerpo como un sistema orgánico de partes interrelacionadas, siendo objeto de estudio para las ciencias. En segundo lugar, otra concepción se construye sobre la idea de cuerpo como herramienta, instrumento o posesión del sujeto que como objeto pasivo requiere de entrenamiento y disciplina. Por último, en tercer lugar, está la visión del cuerpo como medio de conexión entre el mundo físico externo y el mundo psíquico interno del sujeto según la cual el cuerpo es un simple vehículo de expresión, transparente y neutro que se limita a transmitir información sin provocar grandes modificaciones (Grosz 1994, 8-10). Estas tres visiones perpetúan la división cuerpo-mente de una manera u otra y le restan importancia al papel del cuerpo en la

construcción de las subjetividades. Toda esta tradición filosófica dualista contribuyó a la construcción de la cosmovisión binaria que impregna el mundo occidental y que tiene importantes implicaciones en los estereotipos y roles de género tradicionales (Bordo 1993, 11-12). Según Bordo, “the body is the negative term, and if woman is the body, then women are that negativity, whatever it may be: distraction from knowledge, seduction away from God, capitulation to sexual desire, violence or aggression, failure of will, even death” (1993, 5). La vinculación del cuerpo con lo femenino está relacionada con estas dicotomías patriarcales de mente-cuerpo, razón-emoción, hombre-mujer. El dualismo, para Grosz, “is the belief that there are two mutually exclusive types of ‘things’. . . that compose the universe in general and subjectivity in particular” (1994, vii). Grosz señala que el pensamiento dicotómico establece una jerarquía entre los dos términos que se contraponen, provocando que uno de ellos se presente como subordinado o contrapartida negativa al otro (1994, 3). En estas dicotomías cuerpo-mente y mujer-hombre, la mente y el hombre son las dos categorías claramente privilegiadas. Por esta razón es importante el estudio del cuerpo, puesto que esta asociación de feminidad con el cuerpo continúa siendo relevante en la filosofía occidental (Grosz 1994, 4). Estas clásicas dicotomías afectan también a algunos discursos feministas que se construyen sobre la antítesis opresor/oprimido y que, por tanto, no reflejan la complejidad sociohistórica de la situación de hombres y mujeres, no reconocen otros ejes de opresión como la raza o la clase o perpetúan una imagen de las mujeres como seres pasivos sin posibilidad de oponer resistencia (Bordo 1993, 23).

Para Esteban, debido a esta larga tradición dualista (cuerpo-mente) que asocia unos aspectos racionales y positivos al hombre y otros negativos y emocionales a la mujer, “el ‘empoderamiento’ social de las mujeres es y será siempre corporal, o no será” (Esteban 2013, 15). La vinculación del cuerpo y el género es algo muy relevante, especialmente desde la perspectiva feminista que Grosz denomina *sexual difference* (1994, 17). Dentro de esta línea, autoras como Judith Butler, Moira Gatens, Luce Irigaray o Gayatri Spivak conciben el cuerpo como el resultado de un entramado de sistemas de significados, significaciones y representaciones, incluyendo la dimensión cultural y natural (Grosz 1994, 17-18). Esteban recoge de Butler su concepción del cuerpo como “una ‘materialidad organizada intencionalmente’, una encarnación de posibilidades que están condicionadas y circunscritas por una convención histórica” (2013, 64). Ciertamente, las pensadoras como Butler dentro de esta línea filosófica según Grosz no conciben el cuerpo como “a biological tabula rasa onto which

masculine or feminine could be indifferently projected. Instead of seeing sex as an essentialist and gender as a constructionist category, these thinkers are concerned to undermine the dichotomy” (1994, 18). La relación entre cuerpo y género para Butler se sostiene en su concepción de que el “género es un estilo corporal, un acto o conjunto de actos: es intencional y ‘performativo’” (Esteban 2013, 64). La performatividad de Butler implica una repetición de conductas y actos corporales y gestuales para conformar un género determinado (Butler 2002, 34). En el ámbito de la danza, la puesta en escena de un baile es muy importante puesto que, sobre la base coreográfica, la *performance* de las personas que bailan puede entrar en conflicto o resignificar el propio texto base por medio de un simple énfasis de los matices del gesto o la postura (Banes 1998, 10). Es por esto por lo que el cuerpo es un elemento importante en la construcción del género como sede de esos actos performativos. Pero no es simplemente que el cuerpo determine la construcción del género, sino que es un proceso recíproco, puesto que como sostiene Esteban existen “una serie de factores, como son el sexo, el género, la edad, la clase social, la cultura, la religión, la actividad, entre otros, que introducen diferencias importantes en el aprendizaje de las técnicas corporales” (2013, 74). Dependiendo de la lectura de género, raza o clase, el cuerpo debe responder (o no) ante una serie de normas que le dan forma. En esta línea Grosz afirma que los cuerpos “can be represented or understood not as entities in themselves or simply on a linear continuum with its polar extremes occupied by male and female bodies . . . but as field, a two-dimensional continuum in which race (and possibly even class, caste, or religion) form body specifications” (1994, 19). Es importante entender las posibilidades de la corporalidad a modo de espectro para poder superar esos binarismos imperantes en nuestra sociedad y que nos oprimen. El estudio del cuerpo es fundamental para entender su papel en la formación del conocimiento, los regímenes de representación, producción cultural y cambio socioeconómico (Grosz 1994, 19); pero también porque según Grosz

the body provides a point of mediation between what is perceived as purely internal and accessible only to the subject and what is external and publicly observable, a point from which to rethink the opposition between the inside and the outside, the private and the public, the self and the other, and all the other binary pairs associated with the mind/body opposition. (1994, 20-21)

## 2.2 El movimiento y la danza

Es evidente que el cuerpo por su posición desventajosa respecto a la mente en la tradición filosófica occidental y su asociación con lo femenino provoca que los estudios feministas presten atención al estudio de lo corporal. Dentro de los estudios musicales, la danza ha sufrido un destino similar en relación con su vinculación con el cuerpo. Según Karmen Mackendrick, el cuerpo es indistinguible o inseparable de la danza mientras esta sucede (2004, 145), y yo añadiría que la danza tampoco puede separarse del propio cuerpo. El hecho de que la danza sea un acto interpretativo implica para Sally Banes que muchas veces todo su significado no pueda transmitirse a través de los medios verbales y que los diferentes cuerpos impriman distintos significados, a veces totalmente opuestos a lo que sugieren las palabras (1998, 9). Para Jane C. Desmond, la danza es un discurso corporal infravalorado y marginado dentro de la academia. Según esta autora, gracias al estudio del cuerpo y la danza podemos analizar como las identidades son codificadas en estilos performativos y cómo el uso del cuerpo en la danza está relacionado con las normas de expresión de los cuerpos, las duplica, amplifica, excede o desafía dentro de un contexto histórico concreto (Desmond 1993, 34). Judith Lynne Hanna sostiene que la danza es una comunicación de movimiento del cuerpo en un espacio, con un propósito, intencionalmente rítmica y culturalmente moderada (2010, 213). El movimiento según André Lepecki se relaciona con lo efímero, lo invisible y el paso del tiempo. Para este autor “movement is both sign and symptom that all presence is haunted by disappearance and absence” (Lepecki 2004b, 128). Lepecki defiende que la manera de entender la danza tradicionalmente como “flujo o continuidad de movimiento” deja fuera muchas manifestaciones artísticas contemporáneas que reconocen la pausa, la quietud o lo espasmódico como parte del propio movimiento (2008, 15). Desmond sostiene que en todo baile existe una compleja red de relaciones con otros bailes y movimientos no dancísticos, “its meaning is situated both in the context of other socially prescribed and socially meaningful ways of moving and in the context of the history of dance forms in specific societies” (1993, 36). Hanna, sobre esta transmisión de significado, afirma que la danza lo hace a través del uso del espacio, el tacto, la proximidad entre las personas que bailan y con las personas espectadoras, la desnudez, y posturas y movimientos específicos (2010, 213). Debido a todo esto, y como defiende Desmond, el movimiento y el cuerpo deben ser tratados como un texto primario en el que podemos observar cambios complejos, significativos y

continuos (1993, 36). En la trayectoria del estudio de la danza, como dice Lepecki, el gesto corpóreo ha servido para representar lo que no se puede expresar con palabras. Esta definición simplista de lo que es el gesto ha provocado que desde el siglo XIX se haya establecido una completa separación entre texto (escrito) y baile (Lepecki, 2004b, 127), aunque, para Lepecki, existe una irrefutable codependencia entre escritura y baile (2004 b, 138). Dana Mills sostiene que la danza puede ser entendida como un sistema independiente de significación que se enuncia y recibe sin necesidad de ser mediado por la palabra (2017, 15). Por esta razón, la danza permite la inserción de voces distintas que por medio de la palabra a veces no tienen espacio, pero que consiguen articularse por medio de los cuerpos en movimiento (Mills 2017, 2). Mills define la danza como un lenguaje encarnado, una forma de comunicación de cuerpos en movimiento, que permite explorar y encontrar distintos métodos de autoexpresión (2017, 24). Para Banes, el hecho de que el baile se haya transmitido normalmente de manera oral, o más bien transfiriendo una coreografía de un cuerpo a otro, provoca que los textos dancísticos sean más maleables, subjetivos y predispuestos a sufrir mutaciones, por lo que la idea de autenticidad en el baile es abstracta y difícil de identificar con la exacta representación de la coreografía (1998, 8). Esta idea está aún más presente en el caso de los bailes tradicionales, puesto que ya no contamos con un aparato formativo o normativo como academias, escuelas o compañías de baile como ocurre en la danza académica. El hecho de que la música tradicional se encuentre por sí misma imbuida en una cultura de transmisión oral es uno de los aspectos más interesantes, y a la vez más problemáticos, de este tipo de repertorios.

Según Mackendrick “dance intensifies ordinary movement as literature intensifies ordinary languages” (2004, 147). La intensificación del movimiento en la danza o el baile se consigue, en parte, por medio del emplazamiento en el espacio y el desplazamiento entre unas posiciones y otras, marcado por la coreografía (Mackendrick 2004, 148-149). Como afirma Randy Martin, el baile no es una práctica artística que se desarrolle simplemente en un espacio-tiempo concreto, sino que estas dos dimensiones espacial y temporal se constituyen a lo largo del espectáculo (2004, 48). Tortajada Quiroz utiliza el concepto de *habitus* de Bourdieu para reflejar cómo se inscribe en el cuerpo, “bajo la norma de ritmos, gestos y palabras”, el tiempo y el espacio, los cuales configuran al sujeto, en general, y, en particular, al sujeto que baila (2011, 25). El propio cuerpo es un espacio de inscripción del baile más amplio que lo que se puede describir con palabras y que está en continuo cambio y modificación según Mills (2017,

26). Esta evanescencia o fugacidad de la danza a la que nos remite sus cualidades espaciotemporales son una de sus características más significativas. El hecho de que la danza se circunscriba a un tiempo y espacio concreto y no podamos tener, en principio, una referencia material una vez que el momento de su interpretación termina como no ocurre con un cuadro o una escultura, hace que nos remita constantemente al pasado, según Lepecki (2004a, 4). El tiempo fluye y se fragmenta, acentuando el hecho de que cada posición o emplazamiento en el proceso dancístico es efímero. Mackendrick al respecto afirma que “in some sense dance is the body’s devotion to the moment that cannot be kept” (2004, 150). Mackendrick refleja muy bien las paradojas de la danza, en cuanto que representa movimiento y la falta de él, pero también nos remite a un tiempo muy concreto a la vez que refleja la eternidad en la quietud o ausencia de movimiento dentro de una coreografía. Para esta autora “the time of dance, like its space, is both intensely ordered and, as excess, transgressive of order: it always exceed us and our attempts to grasp it” (Mackendrick 2004, 153). Según Mills las fronteras del espacio son totalmente inestables, pues con cada movimiento, el bailarín o bailarina cambia los límites de su cuerpo en el espacio físico y en relación con el resto de personas que bailan o que presencian el espectáculo (2017, 21).

Lepecki aporta unas reflexiones interesantes sobre el tiempo en la danza y su relación con el concepto de modernidad en su obra *Agotar la danza* (2008). Para este autor, la condición efímera de cualquier baile se traduce, en la modernidad, en un sentimiento melancólico—que la conecta con una dimensión afectiva—ya que está condenada al “olvido tan pronto como se realiza” (Lepecki 2008, 220-221). Como respuesta a este “proyecto melancólico de la modernidad”, surge la coreografía para contrarrestar esta condición sustancial de volatilidad o desaparición y asegurando que al “presente de la danza se le conceda un pasado y por tanto un futuro” (Lepecki 2008, 221-222). Sin embargo, para Lepecki, lejos de hacer desaparecer este sentimiento melancólico de la inminente pérdida, la coreografía lo acentúa, comparándola con una especie de rito funerario o preparación para la inminente muerte (2008, 222). Lepecki, sin embargo, propone ir más allá de esta melancolía: “la cuestión *no* debería plantearse como una elección entre tomar partido por el olvido o por el recuerdo. La cuestión que debe tal vez plantearse es la de cómo separar el no olvidar de las mórbidas implicaciones que la melancolía siempre lleva consigo” (2008, 228, énfasis en el original). La manera de conseguir este objetivo que propone Lepecki es la expansión de la temporalidad, por medio de la ampliación del concepto de presente, entendido como

una multiplicidad de presentes que los diferentes cuerpos y modos de subjetivación aportan en sus distintas maneras de experimentar la temporalidad (2008, 230). Esta visión nos permite relacionar una red más compleja de sensaciones y sentimientos vinculados a la danza que la simple melancolía y pérdida del pasado, sin dejar de lado la “ética del recuerdo” como afirma Lepecki (2008, 231). Es interesante la reflexión que aporta este autor porque nos permite superar algunos elementos contingentes en la danza como es el paso del tiempo y la pérdida, que precisamente—como ya he señalado en el capítulo anterior con el concepto de *revival*—en las músicas tradicionales están muy presentes. Esta visión nos aporta unas posibilidades de entender la danza de manera plural, incluyendo distintas sensibilidades y centrándonos en las distintas subjetividades más que en un proyecto colectivo contra el fantasma del paso del tiempo constantemente sobre nosotros y nosotras.

### 2.3 Género y danza

Es necesario comprender la danza como encuentro de multiplicidades si queremos superar esa visión pesimista de pérdida, pero también a la hora de señalar la complejidad de otros temas como su feminización. Tortajada Quiroz argumenta que “el vehículo de la danza y la sexualidad es el mismo, y que toda ejecución dancística se encarna en el cuerpo sexualizado” (2011, 14). Según López Castilla, la danza dentro del ámbito musical se ha vinculado de manera natural a la expresión del cuerpo femenino. Precisamente esta falta de atención al estudio de la danza, según ella, se vincula con que el falogocentrismo “asocia la feminidad a la irracionalidad, flexibilidad, sensualidad y el cuerpo, valores que han sido constantemente demonizados y asignados a una laxitud corpórea negativa dentro de la cultural de baile por el *status* patriarcal/racional de la música occidental” (López Castilla 2013, 262). Tortajada Quiroz también sostiene que la identificación de danza con feminidad predominante en la cultura occidental se debe a la relación de las mujeres con el cuerpo y el silencio, provocando que el baile se interprete como una “manifestación subjetiva, artística, improductiva, y ‘propia’ para ‘débiles’” (2011, 14). Dentro de esta tradición histórico-filosófica, se considera a las bailarinas como “seres frágiles, sensibles y sin capacidades intelectuales” y, por extensión, la danza se constituye como un “medio de expresión de ‘bajo estatus’ por el uso del cuerpo y ausencia de un discurso racional y lineal” (Tortajada Quiroz 2011, 14). Frente a esta representación de los ideales de feminidad normativa, también convive dentro del mundo del espectáculo el modelo de *femme fatal* asociado a la danza.

Cristina Cruces-Roldán recoge en su estudio sobre las primeras películas de cine mudo de temática nacional española que “la mujer que fuma es la mujer que baila, la que seduce, engaña, conduce a la muerte o mata ella misma. Los bailes no son sino otra atribución genérica más, estigmatizante, que expresa a la vez sugerencia y accesibilidad fácil del mito de Carmen” (2017, 74). La asociación de la danza con la feminidad también tiene una serie de implicaciones para los hombres que bailan. La feminización del espectáculo, para Desmond, ha significado una feminización del bailarín (2001, 19). En ese sentido, la sospecha de homosexualidad en los hombres bailarines puede interpretarse como un discurso habilitador para la visibilidad gay que se sale de las lógicas heterosexuales dominantes (Desmond 2001, 19). Aunque es verdad que hay cierto nivel de subversión en la visibilidad de los hombres gais dentro del baile, también hay que señalar que esta relación directa entre feminización de los hombres y su homosexualidad cae de nuevo en lógicas simplistas, binarias y heteropatriarcales, además de que este potencial poder subversivo de la feminidad sobre la orientación sexual es solamente propiedad de los hombres, puesto que como bien apunta Desmond, las lesbianas no consiguen mayor visibilidad, sino todo lo contrario (2001, 19).

La noción de género surge a partir de la llamada segunda ola feminista, con Simone de Beauvoir definiendo en su obra *Segundo Sexo* (1949) los componentes culturales que delimitan las categorías hombre y mujer. Más adelante Joan Scott define el género como “un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos” y como “una forma primaria de relaciones significantes de poder” (Scott 1990, 44). Como ya he señalado, en la codificación de los y las bailarinas existen unas marcas de género que determinan sus movimientos, su interpretación de los cuerpos por parte del público, su propia autopercepción y limitación, etc. Pero no es solo que el género configure los cuerpos que bailan, sino que, al ser un acto performativo—en el sentido de puesta en escena—, las muestras y espectáculos de danza representan modelos que el público reconoce como hombre o mujer y los límites de la representación de género dentro de un contexto histórico-cultural (Hanna 2010, 216). Desmond advierte que la danza, como discurso corporal que es, es especialmente vulnerable a las diferencias biológicas y el esencialismo identitario vinculado al género, la raza, la sexualidad o la etnia (1993, 42). Una de las aportaciones que considero más importantes de los estudios feministas posteriores a la década de los ochenta del siglo pasado, concretamente de la denominada teoría *queer*,

es el cuestionamiento de la dicotomía sexo/género como una identificación de biología/cultura.

Según García Flórez, “la epistemología *queer* invierte esa direccionalidad, entendiendo el sexo como un dispositivo de género” y reconociendo el carácter construido del sexo al igual que el género, puesto que la categorización de los cuerpos no se puede separar de la herramienta cultural (2012, 615). Para Teresa de Lauretis el género es “un conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, en palabras de Foucault, por el despliegue de una tecnología política compleja” (1989, 8). El hecho de que podamos definir el género como una representación o acto performático no significa que no tenga implicaciones materiales en la vida de los sujetos (de Lauretis 1989, 9). Butler define el género como performativo, resultado de “actos, gestos y realizaciones” que afirman identidades “fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos” (2007, 266). Esta definición del género es especialmente interesante en los estudios de la danza, puesto que por una parte es una actividad en la que el gesto, el cuerpo y el movimiento tienen especial relevancia, y porque además se desarrolla en un contexto performativo—el escenario o la representación formal de un espectáculo—lo que implica una teatralización y la toma de una serie de decisiones estéticas, más o menos explícitas, con respecto a la representación de los cuerpos. El género para de Lauretis se construye dentro de una estructura social y representa una relación del individuo con el resto de sujetos de un contexto cultural (1989). Esta autora afirma que “la construcción de género es tanto el producto como el proceso de su representación” (de Lauretis 1989, 11), lo que refuerza la idea de la performatividad de género de Butler.

Como ya he señalado anteriormente, Lepecki considera “la formación de la coreografía como una invención peculiar de la primera modernidad”, pero que además funciona “como una tecnología que crea un cuerpo disciplinado para que se mueva a las órdenes de la escritura” (Lepecki 2008, 22). De nuevo, podemos observar las influencias de Foucault (2009) y sus tecnologías disciplinarias en la conceptualización del aparato coreográfico que realiza Lepecki.

La coreografía requiere entregarse a las voces dominantes de los maestros (vivos y muertos), requiere someter el cuerpo y el deseo a regímenes disciplinarios (anatómicos, dietéticos, sexuales, raciales), todo ello para la perfecta realización

de un conjunto trascendental y preordenado de pasos, posturas y gestos que sin embargo deben parecer ‘espontáneos’. (Lepecki 2008, 26)

En relación con la idea de coreografía como tecnología de disciplina es interesante profundizar en el concepto de “tecnologías de género” que desarrolla Teresa de Lauretis con el que hace referencia a aquellas (auto)representaciones producto de tecnologías sociales y discursos cotidianos que sirven para construir el género tal y como lo conocemos (1989). Paul B. Preciado define las “tecnologías de género” de Lauretis como un “circuito complejo de cuerpos, técnicas y signos que comprenden no solo las técnicas performativas, sino también técnicas bio-tecnológicas, cinematográficas, cibernéticas, etc.” (2009, 21).

La coreografía puede entenderse como una tecnología de género en el sentido de que no solo codifica pasos y movimientos en un orden concreto, sino que también lleva implícitos una serie de gestos y posiciones corporales que se basan en, y a la vez refuerzan, una construcción de género determinada. Juan Francisco Murcia Galián sostiene que los grupos de Coros y Danzas asumieron un repertorio tradicional modificado y adecuado para unos concursos y muestras de baile. Según este autor, en este proceso “los repertorios se edulcoraron, se engrandecieron las coreografías con elementos performativos que enfatizaban la vistosidad del nuevo producto que no protagonizaba el pueblo” (Murcia Galián 2019, 228). Lo coreográfico en la Sección Femenina se relaciona con el género porque hasta el año 1957 no se empezaron a introducir hombres en los bailes de Coros y Danzas en algunas provincias, y hasta 1961 no pasó a ser algo generalizado en toda España (Martínez del Fresno 2012, 238). Cruces-Roldán señala que en las primeras películas de cine mudo en las que aparecían danzas españolas había una clara división de género, con el cuerpo de baile integrado por mujeres que danzaban al ritmo de la música interpretada por hombres en su mayoría (2017, 72). Este paradigma es algo que continúa en las representaciones de Coros y Danzas durante la Dictadura ejemplificado con esta tardía inclusión de los hombres en el baile. Otra contradicción propia de los valores del sistema franquista se relaciona con el hecho de que la coeducación y la existencia de grupos mixtos de hombres y mujeres no estaban consentidos, pero a la vez el discurso heteropatriarcal de roles de género tradicionales de hombre y mujer tenía que ser constantemente reforzado. Para subsanar el problema de transmitir una imagen de relaciones heterosexuales dentro de una organización formada solo por mujeres, algunas de las participantes en los espectáculos

de Coros y Danzas tenían que interpretar la parte del varón, llegando incluso a vestirse como cabría esperar de un hombre (Amador Carretero 2003, 105). Esta idea de representar en el baile la figura de hombre y de mujer, incluso cuando no había varones dentro de Coros y Danzas, está relacionada con la idea de heterosexualidad obligatoria propia del sistema cisheteropatriarcal sobre el que sustentaba la ideología del Régimen. Butler (2007, 292) habla de la “matriz heterosexual”, la “rejilla de inteligibilidad cultural a través de la cual se naturalizan cuerpos, géneros y deseos” basándose en la teoría de Wittig y su concepto de “contrato heterosexual” o la “heterosexualidad obligatoria” de Adrienne Rich (Trujillo 2022, 24). Rich define la heterosexualidad como “institución política” (1996, 23). Según esta autora, obviar la heterosexualidad obligatoria en los análisis feministas es como ignorar las implicaciones del sistema capitalista o del racismo en la sociedad (Rich 1996, 36). Wittig va un paso más allá considerando la heterosexualidad no como una institución, “sino como un régimen político que se basa en la sumisión y la apropiación de las mujeres” (2006, 15). Rich también coincide con que la imposición de la heterosexualidad a las mujeres—con el matrimonio como destino final—es una de las formas de control que tiene el poder masculino (1996, 27). La heterosexualidad obligatoria es una base fundamental de la ideología franquista que se materializa en la Sección Femenina en actos que pueden resultar incluso paródicos como el de mujeres cumpliendo el papel de hombres en los bailes de Coros y Danzas.

#### **2.4 El modelo de mujer en la Sección Femenina**

La perspectiva feminista nos permite realizar un análisis crítico de la construcción de los sujetos y los cuerpos en el contexto de la danza. El baile no está exento de los cánones de feminidad y, a la vez, participa en la construcción de estos. En el caso de la Sección Femenina es especialmente relevante este tipo de análisis porque se trató de una organización formada específicamente por y para mujeres, que estaba al servicio de unos valores heteropatriarcales tradicionales que conllevaron la construcción de, en principio, un único modelo de feminidad tradicional muy concreto. Quiero dejar claro que a lo largo de este trabajo no pretendo reforzar la lógica binaria de oposición hombre-mujer ni despreciar ninguna otra posibilidad identitaria fuera de los binarismos de género. La principal razón por la que hablo de modelo de mujer y modelo de hombre, en singular y sin más posibilidades no binarias, es porque por imposición del sistema cisheteropatriarcal en el Régimen franquista no se concebía ninguna otra posibilidad

fuera de un único modelo de mujer y de hombre blancos, heterosexuales y normativos. Las realidades lesbianas, gais, bisexuales, trans, no binarias, racializadas y discas estaban condenadas a la otredad, la invisibilidad, y el silencio del armario (Sedgwick 1998), con una serie de dispositivos de control y disciplina para corregir, encauzar o eliminar estas posibles desviaciones de la norma.

Una vez hecha esta aclaración, para comprender lo que supuso la imposición del Régimen franquista para las mujeres de la época y cómo funcionaron los mecanismos de control de los cuerpos sobre ellas resulta relevante retrotraerse a un periodo anterior. El 14 de abril de 1931 se proclamó por segunda vez la República en la historia de España, con el apoyo general de una amplia parte de la población y las alianzas de los distintos partidos republicanos y diferentes estructuras políticas como sindicatos (García-Nieto y Donézar 1974, 21). El 15 de abril se formó el Gobierno Provisional con las aspiraciones reformistas de construir un estado basado en principios democráticos. Este Gobierno Provisional tenía el objetivo de convocar unas Cortes Constituyentes, elaborar una constitución democrática y promulgar una serie de medidas políticas y sociales por la legitimidad democrática jurídica, política e institucional del nuevo régimen político (Martínez 2000). Entre algunas de estas reformas en materia de feminismo destacan la modificación de la ley electoral para que las mujeres mayores de veintitrés años pudiesen ser escogidas como diputadas de las Cortes Constituyentes, el decreto-ley que permitió la inclusión de mujeres en los jurados populares de los tribunales de Justicia en algunos crímenes o diferentes normas para la protección e igualdad laboral de las mujeres en algunos aspectos (Núñez 1998). De esta manera, la Segunda República supuso la plasmación legislativa de una serie de demandas a favor de los derechos de las mujeres en España que ya provenían de redes feministas de mujeres republicanas y librepensadoras de principios de siglo (Sanfeliu 2008). Se formó también una Comisión parlamentaria que se encargaría de la elaboración de esta Constitución de 1931 que incluía por primera vez el sufragio femenino en España, lo que llegó a provocar una serie de debates parlamentarios. A pesar de las posturas anti sufragistas entre algunos partidos republicanos, el voto femenino quedó aprobado en esta Constitución (Monterde García 2010). A lo largo del periodo republicano, no solo el derecho al voto de las mujeres fue una realidad, sino que también se consiguieron otros derechos y libertades como la posibilidad de divorcio, el reconocimiento de los matrimonios civiles, el derecho a la participación pública y derechos laborales (Aguilar Carrión 2012, 40). La ciudadanía femenina se hizo vigente con la incorporación de la

mujer a la esfera educativa, jurídica y política (Gómez Blesa 2009, 8). Pero, con la llegada de la Dictadura de Franco, esta inclusión conseguida desapareció oficial y legalmente.

No solo podemos hablar de una serie de reconocimientos legislativos en la Segunda República a favor de la igualdad entre mujeres y hombres, sino que surge un nuevo modelo de mujer. Según Gómez Blesa, el “modelo tradicional femenino de ‘mujer de su casa’” extendido en la sociedad desde el siglo XIX fue dejando paso paulatinamente a un nuevo tipo de “mujer moderna” o “mujer nueva” visible en la esfera pública en espacios culturales, artísticos y políticos (2009, 8-9). Hay que reconocer que las mujeres que se identificaban con este nuevo modelo pertenecían a una élite social vinculada a una clase social alta y media, del entorno urbano y que formaban parte de familias influyentes a nivel político e intelectual. A pesar de ser un perfil más bien minoritario, estas fueron de las primeras generaciones de mujeres que acudieron a la universidad, pudieron subsistir con su propio trabajo o la independencia de cualquier varón de su familia y siguieron las modas y el estilo de vida moderno cosmopolita de muchas ciudades europeas del momento (Gómez Blesa 2009, 9-11). Considero importante tener en mente este modelo de mujer que contrasta claramente con el que se impondrá posteriormente durante la Dictadura franquista.

Las relaciones entre nación y género son relevantes para entender el modelo de mujer que desde el Estado se transmitía a toda la población durante la Dictadura. La construcción nacionalista durante el Régimen de Franco se apoyó en parte en algunas figuras femeninas como Isabel I de Castilla o Santa Teresa de Jesús, además de en la idea de España como madre de la Patria (Blasco Herranz 2014). Estos símbolos en clave femenina demuestran la importancia del género en los asuntos nacionales. Según Inmaculada Blasco Herranz, el proyecto nacionalista franquista “modeló los atributos de género y las definiciones de feminidad y masculinidad de la época” y, a su vez, “las atribuciones de género fueron importantes para la consolidación de una determinada idea de España y del carácter español” (2014, 51). En el caso concreto de Coros y Danzas de la Sección Femenina, las afiliadas realizaban una función de embajadoras nacionales por medio del baile. Martín (2004) va un paso más allá sosteniendo que además constituyen una prueba de que la idea de nación puede circular por lugares en los que está ausente. La teatralización que lleva implícita la danza en este caso demuestra que la nación no es un simple referente territorial, sino que evoca una idea de asociación y comunidad social más abstracta (Martín 2004, 60). Junto con los valores

nacionalistas, la religión era otro de los pilares del Régimen. Aunque sí es cierto que la Sección Femenina no incluía en sus estatutos oficiales ni juramento un lugar manifiesto para la religión, los valores católicos tradicionales estaban implícitos en su visión de la mujer (Richmond 2004, 107). La propaganda de la SF contenía citas bíblicas, la imagen de José Antonio—mártir de guerra—fue comparada con la de Cristo crucificado y Santa Teresa fue patrona de la organización desde 1939 (Richmond 2004). Sin embargo, la organización no estuvo exenta de polémicas y problemas con las jerarquías eclesiásticas por el hecho de introducir deportes en la rutina de las mujeres, la entrada de las afiliadas en los colegios desplazando a monjas como profesoras o la visión pública de sus labores (Richmond 2004, 119). En cuanto a la actividad de Coros y Danzas, Hanna recoge una doble interpretación del baile por parte de la religión cristiana. Por un lado, el baile era visto como un acto celebratorio, una imitación de la danza de los ángeles, los bienaventurados y los justos como expresión de su deseo de entrar en el cielo. Pero, por otra parte, algunos cristianos veían el baile como origen de pensamientos y actos impuros (Hanna 2010, 219). La SF tuvo que poner mucho cuidado en sus tratos con las instituciones eclesiásticas y reafirmar constantemente sus convicciones religiosas.

El modelo de feminidad del franquismo que trasciende a la cultura general suele remitir al papel doméstico de madre y esposa, sometida a la voluntad del hombre (Aguilar Carrión 2012). Este modelo se construye sobre la base de “mujer-ornamento”, con unos atributos de feminidad como “la fragilidad, sumisión, asexualidad y espíritu de sacrificio”, considerados naturales (Casero 2000, 17). Estas ideas estaban sustentadas por el ideal victoriano de ángel del hogar que se popularizó en el siglo XIX en Europa. El término “ángel del hogar” surge del título de una obra de 1856 del británico Coventry Patmore en la que se plasma un modelo de mujer y esposa perfecta: modesta, casta, inocente, apoyo incondicional de su marido y cariñosa al cuidado de sus hijos e hijas (Kühl 2016, 172-173). Según Mary Nash, la narrativa del ángel del hogar continúa el histórico discurso de la domesticidad que se sustenta en la clara diferenciación entre feminidad y masculinidad; con la figura del hombre viril, respetable y trabajador como único sustento económico familiar y representante de la vida pública, frente a una mujer devota, dependiente y callada que se dedica al cuidado de la familia en el espacio privado (Nash 2006, 43). Pérez Moreno recoge que el modelo de mujer nacional-católico durante la Dictadura pone a las mujeres al servicio de la Patria y de Dios, cumpliendo con sus obligaciones por medio de la maternidad, el trabajo doméstico y los cuidados del hogar y su familia (2008, 81). Según Guadalupe Mera, la labor

reproductora de las mujeres no consistía solo en parir, “sino en ser la trasmisora, controladora y reproductora de los valores morales de la sociedad” (2017, 222). Para Casero, el Franquismo en la práctica negaba cualquier posibilidad de independencia y desarrollo de la mujer, limitando su capacidad intelectual, creativa y crítica (2000, 17). Sin embargo, la construcción de la feminidad durante la Dictadura es un proceso a veces contradictorio. El equilibrio entre la madre y la asociación de una serie de valores vinculados a la masculinidad como arrojo o valentía – justificados por el servicio a la Patria – constituían una compleja realidad para las mujeres de la época (Blasco Herranz 2014, 61). Mera sostiene que las mujeres debían cumplir un “mediocre ‘medio justo’” (2017, 224) en el que tenían que vestir bien, pero siempre recatadas y sobrias; respaldar la ideología del Régimen, pero sin inmiscuirse en la vida política; leer y estar informadas, pero sin llegar a ser intelectuales (Casero 2000, 33).

De la misma manera que, en la práctica, no podemos hablar de un modelo de feminidad monolítico, también es necesario tener en cuenta los cambios políticos y socioeconómicos que experimentó el Régimen durante los casi cuarenta años de duración que tuvo. Como recoge Barrera, el contexto de la Guerra Civil implicó una participación más activa de las mujeres en la política cumpliendo labores en la retaguardia, mientras que durante la posguerra la prioridad fue la de devolver a la mujer a su lugar en el ámbito doméstico, familiar y maternal, recurriendo a una narrativa de una tradición pasada (2019, 250-251). Este contexto afectó al enfoque de la Sección Femenina de manera transversal, incluyendo los Coros y Danzas, con el sometimiento de las mujeres al sistema cisheteropatriarcal. Mercedes Liska recoge una reflexión interesante sobre la problemática de señalar rotundamente ciertas prácticas musicales como negativas porque contribuyen a “reforzar simbólicamente la dominación masculina” (2014, 52). De Lauretis asimismo reconoce que “en los márgenes de los discursos hegemónicos”, también conviven construcciones de género alternativas y disidentes (1989, 25). Las críticas actuales a géneros musicales como la cumbia o el reguetón por considerarlos misóginos se basan en un análisis unidireccional de algún aspecto concreto de dichas manifestaciones, cuando la realidad es que alrededor de estas músicas se desarrollan una serie de “vivencias subjetivas mediadas por trayectorias sociohistóricas que convergen en estas prácticas de consumo” (Liska 2014, 52). Esta idea reclama la complejidad del debate y defiende la posibilidad de que, aunque una música pueda presentar una letra que sustenta la hegemonía patriarcal, esta misma puede proporcionar un espacio de disidencia en otro elemento que la integra, como por

ejemplo el baile. En ese sentido, la Sección Femenina puede aparentemente reforzar los valores patriarcales vinculados a un modelo de feminidad normativo, pero, a la vez, proporcionar un espacio de resistencia a estos por medio del baile de Coros y Danzas.

Entre la reproducción normativa y la subversión de la norma, Butler ubica el concepto de “agencia” (Moreno Sainz-Ezquerro 2017, 311). Según Butler, la agencia es la capacidad de acción del sujeto, que justamente por situarse en un contexto normativo, tiene intrínseca y constitutivamente la posibilidad de transformar o subvertir las normas que lo producen y perpetúan en ese sistema (Moreno Sainz-Ezquerro 2017, 312). El proceso de reiteración que precisamente conforma la norma es lo que permite que la construcción del sujeto esté abierta e incompleta, puesto que “nunca llegamos a repetir fielmente la norma, sino que en el actuar podemos desplazarla”, muchas veces inconscientemente (Moreno Sainz-Ezquerro 2017, 316). Considero pertinente tener en cuenta esta conceptualización que coloca la agencia de las mujeres como contraparte inherente a los procesos de normalización y dominación patriarcales. Tener el concepto de agencia de Butler presente nos permite no caer en reducciones limitantes como la afirmación rotunda de que las mujeres durante el Franquismo eran simples víctimas constantes de una opresión patriarcal, lo que supone la identificación de las mujeres con seres pasivos y refuerza, una vez más, los roles de género y el modelo de feminidad tradicional de manera implícita.

Frente al modelo del ángel del hogar que el aparato franquista defiende, podemos encontrar algunos aspectos dentro de Coros y Danzas que suponían un desafío. En primer lugar, las afiliadas de la Sección Femenina constituían un nuevo perfil de mujer minoritario, con atributos como “soltería, audacia, valor, capacidad dirigente y de compromiso socio-laboral” (Pérez Moreno 2008, 84). Aunque se pueda creer que la feminidad estereotípica normativa es una manera de interiorizar la agencia masculina para las mujeres (Labanyi 2009, 414), esta feminidad también puede ser vista como una protección que les permitía acercarse a valores masculinos. Según Jo Labanyi, “el camino a la agencia masculina pasaba por la mímica de una feminidad estereotípica” (2009, 424). De esta manera, cuando las mujeres de la Sección Femenina ocupaban el espacio público o se encargaban de tareas de dirección y mando, la apariencia de feminidad las mantenía protegidas por su vinculación visible con el estereotipo aceptado de mujer. La ocupación del espacio público que realizaban estas mujeres también es otro elemento de desafío de las normas sociales. Como sostiene Butler en *Cuerpos aliados y lucha política* (2017), que una colectividad se presente en el espacio público

implica en sí mismo una declaración política. Aunque la Sección Femenina no tenga el objetivo explícito de reivindicar el lugar de las mujeres en la esfera pública, simplemente por el hecho de unir sus cuerpos en una colectividad dentro del espacio público ya están adquiriendo un cierto nivel de visibilidad. Esto tiene una potencialidad político-reivindicativa, especialmente en el contexto franquista en el que el ideal femenino está vinculado a la domesticidad y al ámbito privado. Para Butler “a través de la forma corporeizada de la congregación” se “lleva a la práctica una reclamación política” (2017, 25). Además, Coros y Danzas era uno de los pocos medios de acceso al ocio de muchas mujeres durante el Franquismo. Los cursos, reuniones y eventos de la Sección Femenina suponían un punto de encuentro entre mujeres diferentes que convivían y viajaban por distintos lugares, algo que tampoco tenían permitido dentro del matrimonio (Aguilar Carrión 2012, 44).

Por otra parte, el papel que tiene la danza en la construcción o deconstrucción del modelo de mujer es especialmente relevante cuando hablamos de la Sección Femenina. Banes insta en su obra *Dancing women. Female Bodies on Stage* (1998) a realizar un análisis del complejo papel de las mujeres en la danza yendo más allá de las dos típicas visiones contrapuestas de bailarinas en el rol de víctimas constantemente sometidas al poder hegemónico patriarcal o de heroínas empoderadas y liberadas. Aunque el enfoque de Banes se centra sobre todo en la investigación sobre la danza académica y el ballet, es interesante expandir el estudio del baile sin generalizaciones o perfiles estancos para poder entender la complejidad de las representaciones femeninas. En ese sentido, quiero destacar que el papel de las mujeres en los Coros y Danzas de la Sección Femenina es muy complejo porque juega con un modelo de feminidad tradicional, que ha sido constantemente reforzado, desafiado o resignificado a lo largo de su amplia trayectoria. Como sostiene Banes, los cuerpos jóvenes y en movimiento que constituyen el medio de la danza actúan en contra de cualquier estado sedentario representado en la domesticidad (1998, 6). El propio hecho de bailar, estar en movimiento, supone un desafío para el arquetipo de mujer doméstica. Para Tortajada Quiroz la danza escénica a lo largo de la historia ha aportado a las mujeres un espacio de realización fuera del ámbito privado en el que se convierten en sujetos vivientes que experimentan un potencial “autoconocimiento, autovaloración y transgresión de los patrones dominantes”, con sus cuerpos como principal agente revolucionario (2011, 14). Esto demuestra que no es solo la domesticidad en sí misma la que es cuestionada, sino que toda la exclusión de la mujer de la vida pública es también puesta en tela de juicio.

Hanna sostiene que algunas investigaciones sitúan a la danza, junto con el deporte o el modelaje, en una posición que permite a la persona espectadora admirar los cuerpos por placer, y los vincula al deseo sexual y la provocación (2010, 213). Desde la psicología se considera que la danza es una comunicación no verbal cautivadora y sexualmente atractiva que demuestra una aptitud física, resistencia, juventud y creatividad (Hanna 2010, 216). Estas perspectivas justifican la preocupación de algunos sectores del aparato franquista porque las mujeres hicieran deporte o baile, ya que no solo cuestiona el modelo normativo de feminidad, sino que también expone los cuerpos de estas mujeres a ser observados y deseados, vinculándolos potencialmente con una sexualidad más explícita de lo que estaba permitido.

El cuerpo es una importante materia en las investigaciones feministas, puesto que, si entendemos las trayectorias vitales como *embodied experiences* (Csordas 1993), la dimensión corporal pasa a ser uno de los principales objetos de estudio. La concepción del género como performativo y la histórica feminización de lo corporal en el mundo occidental demuestran también la gran implicación del cuerpo en los procesos de construcción de los sujetos y refuerza la importancia de las investigaciones de las corporalidades en los estudios feministas. La performatividad tiene especial relevancia en la danza, un acto de expresión y comunicación corporal que también participa en la construcción de nuestras identidades y de la concepción del espacio-tiempo. La interpretación de una coreografía con todas sus significaciones internas, la exposición a la mirada del público que interpretan los cuerpos en base a lo visible o la lucha interna contra el bio-poder que transmiten los dispositivos de control a nuestras corporalidades son algunos de los complejos procesos que suceden mientras bailamos, y que especialmente concierne a los sujetos subalternos. Las mujeres de la Sección Femenina son un ejemplo de cómo la danza afecta a la construcción del sujeto. Estas mujeres habitaron una época en la que solo existía un modelo de mujer muy concreto: binarista, vinculado a una feminidad hegemónica y relegado a la domesticidad. A pesar de ello,—reconociendo su agencia y su capacidad de resistencia—ocuparon el espacio público con actividades que exponían sus cuerpos y que eran normalmente incompatibles con los valores que promulgaban de madre y ángel del hogar. Las afiliadas a SF demuestran que el modelo de feminidad en la época franquista fue más complejo de lo que se puede creer en un principio, puesto que las tensiones entre el cumplimiento y la subversión de la norma fueron una constante en esta organización. El baile de los Coros y Danzas permite observar la complejidad del control de los cuerpos

de las mujeres durante la Dictadura: un proceso que no es constante ni unidireccional, que está abierto a resistencias y que se materializa de modos muy diversos.

### **3 El control de los cuerpos en el baile tradicional asturiano después del Franquismo**

#### **3.1 Implicaciones de la Transición Democrática**

La Dictadura de Franco marcó un prolongado e importante periodo de la historia de España. La disciplina, la norma y el control de los cuerpos fue una constante a lo largo de sus casi cuarenta años de duración. A pesar de las posibilidades de resistencia que he señalado anteriormente, los cuerpos de las mujeres sufrieron un fuerte control por medio de la imposición de un modelo de feminidad tradicional impartido por instituciones como la Sección Femenina y unos mecanismos de propaganda y censura transversales e incansables. En 1975 el Caudillo muere, lo que supone la culminación del proceso de decadencia del Régimen franquista que ya había comenzado con una crisis política interna dentro del aparato de gobierno (Díaz Gijón 2001, 229), un declive económico vinculado a la crisis internacional del petróleo de principios de los años setenta (Radcliff 2019, 25) y un clima social de conflictividad general (Molineró e Ysàs 2018, 96). La dictadura termina y comienza una etapa de reestructuración del modelo de gobierno en España hacia un Estado democrático que recibe el nombre de Transición Democrática. Paulatinamente las instituciones franquistas fueron desapareciendo durante este proceso democrático, entre ellas la Sección Femenina en 1977 (Casero 2000, 10). A pesar de esto, las representaciones de folclore no cesaron con el fin de la SF, sino que sufrieron una serie de modificaciones para mantenerse a la altura de las aspiraciones democráticas. El proceso de Transición Democrática fue complejo y tuvo unas implicaciones que trascienden hasta nuestros días.

El término transición en este contexto hace referencia al paso de un régimen político a otro, con la característica esencial de que en su proceso las reglas del juego político están por definirse (Díaz Gijón 2001, 227). En España, la delimitación cronológica exacta de la Transición Democrática es difícil de marcar. Javier Tusell defiende la importancia de estudiar el proceso, más que de encontrar una fecha de inicio y final concretas (1997,11). En general, autores como Cayo Sastre García (1997, 52), Tusell (1999, 13), José Ramón Díaz Gijón (2001, 230) o Javier Rodríguez Muñoz (2018, 15) coinciden en situar el inicio de la Transición en la muerte de Franco; aunque Rodríguez Muñoz (2018, 15) y Eugenio del Río Gabarain (2015, 206) también recogen la posibilidad de considerar la sustitución de Carlos Arias Navarro por Adolfo Suárez en la presidencia del gobierno en 1976 como comienzo de un cambio hacia la democracia

(2018, 15). Sin embargo, Carme Molinero y Pere Ysàs sostienen que la muerte de Franco no puso fin al franquismo, ya que el Caudillo se encargó de promulgar una serie de leyes que garantizaran su continuación y dejó consolidado un aparato franquista que prosiguió su labor (2018, 12). Sastre García apoya este enfoque apuntando que la Constitución tardó tres años en aprobarse tras la muerte del dictador, las autoridades franquistas locales prosiguieron gobernando hasta el año 1979, la prensa falangista siguió estando subvencionada por el gobierno, y los cargos designados por Franco continuaron ocupándose de la provisión de personal para la policía, los sistemas judicial y educativo y órganos burocráticos (1997, 61). Por otra parte, el fin de la Transición es aún más difícil de precisar. Para Tusell, el año de inicio del primer gobierno del Partido Socialista Obrero Español (PSOE), 1982, supone la consolidación de la democracia y, por tanto, el fin de la Transición (1999, 13). Rodríguez Muñoz recoge la posibilidad de dar por terminada la Transición con las primeras elecciones democráticas de 1977, la aprobación de la Constitución de 1978 o las elecciones de 1982 (2018, 15). Díaz Gijón, además de estas opciones, añade la fecha de la incorporación de España en la OTAN en 1981 o la integración en la Comunidad Europea en 1986 (2001, 231). Lo cierto es que los años setenta suponen el fin de diversas dictaduras en el sur de Europa, lo que Tusell llama “tercera ola de las democratizaciones” (1999, 14), coincidiendo también con procesos similares en Europa del Este y América Latina (Díaz Gijón 2001, 227). Podemos observar que hay diversidad de opiniones y enfoques según los distintos autores y autoras. Más allá de las posibilidades de discusión que existen sobre el inicio y fin de la Transición o la pervivencia de la Dictadura, es interesante analizar un periodo complejo de la historia de España en el que, en muy poco tiempo, estaban ocurriendo muchas cosas.

El caso de la Transición española es peculiar porque no surge a raíz de una guerra internacional, ni una revolución interna o guerra de liberación, un golpe de Estado ni una renuncia del poder como en otros Estados (Sastre García 1997, 46). En España se llevó a cabo “desde arriba” (Pastor Verdú 2015, 297) y “se utilizó la legalidad franquista para establecer la legalidad democrática por medio de negociaciones directas y secretas entre los actores más relevantes” (Sastre García 1997, 47). En los años sesenta en España hubo un crecimiento financiero derivado de la liberación económica y el abandono de las políticas autárquicas a finales de los años cincuenta (Radcliff 2019, 25); lo cual vino acompañado de cambios formales en el Régimen, transformaciones en la estructura social, un mayor desarrollo urbano y una progresiva interconexión

económica y cultural con Europa (del Águila 1992, 49). El gobierno de Arias Navarro, sucesor de Franco y considerado último presidente de la Dictadura, evidenció aún más la crisis de un Franquismo cada vez más desprestigiado (Tusell 1999, 65). A nivel social, Pamela Beth Radcliff sostiene que en esa época se pudo observar un creciente pluralismo que “debilitó el sentimiento de unidad abrumadora” que el gobierno franquista había configurado (2019, 22). La única alternativa a esa situación que parecía factible en aquel momento, según María Antonia Ribón Siesdedos, era “una transición a una democracia capitalista de mercado” (2021, 55). Para asegurar un cambio pacífico y correcto, el gobierno franquista llevó a cabo la estrategia “de ir de la Ley a la Ley” (Díaz Gijón 2001, 238), es decir, se modificó y adaptó la legislación franquista para permitir una remodelación democrática. Se aprobó la Ley de Reforma Política en 1976 (Tusell 1999, 78) con el fin de “asegurar el control del proceso de cambio político manteniéndolo dentro de unos límites” (Díaz Gijón 2001, 238). Ante el contexto de crisis generalizada, la continuación estricta del Régimen, en palabras de Molinero e Ysàs, “no ofrecía ninguna solución para estabilizar la situación política y para no dañar” la institución monárquica (2018, 60). Asimismo, pilares básicos del Franquismo como la Iglesia o el Ejército se desvincularon de los proyectos continuistas (Cotarelo 1992, 6). En el lado contrario, la postura de ruptura radical antifranquista no contaba con la fuerza y la unidad suficiente como para provocar el derrumbe de la Dictadura (Molinero e Ysàs 2018, 61). A raíz de esto, las aproximaciones aperturistas o reformistas supusieron la opción más factible y la que fue llevada a cabo (del Águila 1992), “ante la inexistencia de un proyecto político común y la debilidad y división de la oposición” (Sastre García 1997, 45).

Díaz Gijón afirma que “las fuerzas políticas trataron de simbolizar de forma pragmática más que ideológica el espíritu de la reconciliación nacional”, con el consenso como rasgo fundamental (2001, 250). El consenso fue un elemento fundamental y muy efectivo para lograr la legitimación del nuevo orden político (del Águila 1992, 68). Algunos autores definen este proceso de cambio en España como “reforma pactada” en el caso de Manuel Pastor (1992, 46) y Jaime Pastor Verdú (2015, 297) o “ruptura pactada” según Díaz Gijón (2001, 236). Ramón Cotarelo argumenta que en el proceso de transición en España se desarrollaron tres consensos fundamentales: en primer lugar, un consenso acerca del pasado con la Ley de Amnistía de 1977; otro segundo consenso en el que se sientan las bases del cambio presente con la Ley para la Reforma Política de 1976; y, en tercer lugar, un consenso sobre las reglas del juego que

servirán para el futuro desarrollo político con la Constitución de 1978 (1992, 16). A pesar de que esta transición pervive en el imaginario colectivo como periodo de acuerdos y consensos de carácter pacífico, también hay que reconocer que las protestas sociales, la violencia en las calles y la fuerte represión como respuesta amenazaron la estabilidad política de España en ese momento (Ribón Seisdedos 2021, 68).

Aunque, desde los años ochenta, se consolidó la concepción de la Transición Democrática como gran éxito y motivo de orgullo nacional, también existen posturas que defienden que la Transición es el origen de muchos de los males actuales de la sociedad española, “responsable de la impunidad de los crímenes del franquismo y del olvido de sus víctimas, origen de una democracia defectuosa o de baja calidad o, peor aún, de una falsa democracia, de un franquismo disfrazado” (Molinero e Ysàs 2018, 243). Durante las negociaciones, la oposición abandonó muchas de sus reivindicaciones a favor de la paz social y el acuerdo político, sin poner en cuestión la estructura privilegios vigente ni el *status quo* (del Águila 1992, 70). El miedo al enfrentamiento marcó todo el desarrollo de la Transición (del Águila 1992, 60) y determinó las renuncias de la oposición y la necesidad de establecer pactos y acuerdos. A pesar de que inmediatamente después de la muerte de Franco proliferaba el temor a la repetición de otra Guerra Civil (Tusell 1999, 247), una “década después de la aprobación de la Constitución el peligro de la democracia española era mucho más el cáncer del escepticismo que el infarto de un golpe de Estado”, en palabras de Tusell (1999, 247). Especialmente después de la crisis económica de 2008 y los movimientos sociales posteriores como el 15M, la Transición comenzó a verse como una “operación diseñada y ejecutada desde las instituciones franquistas para cambiar algunas cosas, pero con el objetivo de que todo continuase igual” (Molinero e Ysàs 2018, 245), que no garantizó una democracia real. Precisamente, según sostiene del Águila,

la política de consenso llevó asociada la estrategia de pactos privados y no transparentes, lo que acabó generando un alto grado de apatía participativa, de ‘desencanto’, de cesión completa de la iniciativa política a los partidos, de configuración elitista de la nueva democracia, de creación de una cultura política no participativa, de falta de profundización de los valores democráticos, de ambigüedad respecto al legado franquista y su valoración desde posiciones democráticas, etc. (1992, 70)

Además, como afirma Tusell, “el afán de la clase política por lograr una democracia estable se tradujo en una serie de medidas cautelares que creaban una especie de tutela sobre la ciudadanía española” (1999, 247). Esta tutela se conseguía por medio de la desactivación de la cultura, persiguiendo una cohesión social y estabilidad política dirigida por el Estado (Martínez 2012, 16). Guillem Martínez desarrolla el concepto de Cultura de la Transición o CT, “una cultura vertical, emitida de arriba hacia abajo y que modula toda la cultura española que quiera serlo” (2012, 17). Pastor Verdú recoge que durante esta época de cambio político en España se construyó “una ‘cultura de la transición’ que se ha terminado convirtiendo . . . en ‘una cultura tutelada que tutela, que ‘oculta, impide o denuncia todo lo que sea problemático’ para el sistema político y socio-económico” (2015, 304). En esta línea, la CT se asegura de tener “el control de la realidad mediante el monopolio de las palabras, los temas y la memoria” (Fernández-Savater 2012, 38). Para Ignacio Echevarría, la CT es “la consecuencia natural del masivo alineamiento de la clase intelectual y cultural del país” con el proyecto de cancelación del pasado reciente (2012, 28-29), es decir, el intento de disipar los fantasmas de la Dictadura y de borrar las heridas de la Guerra Civil. Teniendo presente la importancia del consenso durante la Transición, Amador Fernández-Savater define la CT como “una cultura esencialmente consensual”, “desproblematizadora” o “despolitizadora” que (im)pone los límites de lo posible en la relación entre democracia y mercado y que se adapta a las condiciones de la globalización (2012, 37-39).

Me parece importante analizar las implicaciones de la Transición Democrática dentro de este tema de estudio, ya que lo considero un punto clave para entender una serie de consecuencias más recientes como la crisis del 2008 o el movimiento del 15M y que, irremediablemente, también afectan a algunos aspectos del baile tradicional asturiano. La necesidad imperiosa de adaptar el sistema político español a las circunstancias y la nueva realidad socioeconómica de los años setenta provocó una carrera por la reforma política que dejó bastantes cabos sueltos y mucho polvo bajo la alfombra. Con el concepto de Cultura de la Transición podemos observar que, aunque la llegada de la democracia a España significó una serie de libertades y derechos para la ciudadanía, siguieron existiendo mecanismos y formas de control heredados de la época franquista y que se erigen como fantasmas perpetuos a lo largo de las décadas posteriores.

### 3.2 El baile tradicional asturiano con la llegada de la democracia

La Transición a la Democracia fue un proceso complejo que también atravesó el pueblo asturiano de manera transversal. El 30 de diciembre de 1981 se aprueba la Ley Orgánica de Estatuto de Autonomía para Asturias (Rodríguez Muñoz 2018, 51), en un contexto de agitación social derivado de la crisis de importantes sectores económicos como la siderurgia y la minería (Rodríguez Muñoz 2018, 46). A pesar de los intentos por esconder rápidamente lo más problemático de la Dictadura, Llorián García Flórez defiende la pervivencia del franquismo como un “espectro que percuere'l nuesu presente” y que se convierte en un “secretu públicu” en la sociedad asturiana (2018, 88) a partir de la Transición. Este autor sostiene que tras el Régimen se produjo una “intensificación de lo coreolóxicu” coincidiendo también con una intensificación de Asturias o una asturianidad (García Flórez 2018, 90-91). Lo cierto es que las demandas de autonomía y autodeterminación de nacionalidades históricas como Catalunya, Galicia o Euskadi estuvieron muy presentes desde los años setenta y fueron una parte importante del proceso de democratización del Estado español. En Asturias, existía un regionalismo cultural de corte tradicionalista (Zimmerman 2018) que, a partir de 1974, con la formación de la asociación Conceyu Bable, convivió con un movimiento social de reivindicación lingüística (Rodríguez Álvarez 2022). Sin embargo, las tensiones entre el Estado español y la posibilidad de un nacionalismo asturiano siguieron estando presentes a raíz de arrastrar la compleja relación nacionalismo-regionalismo de la época Franquista. En el contexto de doble intensificación de lo coreológico y lo asturiano, y dentro de una serie de políticas de dignificación post-franquistas (García-Flórez y Martínez 2020), la recuperación y promoción del folclore tuvo un papel importante en el intento de (re)construcción de una identidad asturiana diferenciada en el contexto de la España de las Autonomías (Santoveña Zapatero 2020, 157). En esta línea surgen a finales de los años setenta y a lo largo de la década de los ochenta los conocidos como “grupos de investigación etnográfica” (Luque Cañizares 2008, 139) como uno de los mayores símbolos del espíritu de consenso de la Transición. El poder catártico del baile que en los inicios de la dictadura había sido utilizado para superar el dolor y el trauma de la Guerra Civil en el contexto del paso a la democracia sirvió como estrategia de curación de la herida del Franquismo por medio de estos nuevos grupos de baile.

Los grupos etnográficos tenían el objetivo de romper con todo lo que se estaba mostrando como folclore hasta ese momento, con ayuda del trabajo de campo en busca

de lo “auténtico” (Menéndez González 2008, 158). Estos grupos que han proliferado desde los años ochenta se mueven entre los espacios de representación folclorizada y las formas de vivir la danza tradicional de manera orgánica y natural, según García-Flórez y Martínez (2020, 429). Lo cierto es que entre los grupos etnográficos acaba proliferando la concepción del folclore como pieza de museo que debe conservarse, propia del *revival* (Bithell y Hill 2014, 20). Debido a eso, estos grupos acaben representando una idea de tradición inmóvil e invariable, con representaciones costumbristas de unos supuestos modos de vida. García Flórez afirma que estas nuevas agrupaciones de baile tenían la premisa de encontrar una Asturias no contaminada por el franquismo ni por la modernidad (2018, 91). Estas ideas nos remiten de nuevo al impulso romántico de recuperación de un pasado idealizado y mitificado—fruto del desarraigo de la modernidad—que, como ya he señalado, había estado presente durante el Franquismo también. Muchos de los primeros grupos de investigación como “Urogallos”, “L’Abadía”, “L’Aniciu” o “Xurgar nes costumes” (Coloma González 2011, 33), entre otros, “yeren particularmente hostiles pa col discursu resiliente de la Sección Femenina que, pa muchos d’ellos, representaba sobrevivencia póstuma del franquismu” (García Flórez 2018, 91). Aunque hay numerosas evidencias de participantes que provienen de la Sección Femenina y opiniones discrepantes, en general los grupos de investigación tienen asociada una ideología contraria al Régimen vinculada a la búsqueda de unas señas de identidad asturianas (Coloma González 2011, 35). Las investigaciones de estos grupos, la reivindicación de una indumentaria, repertorio y bailes recuperados que, según llevaban por bandera, no estaban influidos por el franquismo constituyeron “símbolos d’una identidá renovada” (García Flórez 2018, 91). Los procesos de *revival* son aún más acuciados en el caso de los grupos de investigación puesto que estos realizan deliberadamente un salto a un pasado anterior al Franquismo, con la idea de restaurar la integridad de unas prácticas presentes que consideran que han perdido aspectos definitorios fundamentales y significados originales (Bithell y Hill 2014, 12).

La contraposición entre estos grupos de investigación y los grupos de Coros y Danzas franquistas será una constante que todavía llega nuestros días y que genera diversos enfrentamientos (Coloma González 2011, 35). Los grupos de investigación son aparentemente la reacción más lógica dentro de las políticas de dignificación propias de la Transición Democrática. Sin embargo, no son la única opción puesto que, según Marisa Luque Cañizares (2008), podemos encontrar varios tipos de grupos conviviendo desde el último tercio del siglo XX. La actualidad del baile tradicional en la Asturias del

siglo XXI también contiene grupos de baile que siguen la línea de la Sección Femenina y el repertorio de Coros y Danzas; agrupaciones que continúan el camino de los primeros grupos de investigación; otros que se nutren de trabajo de campo previo, sin llevar a cabo una investigación activa y participativa; y otras asociaciones como federaciones de folclore, distintos colectivos de música tradicional o incluso bandas de gaitas que incluyen parejas de baile (Luque Cañizares 2008, 140). Constantino Menéndez González añade una categoría bautizada con el nombre de “grupos de reconversión” que se encuentran a medio camino entre los grupos de la Sección Femenina y los de investigación etnográfica que, aunque no expresan una relación directa con Coros y Danzas, mantienen parte de su repertorio y adaptan el traje tradicional con elementos de ambas vertientes (2008, 159). Como podemos observar, la diversidad de formaciones de baile hace posible ampliar las clasificaciones y señalar las posibilidades de hibridación e intercambio entre unos tipos y otros.

Es destacable la pervivencia explícita de estructuras de Coros y Danzas en la actualidad con grupos que continúan su labor en época democrática. A pesar de que la disolución definitiva de la Sección Femenina implicó que todo el aparato estatal de los grupos de Coros y Danzas desapareciese oficialmente, en 1977 se fundó la Federación de Asociaciones de Coros y Danzas de España o FACYDE. Esta organización proporciona amparo a algunos grupos de Coros y Danzas que con la Transición Democrática se quedaron sin apoyo institucional. En Asturias hay dos grupos oficialmente asociados a la FACYDE según su página web oficial: la “Asociación de Coros y Danzas Jovellanos” de Gijón y la “Agrupación Sabugo ¡Tente firme!” de Avilés.<sup>6</sup> Otro grupo, siendo uno de los dos únicos en Asturias junto con Coros y Danzas Jovellanos, que conllevan una referencia explícita a estos grupos de Sección Femenina es “Coros y danzas del Real Grupo de Cultura Covadonga” de Gijón. Estas dos agrupaciones se constituyen como asociaciones culturales en los años setenta; la vinculada al Grupo Covadonga en 1975 y la que lleva el nombre de Jovellanos en 1976.<sup>7</sup> En el caso de la “Agrupación Sabugo ¡Tente firme!”, fundada a mediados de los años sesenta (Coloma González 2011, 33), no tiene una referencia explícita a su vinculación con Coros y Danzas en su nombre, pero su repertorio y afiliación a la

---

<sup>6</sup> Consultado en la página web de la FACYDE (<http://lnx.facyde.com/facyde/>)

<sup>7</sup> Información extraída de la página web de la Sección Coros y Danzas del Grupo de Cultura Covadonga (<https://www.rgcc.es/seccion/coros-y-danzas/sobre-la-seccion-4/?cod=07&seccion=coros-y-danzas>) y de la descripción de las agrupaciones participantes en el evento “Cultura Peatonal” 2022 del Ayuntamiento de Gijón (<https://www.gijon.es/es/eventos/asociacion-coros-y-danzas-jovellanos-0>)

FACYDE lo convierte en un vestigio más de la Sección Femenina en la actualidad. Otros grupos activos hoy en día que, como “Sabugo ¡Tente Firme!”, pueden vincularse a Coros y Danzas son el “Grupo Folklórico Aires de Asturias” de Villaviciosa o el grupo de baile de la “Asociación Popular La Regalina” de Valdés.<sup>8</sup> La coincidencia de vestuario y repertorio con la Sección Femenina en estos grupos hace que podamos afirmar que la estética franquista continúa viva en ellos de manera muy explícita.<sup>9</sup>

### **3.3 El control de los cuerpos en los grupos de investigación etnográfica**

La oposición entre grupos de investigación y grupos de Coros y Danzas se instaura en el imaginario colectivo del baile tradicional como una distinción inequívoca e irrevocable, y todas las agrupaciones que están en el medio no dejan de ser una combinación de posibilidades entre un extremo u otro. Este dualismo puede ser cuestionado al igual que muchos otros nombrados en este trabajo como cuerpo-mente u hombre-mujer desde una perspectiva feminista. Además, realizando un análisis profundo de los grupos de investigación etnográfica también se encuentran contradicciones y elementos que los relacionan con los grupos de Coros y Danzas. Fernando Manuel de la Puente Hevia defiende que, en el momento que un colectivo de personas actúa premeditadamente delante de un público, las personas participantes están realizando una representación de un baile que requiere de una organización y un ensayo previo para ese fin (2008, 19). Este autor rastrea también una búsqueda explícita de homogeneidad en el conjunto del baile como base estética en los grupos de investigación etnográfica (de la Puente Hevia 2008, 19). La lógica del espectáculo prima en la mayor parte de representaciones folclóricas tanto de la época franquista como posteriormente a la Transición. Por tanto, el control de los cuerpos implícito en los espectáculos de danza que explorábamos en el capítulo anterior, solo por el hecho de subirse a un escenario, ya está presente en cualquier grupo que prepara una muestra de folclore. En relación con esta puesta en escena, durante la época de Coros y Danzas existían los ya comentados concursos y viajes al extranjero. En la actualidad, aunque no con la misma forma, podemos seguir presenciando concursos de baile como el Concurso y Muestra de Folclore Ciudad de Oviedo (Ayuntamiento de Oviedo 2019) o

---

<sup>8</sup> Datos extraído de la página web oficial del Grupo Folklórico Villaviciosa Aires de Asturias (<http://www.airesdeasturias.com/>) y la página de Facebook de la Sociedad Popular la Regalina de Cadavedo ([https://www.facebook.com/splaregalinacadavedo/?locale=es\\_ES](https://www.facebook.com/splaregalinacadavedo/?locale=es_ES))

<sup>9</sup> Véase Anexo II para observar las similitudes de indumentaria entre Coros y Danzas de Sección Femenina y el grupo “Aires de Asturias”.

viajes internacionales como la representación de Asturias en el Festival Interceltique de Lorient (Francia) con un grupo de baile distinto cada año (Morán López 2022).

El peso de la tradición supone una limitación para los sujetos que bailan. García Flórez recoge unas declaraciones del folclorista asturiano Xosé Antón Fernández Martínez, conocido como Ambás, en las que expresa que las constricciones del “purismo” de los grupos de investigación, con la obsesión por encarnar una verdadera tradición, imponen un destacable control en las representaciones folclorísticas (García Flórez 2018, 117). García Flórez habla de “epistemoloxías de la purificación” (2018, 100) para hacer referencia a este proceso de pulimentación o adaptación de la tradición a un fin concreto. A partir de esto y del desarrollo del folklorismo de Martí (1999), podemos establecer un paralelismo entre lo que ocurre con el folclore en esta época y el proceso de transformación del folclore en producto folclorístico. En el caso de los grupos de investigación etnográfica, estas estrategias de purificación no solo son llevadas a cabo para crear un producto óptimo para el espectáculo, sino que también conllevan una depuración transversal de todo lo que implica el baile tradicional. Esta idea es especialmente relevante a partir de la Transición Democrática, una época en la que había que deshacerse del Franquismo en lo aparente. La purga del folclore justificaba las acciones de los grupos de investigación porque, según sus participantes, este había sido contaminado previamente por la Sección Femenina. La representación de la tradición de modo fidedigno, objetivo muy presente en los grupos de investigación etnográfica (García Flórez 2018, 102-103), es la característica que más los diferencia de los grupos de Sección Femenina. Según recogen Bithell y Hill, la precisión en la reproducción de una manifestación musical es una muestra fundamental de autenticidad en el *revival* (2014, 14). En el caso de los grupos de investigación, este intento de fidelidad se traduce en una toma de decisiones estéticas y coreográficas en primera instancia, y en un control de los cuerpos en todo momento en el que estén bailando, incluyendo contextos de ocio informales en los que se presencia una corrección del fallo (García Flórez 2018, 120).

De la Puente Hevia hace una distinción entre “tradición popular” y “tradición dirigida” (2008). La tradición popular para este autor es aquella en la que el pueblo es partícipe y es responsable de las transformaciones que sufre el objeto folclórico de manera natural; mientras que la tradición dirigida se caracteriza por tener una figura de autoridad que organiza y lidera un baile en el que el pueblo queda relegado a la posición de espectador o espectadora (de la Puente Hevia 2008, 19). La figura de director o

directora artística de un grupo de baile estaba ya presente en la Sección Femenina y continúa en los grupos de investigación etnográfica después de la Transición. Una diferencia destacable es que en la época franquista la dirección recaía en manos de una mujer, dado que la Sección Femenina era una organización solo para mujeres; mientras que, por el contrario, se puede observar un mayor número de hombres a cargo de la dirección de los grupos de investigación hasta la actualidad (García Flórez 2018, 120). A partir de esto podemos afirmar que, a pesar de la feminización general del baile y de que en épocas anteriores eran mujeres encargadas del liderazgo de los grupos folclóricos, con la llegada de la Transición Democrática algunos hombres obtuvieron acceso a estos puestos privilegiados dentro de los grupos de baile. Los directores o directoras artísticas son clave para entender el carácter dirigido de la tradición que representan los actuales grupos de baile tradicional en Asturias. Sobre estos directores y directoras recae el peso de la estética del grupo de baile y el diseño de los espectáculos. Las personas que bailan pierden su agencia en la toma de decisiones que queden fuera de una coherencia estética y la imagen colectiva. Se convierten en cuerpos al servicio de un objetivo fijo: en el caso de Coros y Danzas, la representación de una parte de la España unida y culturalmente diversa; y en el caso de los grupos de investigación, la representación de una verdadera tradición del pueblo asturiano. La figura de director o directora artística, que evidentemente no existía en el contexto de socialización del baile de manera tradicional, es un punto de encuentro más entre las estructuras de control del baile de la Sección Femenina y de los grupos de investigación surgidos a partir de la Transición.

De la Puente Hevia recoge algunos elementos que caracterizan esta tradición dirigida (2008). Entre ellos destacan la “secuenciación rígida e invariable” de pasos contados y partes perfectamente estructuradas que no dejan espacio a la equivocación (de la Puente Hevia 2008, 20). Relacionado con esto, otro elemento propio de la tradición dirigida es la “combinación de organizaciones coreográficas diferentes” (de la Puente Hevia 2008, 24). Estas dos características son claras referencias al reforzamiento de lo coreográfico dentro de una tradición que pretende mostrarse falsamente espontánea. De esta manera, la concepción de la coreografía de Lepecki (2008) como una tecnología disciplinaria está presente en los grupos de baile tradicional en cierta medida y, por tanto, supone un mecanismo de control de los cuerpos. Otra característica de la tradición dirigida que señala de la Puente Hevia es el uso de “la indumentaria como complemento determinante” (2008, 21). Aunque podemos encontrar espacios y

fenómenos alrededor del baile tradicional donde no existe un código de indumentaria estricto, lo cierto es que los grupos de baile siguen realizando actuaciones con lo que se conoce como “el paxellu asturianu” o “traxe'l país” (Fernande Gutierri 2007): el modo de vestir de las clases populares asturianas entre mediados del siglo XVIII y la segunda mitad del siglo XIX (Santoveña Zapatero 2018, 117). Martínez del Fresno recoge la utilización de los trajes, peinados y otros complementos con connotaciones identitarias también por parte de la Sección Femenina (2012, 249). Así, el uso de una vestimenta concreta es otra coincidencia más entre los grupos de Coros y Danzas y los grupos etnográficos. Aunque se aprecian diferencias sustanciales entre el tipo de indumentaria de la Sección Femenina y la de los grupos de investigación, el hecho de que exista un código de vestimenta supone coartar la libertad de los y las bailarinas y controlar la presentación de sus cuerpos. Estas personas que bailan se ven desposeídas de nuevo de su agencia y de su capacidad de expresión individual para integrarlas en una colectividad y representar una tradición. Además, esta indumentaria cumple un papel importante en los procesos de *revival*: la distinción entre el público y las personas que actúan (Bithell y Hill 2014, 17).

La normatividad de género se ve reforzada dentro de los grupos de baile tradicional también en la actualidad. Carne Campo Martínez y Chus Caramés Agra son las fundadoras del proyecto “Andar cos tempos”, una iniciativa de enseñanza y transmisión del baile tradicional gallego inclusiva y feminista en la actualidad (Campo Martínez y Caramés Agra 2021). Estas autoras reconocen haber sufrido estereotipos sexistas a lo largo de sus vivencias en el baile tradicional gallego. A partir de sus experiencias personales, definen tres grandes ámbitos en los que están presentes roles sexistas. En primer lugar, la manera o “xeito” de bailar. Según Campo Martínez y Caramés Agra los estereotipos de feminidad y masculinidad normativa están presentes en el baile tradicional con la representación del hombre bailarín como figura vigorosa, enérgica, con fuerza, los brazos más altos y dando más saltos; mientras que la mujer bailarina debe mantenerse más recatada, dulce, sensual y discreta con los brazos más abajo (2021, 73). El caso asturiano no difiere de nuestros vecinos gallegos puesto que también Yolanda Cerra Bada afirma que “la mujer realiza un baile sereno y mesurado; por el contrario, el del hombre es más desenvuelto, y, por tanto, más vistoso y espectacular” y hace también referencia a la misma relación de colocación de brazos que en Galicia (1991, 24). Estos roles de género imponen un control sobre los cuerpos que bailan y determinan su expresión dentro de un baile que perpetúa estructuras

patriarcales y binarias. En cuanto a la dirección interna de un baile en concreto, en el contexto tradicional se hace desde dentro con la figura de “la punta” (Cerra Bada 1991), en Galicia “guía”. Este papel suele estar desempeñado por un hombre, evidenciando de nuevo unos valores patriarcales (Campo Martínez y Caramés Agra 2021). Tanto el baile tradicional asturiano como gallego se suelen organizar por parejas de hombre/mujer (Cerra Bada 1991; Campo Martínez y Caramés Agra 2021). La disposición por hileras de hombres y mujeres separadas y enfrentadas determina una diferenciación visual de roles que perpetúa una lógica de pensamiento binaria, sin atender a otras formas—tanto afectivas como no—de relacionarse.

Todos estos estereotipos de género están presentes en el canon y la idea preconcebida de baile tradicional que se establece tras la Transición. El problema no es solo que estos modelos perpetúen el sistema cisheteropatriarcal, sino que no admiten cuestionamiento al estar protegidos por el hecho de que son parte de la tradición. Como recogen Campo Martínez y Caramés Agra, el sexismo en estos bailes está justificado con afirmaciones como “sempre se fixo así, así é a nosa tradición” o “así é o noso baile tradicional, e para que siga sendo tradicional temos que trasmitilo tal cual, aínda que sexa machista” (2021, 75). Una vez más el peso de la tradición y la idea de una reproducción fidedigna pesa sobre nuestros cuerpos a la hora de entender las músicas tradicionales. La visión de la tradición como algo sexista y misógino, pero que no puede ser discutida, es perjudicial también porque no admite la crítica de que se trata de una interpretación sesgada fruto de los prejuicios de los y las investigadoras y de la opresión del propio sistema. Al igual que los y las folcloristas de los años ochenta reconocieron el sesgo ideológico de la Sección Femenina, no parece descabellado afirmar que estas personas que investigaron la tradición después de la Transición lo hicieron con una serie de prejuicios y estereotipos de géneros implantados en sus imaginarios. Como desarrolla Haraway con su concepto de “conocimiento situado” (1995), el punto de vista de la persona investigadora es crucial para entender el desarrollo y resultado de cualquier pesquisa. Además, es peligroso reducir todo el complejo entramado social en el que se desarrollaron y desarrollan los bailes tradicionales a un simple modelo de roles de género conservadores. Mercedes Peón afirma que existieron ejemplos de subversión de estos patrones normativos en la tradición con pandereteras con capacidad de agencia en las distintas fiestas y bailes, personas que no se adecúan a la expresión dancística esperada para su género o parejas del mismo sexo (2018). Evidentemente estas desviaciones de la norma han sido invisibilizadas por su carácter subalterno y continúan

siendo menospreciadas si solo consideramos la parte cisheteropatriarcal como la verdadera y única tradición.

### **3.4 “Líneas de fuga” y nuevas posibilidades**

El espíritu de la Transición Democrática explica el devenir del baile tradicional asturiano desde el comienzo de la democracia. La idea de consenso justifica la necesidad de construir una identidad asturiana con ayuda del folclore y las tradiciones. La continuidad de estructuras de Sección Femenina como los Coros y Danzas, ahora convertidos en agrupaciones culturales, supusieron un desafío que se contrarrestó con la creación de grupos de investigación que representaban una tradición supuestamente no contaminada por el Franquismo. Evidentemente, los grupos etnográficos consolidaron un canon en el que la fiel reproducción de la tradición, la representación de una identidad muy concreta y la continuación de un modelo cisheteropatriarcal marcaron un nuevo control de los cuerpos. Sin embargo, a pesar de las contradicciones y problemáticas presentes, el sistema social de la Transición continuó impasible hasta que los daños no pudieron esconderse más. En el año 2008 la creciente mercantilización de la vida había llegado a sobrepasar límites insospechados, provocando una crisis económica generalizada en España (García-Flórez y Martínez 2020, 428). Pero la crisis financiera no fue un fenómeno aislado, sino que evidenciaba el fracaso de un modelo cultural construido sobre la validez de “una identidad falsamente ‘neutra’” (Fernández 2019, 57); es el momento de la crisis de la Cultura de la Transición. Entonces proliferaron movimientos sociales que demandan una regeneración democrática que pasa por poner límites a los poderes económicos y al funcionamiento de los propios partidos que toman sus decisiones atendiendo al capital antes que a lo social (Ribón Seisdedos 2021, 53). El binomio democracia-mercado que parecía indestructible durante la Transición empieza a desestabilizarse con el surgimiento de movimientos como el 15M (Ribón Seisdedos 2021, 56) que demandaron una “segunda transición” (Ribón Seisdedos 2021, 75). El 15M estaba integrado por distintas iniciativas sociales que tenían en común “la repulsa del corporativismo y la desconexión con la ciudadanía de los partidos políticos”, “la denuncia del sometimiento de la política a los poderes financieros”, “el rechazo a los procesos laborales que llevan a los despidos y la precarización”, el derecho a una vivienda digna, “la igualdad de género, la integración cultural y el medio ambiente” (Ribón Seisdedos 2021, 73).

Los grupos de baile son un aparato más de esa Cultura de la Transición que intenta acallar los fantasmas del pasado con una serie de estrategias de purificación. Sin embargo, a raíz de la evidente desestabilización del sistema socioeconómico después del 2008, se empezaron a cuestionar las estrategias democratizadoras llevadas a cabo desde la Transición. Surgieron entonces nuevas perspectivas a modo de “líneas de fuga”, en palabras de García Flórez (2018, 94), con el objetivo de encontrar un futuro alternativo para el baile tradicional asturiano, fuera del modelo único de grupos de baile. En esta línea surgen iniciativas como las Nueches en Danza, un evento periódico nacido en 2015 en el que diversas personas que no tienen por qué pertenecer a grupos de baile, escuelas de música tradicional u otras agrupaciones se juntan para tocar y bailar música tradicional asturiana (Suárez 2015). El objetivo de este espacio colectivo reside en la necesidad de fomentar el concepto del baile tradicional como medio de socialización, enfatizando en la participación y la diversión por encima de la representación folclórica. La liberación de las ataduras normalizadoras y el control de los cuerpos de los grupos de baile se convierte en una prioridad para conseguir un espacio de baile más diverso y plural (García Flórez 2018, 104). Las Nueches en Danza tuvieron una difusión y popularidad especialmente alta entre 2015 y 2019 y pusieron de relieve el cambio de paradigma con “una xenofobia menos esmolecida por el reconocimiento de una ‘adecuada’ trascendencia, y más atenta a la exploración de diferentes posibilidades tocantes a una radicalización de las políticas de la diferencia” (García Flórez 2018, 101). Las Nueches en Danza ponen sobre la mesa el tema del control de los cuerpos en el baile tradicional, ya que, aunque surgen impulsados por integrantes de grupos de baile, representan una pulsión colectiva hacia caminos de liberación de los cuerpos y socialización por medio del baile. Este fenómeno que nace en los ambientes del baile no es un caso único en Asturias. Dentro de esta línea de cuestionamiento de la Cultura de la Transición y sus imposiciones normativas también podemos encontrar el grupo de pandereta feminista “Nun tamos toes”, artistas como Rodrigo Cuevas, L-R o la banda de Gaitas LaKadarma (García-Flórez y Martínez 2020), Fruela 757, Llevólu'l Sumiciu, etc. Evidentemente cabría estudiar el poder de efectividad de estas manifestaciones como las Nueches en Danza, con menor actividad ahora desde la pandemia de COVID-19, y si cumplieron sus objetivos de proporcionar espacios alternativos dentro de la música tradicional asturiana.

## Conclusiones

El control de los cuerpos es una constante en la sociedad cisheteropatriarcal que afecta especialmente a las mujeres y otros sujetos disidentes. Los mecanismos del biopoder para ejercer disciplina son múltiples, variados y pueden aparecer implícita o explícitamente. La época franquista se concibe como un periodo de represión y control de la población, la cual debía cumplir con una ideología autoritaria y unos valores conservadores. Para ello, se llevaron a cabo estrategias directas de propaganda, censura, agresiones, penas de cárcel, fusilamientos, etc. A pesar de la contundencia de estas respuestas, también existieron mecanismos más discretos o implícitos con los que transmitir a la población de manera sutil los preceptos del Régimen. El folclore de los Coros y Danzas se convierte en uno de los dispositivos de control que refuerzan la transmisión de una idea de España unida, diversa y tradicional, tanto dentro como fuera de sus fronteras. Además, la Sección Femenina también promulgaba oficialmente un modelo de mujer vinculado al estereotipo del ángel del hogar. De manera general, se puede afirmar que la Sección Femenina ejercía un control y dominio sobre las mujeres de la época y las relegaba a un papel secundario y subordinado al hombre. Sin embargo, existe una compleja red de significados que se esconde tras lo aparente de la situación de las mujeres en la Sección Femenina. No se puede afirmar que existiera en la práctica un único modelo de feminidad ni que no hubiera momentos de subversión de los roles tradicionales y del mensaje oficial que transmitían. Evidentemente, con este trabajo no se pretende hacer un lavado de cara a la Sección Femenina, sino visibilizar otras posibilidades que quedaron olvidadas o escondidas, reconociendo en estas mujeres cierta agencia. He podido observar que la situación de las mujeres durante el Franquismo es muy compleja y requiere de un análisis que nos ayude a comprender las distintas capas.

De la misma manera que la situación de las mujeres en la Sección Femenina es compleja y con múltiples aristas, tampoco se puede afirmar rotundamente que el final de la dictadura trajese una liberación total del control que ejercían las estructuras franquistas. En primer lugar, esto se debe a la dificultad a la hora de situar el final del Franquismo y el comienzo de la democracia. Los distintos académicos y académicas especializados difieren en cuanto a determinados elementos de la Transición Democrática. En este periodo se desarrollan procesos complicados que supusieron la culminación de un cambio político y económico que atravesó a toda la sociedad

española. A nivel cultural, manifestaciones como el folclore se vieron envueltas en los procesos de transformación social vinculados a la Transición. Los grupos de investigación etnográfica venían a ocupar el lugar de los Coros y Danzas de la Sección Femenina y a cumplir con los ideales de consenso y democratización. Evidentemente, es muy difícil borrar una estructura como Coros y Danzas, implantada desde el año 1938. El resultado fue la creación de asociaciones culturales que continuaron su misma línea de trabajo con el folclore. La política del consenso propia de la Transición y la imperiosa necesidad de desplazar rápidamente el oscuro pasado franquista propiciaron también que se diera esta continuación, puesto que no hubo intenciones de reparar realmente el dolor de la Guerra y la Dictadura más allá de tratar de olvidar. La propia Cultura de la Transición permitió que convivieran los grupos de investigación etnográfica con los grupos continuistas con Coros y Danzas en una constante incongruencia amparada por la libertad democrática. Como ocurre en el folclore, en otros ámbitos han pervivido de manera implícita algunas estructuras franquistas, de manera secreta o escondida, y han conllevado un acechante control de los cuerpos.

Aunque los grupos de investigación han sido vistos como la contrapartida de los Coros y Danzas, estas agrupaciones originadas en la época de la Transición demuestran numerosos elementos que los conectan con las estructuras franquistas y que los insertan en una tradición anterior de control de los cuerpos. La concepción romántica de la tradición oral como un objeto invariable y que debe ser conservado como símbolo de un pueblo perdido es un elemento que pone a los grupos de investigación en relación con corrientes folclorísticas provenientes del siglo XIX. La lógica del espectáculo, la homogenización de lo estético, la dirección artística, los viajes y concursos, el uso de una indumentaria concreta, el aumento de lo coreográfico o el carácter representativo de un pueblo propio del folclore son algunos de los rasgos que comparten los grupos etnográficos de después de los años setenta con los anteriores grupos de Coros y Danzas de la Sección Femenina. Todos estos elementos se resumen en un control de los cuerpos que bailan, desposeyéndolos de su identidad individual a favor de una colectiva y transformándolos en sujetos pasivos a merced de un objetivo común: la representación de una supuesta tradición. La pérdida de agencia en la toma de decisiones cotidianas dentro del baile tradicional asturiano, con una figura que dirige el proceso de estandarización, y las constricciones de una coreografía pactada para representar un producto final concreto son otros de los daños colaterales de la recreación de estos modos de vida que simbolizan lo auténtico del pueblo asturiano. Evidentemente, la

democratización de la sociedad durante la Transición no implica una caída automática del sistema cisheteropatriarcal. Los roles de género siguen presentes en el baile tradicional asturiano con la incuestionable organización binaria por parejas hombre-mujer, la diferenciación de posturas y gestos por cuestión de género, la toma de decisiones y dirección del baile interno de la pareja a cargo del hombre o una indumentaria determinada para cada género. Los papeles que interpretan los y las bailarinas quedan bien diferenciados y refuerzan una serie de estereotipos como el de la mujer delicada y comedida frente a un hombre vigoroso y enérgico. Estos roles se perpetúan de manera infranqueable en nombre de una tradición que, a pesar de reconocerse como sexista y misógina, no puede ser cuestionada para que el baile no pierda su autenticidad. Todo esto oprime y limita los cuerpos, especialmente los de las mujeres y aquellos sujetos subalternos que no encajan en el binarismo de género. Al igual que en tiempos de la Sección Femenina no se imaginaban realidades no binarias, hoy seguimos arrastrando estas concepciones que utilizan la tradición para perpetuar modelos de pensamiento dualistas. El resultado es una falta de relación entre esta tradición que se pretende representar y las realidades diversas de la actualidad.

Una vez dicho esto, es evidente el alto precio a pagar por ser fieles a una tradición que, en palabras de Hobsbawm (2002), no es más que inventada. Sin embargo, es ingenuo creer que se puede trasladar una idea de un pasado que se ha reconstruido desde el presente dentro de las lógicas nostálgicas propias de la modernidad y reforzadas con la reciente desindustrialización y crisis demográfica del territorio asturiano. Cabe preguntarse no solo por el sentido de la descontextualización y posterior recontextualización de una serie de tradiciones sino por la finalidad: hasta qué punto es útil obsesionarse con esa representación fidedigna cuando a cambio se sacrifica la libertad de los cuerpos o por el camino se olvidan valores feministas, la diversidad o la inclusión. Con esto no pretendo defender una idea de progreso capitalista con la que dejar atrás las músicas tradicionales, sino demostrar la complejidad de una situación de insostenibilidad. No se puede construir un futuro para Asturias centrándose solo en la recuperación industrial y dejando atrás el mundo rural, del mismo modo que la cultura asturiana no puede desarrollarse sin las músicas tradicionales. Es necesario revisar los diálogos y entender que la diversidad es parte de este proceso en el que debemos explorar otras posibilidades de expresión y relaciones entre los cuerpos. Al igual que el baile estuvo presente en la superación del trauma de la Guerra Civil y del fin del Franquismo en España, hoy nos acompaña en la convivencia con los vestigios aún

presentes de la crisis del 2008 y, en tiempos más recientes, la crisis sanitaria del COVID-19 y la crisis global derivada de la invasión de Ucrania. Tampoco sé hasta qué punto podemos afirmar que el cuestionamiento del paradigma democrático desde el 15M haya implicado un cambio estructural en el sistema heredado de la Transición y el Franquismo. No se puede negar que la puesta en duda del modelo de los grupos de baile y las muestras folclóricas como único acceso a las músicas tradicionales ha permitido ampliar los contextos del baile tradicional asturiano hacia una búsqueda de espacios de socialización. Sin embargo, estas nuevas maneras de entender la tradición no implican automáticamente que se hayan revisado y deconstruido los elementos de control de los cuerpos anteriormente comentados. Sería interesante analizar en mayor profundidad las implicaciones de estos fenómenos como las Nueches en Danza y si de verdad aportan alternativas reales a los grupos de baile o simplemente se ha quedado en una serie de posibilidades que no llegan a materializarse. Evidentemente es complicado cuestionar y eliminar por completo una corriente de pensamiento que tiene sus raíces ya en el siglo XIX, por lo tanto, podemos afirmar que es común seguir observando estrategias de control y disciplina en estos eventos informales. Lo interesante reside en que, a raíz de esa intención de ampliar la idea de tradición, se abrirán nuevos caminos que todavía están por explorar y que, presumiblemente, en el futuro aportarán una mayor diversidad e inclusión en el baile tradicional asturiano.

## Referencias bibliográficas

- Águila, Rafael del. 1992. "La dinámica de la legitimidad en el discurso político de la transición". En *Transición política y consolidación democrática. España (1975-1986)*, coordinado por Ramón Cotarelo, 47-75. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Aguilar Carrión, Isabel. 2012. "La participación activa de la mujer en la Sección Femenina: su labor cultural (1939-1952)". En *Investigación y género. Inseparables en el presente y en el futuro. IV Congreso Universitario Nacional "Investigación y género". Sevilla, 21 y 22 de junio de 2012*, coordinado por Isabel Vázquez Bermúdez, 39-56. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Ahmed, Sara. 2015. *La política cultural de las emociones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Alonso Medina, Juana Arginina. 2001. "La Sección Femenina: Legado Musical". *El Guiniguada* 10: 11-24.
- Amador Carretero, Pilar. 2003. "La mujer es el mensaje. Los Coros y Danzas de Sección Femenina en Hispanoamérica". *Feminismo/s* 2: 101-120.
- Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Anzaldúa, Gloria. 2016. *Borderlands/ La Frontera*. Madrid: Capitán Swing.
- Asunción Criado, Ana de la. 2017. "El folclore como instrumento político: los Coros y Danzas de la Sección Femenina". *Revista Historia Autónoma* 10: 183-196.
- Bahamonde, Ángel. 2000. "La Guerra Civil (1936-1939)". En *Historia de España del siglo XX. 1875-1936*, coordinado por Ángel Bahamonde, 639-734. Madrid: Cátedra.
- Banes, Sally. 1998. *Dancing women. Female bodies on stage*. Londres: Routledge.
- Barrera, Begoña. 2019. *La Sección Femenina 1934-1977. Historia de una tutela emocional*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bithell, Caroline y Juniper Hill. 2014. "An introduction to musical revival as concept, cultural process, and medium of change". En *The Oxford Handbook of Musical Revival*, coordinado por Caroline Bithell y Juniper Hill, 3-42. Nueva York: Oxford University Press.
- Blasco Herranz, Inmaculada. 2014. "Género y nación durante el franquismo". En *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, editado por

- Stéphane Michonneau y Xosé M. Núñez Seixas, 49-71. Madrid: Casa de Velázquez.
- Bourdieu, Pierre. 1997. “Espacio social y espacio simbólico. Introducción a una lectura japonesa de *La distinción*”. En *Capital cultural, espacio y escuela social*, compilado por Isabel Jiménez, 14-23. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Bordo, Susan. 1993. *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Box, Zira. 2010. *España, año cero. La construcción simbólica del franquismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Braidotti, Rosi. 2000. *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith. 2002. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- 2007. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- 2017. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós.
- Campo Martínez, Carme y Chus Caramés Agra. 2021. “Andar cos tempos. Unha análise vivencial dos estereotipos sexistas na transmisión do baile tradicional galego”. *Adra: revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego* 16: 67-84.
- Casado Aparicio, Elena. 1999. “A vueltas con el sujeto del feminismo”. *Política y sociedad* 30: 73-91.
- Casero, Estrella. 2000. *La España que bailó con Franco. Coros y danzas de la Sección Femenina*. Madrid: Editorial Nuevas Estructuras.
- Cerra Bada, Yolanda. 1991. *Bailes y danzas tradicionales en Asturias*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos (IDEA).
- Cierva, Ricardo de la. 1975. *Historia del Franquismo. Orígenes y configuración (1939-1945)*. Barcelona: Planeta.
- Coloma González, Elena. 2011. “Los grupos de baile en Asturias”. *Revista de Folklore* 351: 30-37.
- Cotarelo, Ramón. 1992. “La transición democrática española”. En *Transición política y consolidación democrática. España (1975-1986)*, coordinado por Ramón Cotarelo, 3-27. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

- Csordas, Thomas J. 1993. "Somatic Modes of Attention". *Cultural Anthropology* 8 (2): 135-156.
- Cruces-Roldán, Cristina. 2017. "Bailando el silencio. Danzas españolas, cuerpos de mujer y películas mudas en la cinematografía de los inicios (1894-1910)". En *Danza, género y sociedad*, coordinado por Beatriz Martínez del Fresno y Ana María Díaz Olaya, 23-80. Málaga: UMA editorial.
- Dannemann, Manuel. 1984. "El folclore como cultura". *Revista Chilena de Humanidades* 6: 29-37.
- Desmond, Jane C. 1993. "Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies". *Cultural Critique* 26: 33-63.
- 2001. "Introduction. Making the Invisible Visible: Staging Sexualities through Dance". En *Dancing Desires. Choreographing Sexualities on & off Stage*, coordinado por Jane C. Desmond, 3-32. Madison: University of Wisconsin Press.
- Díaz G. Viana, Luis. 2002. "Los guardianes de la tradición. El problema de la 'autenticidad' en las recopilaciones de cantos populares". *Trans. Revista Transcultural de Música* 6. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/227/los-guardianes-de-la-tradicion-el-problema-de-la-autenticidad-en-la-recopilacion-de-cantos-populares>
- Díaz Gijón, José Ramón. 2001. "La transición. De los primeros gobiernos de la monarquía a las elecciones de 1977". En *Historia de la España actual 1939-2000. Autoritarismo y democracia*, 227-246. Madrid: Marcial Pons.
- Echevarría, Ignacio. 2012. "La CT: un cambio de paradigma". En *CT o la Cultura de la Transición*, coordinado por Guillem Martínez, 25-36. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Esteban, Mari Luz. 2013. *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Fernande Gutierri, Gausón. 2007. *El Paxellu Asturianu o Traxe'l País*. Oviedo: Cajastur.
- Fernández, Fruela. 2019. *Una tradición rebelde. Políticas de la cultura comunitaria*. Santander: La Vorágine.
- Fernández-Savater, Amador. 2012. "Emborronar l aCT (del 'NO a la guerra' al 15-M). En *CT o la Cultura de la Transición*, coordinado por Guillem Martínez, 37-51. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

- Fernández Jiménez, M<sup>a</sup> Antonia. 2008. *Pilar Primo de Rivera. El falangismo femenino*. Madrid: Síntesis.
- Foucault, Michel. 2007. *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*. México D. F.: Siglo XXI editores.
- 2009. *Vigilar y castigar*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Fox, Edward Inman. 1997. “Nacionalismo y cultura”. En *La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*. Madrid: Cátedra.
- Gallego, Ferran. 2014. *El evangelio fascista. La formación de la cultura política del franquismo (1930-1950)*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Gallego Méndez, M<sup>a</sup> Teresa. 1983. *Mujer, falange y franquismo*. Madrid: Taurus.
- García-Flórez, Llorián y Sílvia Martínez. 2020. “Challenges through Cultural Heritage in the Spanish Rural Musical Underground”. *Popular Music and Society* 43 (4): 426-437 <https://doi.org/10.1080/03007766.2020.1730652>
- García Flórez, Llorián. 2012. “Musicología *queer*: (in)visibilización, performatividad, apropiación y diferencia. Nuevas epistemologías para una Musicología Post-Identitaria”. En *Actas do I Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos. Por uma musicologia criativa...*, coordinado por Marco Brescia, 611-624. Lisboa: Tagus Atlanticus.
- 2018. “Franquismo espectral. Archivu etnográfico y coralidades anárquiques na Asturias posfranquista”. *Cultures: Revista asturiana de cultura* 22: 87-130.
- García-Nieto, María Carmen y Jesús M. Donézar. 1974. *Bases documentales de la España contemporánea. La Segunda República (1931-1936)*. Madrid: Guadiana de Publicaciones.
- Gómez Blesa, Mercedes. 2009. *Modernas y vanguardistas. Mujer y democracia en la II República*. Madrid: Laberinto.
- Grosz, Elisabeth. 1994. *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Haraway, Donna. 1995. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Hobsbawm, Eric. 2002. “Introducción: La invención de la tradición”. En *La invención de la tradición*, editado por Eric Hobsbawm y Terence Ranger, 7-21. Barcelona: Editorial Crítica.
- Juliá, Santos. 2004. *Historias de las dos Españas*. Madrid: Santillana.

- Kühl, 2016. “*The Angel in the House and Fallen Women: Assigning Women their Places in Victorian Society*”. *University of Oxford Open Educational Resources*: 171-178.
- Labanyi, Jo. 2009. “La apropiación estratégica de la entrega femenina: identificaciones transgenéricas en la obra de algunas militantes falangistas femeninas”. *Revista Científica de Información* 6: 409-426.
- Lauretis, Teresa de. 1989. “Tecnología de Género”. En *Technologies of Gender. Essays on Theory, Films and Fiction*, traducido por Ana María Bach y Margarita Roulet, 6-34. Londres: Macmillan Press.
- Lepecki, André. 2004a. “Introduction: Presence and Body in Dance and Performance Theory”. En *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, coordinado por André Lepecki, 1-9. Middletown: Wesleyan University Press.
- 2004b. “Inscribing Dance”. En *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, coordinado por André Lepecki, 124-139. Middletown: Wesleyan University Press.
- 2008. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. España: Centro Coreográfico Galego / Mercat de les Flors / Universidad de Alcalá.
- Liska, Mercedes. 2014. “Estudios de género y diversidades sexo-genéricas: dicotomías y encrucijadas analíticas en las investigaciones sobre música popular”. *El oído pensante* 2 (2): 46-66.
- López Castilla, Teresa. 2013. “Entre platos anda el baile. Una revisión crítica de la construcción de la identidad de género en la historia de la música *dance*”. *Musiker* 20: 255-274.
- Lugones, María. 2008. “Colonialidad y género”. *Tábula rasa* 9: 73-101.
- Luque Cañizares, Marisa. 2008. “Los grupos de folclor na sociedá d’angüñaño. Los formatos d’espardimientu”. En *Baille y danza tradicional n’Asturies. Xornaes d’Estudiu 2007*, coordinado por Fernando Ornos, 137-156. Xixón: Muséu del Pueblu d’Asturies.
- Mackendrick, Karmen. 2004. “Embodying Transgression”. En *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, coordinado por André Lepecki, 140-156. Middletown: Wesleyan University Press.
- Manzano Alonso, Miguel. 1991. “Música de tradición oral y romanticismo”. *Revista de musicología* 14 (1/2): 325-353.

- Martí, Josep. 1999. “La tradición evocada: folklore y folklorismo”. En *Tradición Oral*, 81-108. Santander: Universidad de Cantabria.
- Martin, Randy. 2004. “Dance and Its Others: Theory, State, Nation and Socialism”. En *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, coordinado por André Lepecki, 47-63. Middletown: Wesleyan University Press.
- Martín Barbero, Jesús. 1991. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Martínez, Guillem. 2012. “El concepto CT”. En *CT o la Cultura de la Transición*, coordinado por Guillem Martínez, 13-23. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Martínez, Jesús A. 2000. “La Segunda República (1931-1936)”. En *Historia de España del siglo XX. 1875-1936*, coordinado por Ángel Bahamonde, 541-636. Madrid: Cátedra.
- Martínez del Fresno, Beatriz. 2012. “Mujeres, tierra y nación. Las danzas de la Sección Femenina en el mapa político de la España franquista (1939-1952)”. En *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, coordinado por Pilar Ramos López, 229-254. Logroño: Universidad de la Rioja.
- McClary, Susan. 1991. *Feminine Endings. Music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Menéndez González, Constantino. 2008. “¡Tocar pa bailar! Ritmos de percusión como acompañamiento del baile”. En *Baile y danza tradicional n’Asturies. Xornaes d’Estudiu 2007*, coordinado por Fernando Ornos, 157-164. Xixón: Muséu del Pueblu d’Asturies
- Mera, Guadalupe. 2017. “Baile social y género en la España romántica (1833-1868)”. En *Danza, género y sociedad*, coordinado por Beatriz Martínez del Fresno y Ana María Díaz Olaya, 201-226. Málaga: UMA editorial.
- Mills, Dana. 2017. *Dance Politics. Moving Beyond Boundaries*. Manchester: Manchester University Press.
- Molinero, Carme y Pere Ysàs. 2001. “El Franquismo en crisis, 1973-1975”. En *Historia política 1939-2000*, 215-244. Madrid: Ediciones Itsmo.
- 2018. *La Transición. Historia y relatos*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Monterde García, Juan Carlos. 2010. “Algunos aspectos sobre el voto femenino en la II República española: Debates parlamentarios”. *Anuario de la Facultad de Derecho* 28: 261-277.

- Moreno Luzón, Javier y Xosé M. Núñez Seixas. 2017. *Los colores de la patria. Símbolos nacionales en la España contemporánea*. Madrid: Tecnos.
- Moreno Sainz-Ezquerria, Yera. 2017. “Judith Butler y la construcción del sujeto en términos performativos”. *THÉMATA. Revista de Filosofía* 56: 307-315.
- Murcia Galián, Juan Francisco. 2019. “El ‘Folclore oficial murciano’. Los viajes a América de Coros y Danzas de Sección Femenina”. En *Puentes sonoros y coreográficos durante el Franquismo. Imaginarios, intercambios y propaganda en clave internacional*, coordinado por Belén Vega Pichaco, Elsa Calero Carramolino, Gemma Pérez Zalduondo, 227-253. Granada: Libargo.
- Nash, Mary. 2006. “Identidades de género, mecanismos de subalternidad y procesos de emancipación femenina”. *Revista CIBOD d’afers internacionals* 73-74: 39-57.
- Núñez, María-Gloria. 1998. “Políticas de igualdad entre varones y mujeres en la segunda república española”. *Espacio, tiempo y forma, Serie V, Historia contemporánea* 11: 393-445. <https://doi.org/10.5944/etfv.11.1998.2957>
- Núñez Seixas, Xosé M. 2014. “La región y lo local en el primer franquismo”. En *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, editado por Stéphane Michonneau y Xosé M. Núñez Seixas, 127-154. Madrid: Casa de Velázquez.
- Pastor, Manuel. 1992. “Las postrimerías del franquismo”. En *Transición política y consolidación democrática. España (1975-1986)*, coordinado por Ramón Cotarelo, 31-46. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Pastor Verdú, Jaime. 2015. “Un balance crítico de la Transición política española”. En *La transición española. Nuevos enfoques para un viejo debate*, coordinado por Marie-Claude Chaput y Julio Pérez Serrano, 295-304. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Payne, Stanley G. 1987. *El régimen de Franco. 1936-1975*. Madrid: Alianza Editorial.
- 1997. *Franco y José Antonio. El extraño caso del fascismo español*. Barcelona: Planeta.
- Peón, Mercedes. 2018. “Unha perspectiva de xénero”. En *Ciclo VI e VII Ciclo de Conferencias Xénero, Actividade Física e Deporte. Universidade da Coruña*. Coruña: Universidad de Coruña.
- Pérez Moreno, Heliodoro Manuel. 2008. “La Sección Femenina de la España de Franco (1939-1975) y sus contradicciones entre ‘perfil de mujer’ y medios educativos”. *Cadernos de História da Educação* 7: 77-92.

- Pérez Trompeta, Ángel. 1996. “La formación de la mujer española en la Sección Femenina de FET y de las JONS. La enciclopedia para cumplidoras del servicio social”. *Indagación: revista de historia y arte* 2: 163-180.
- Persia, Jorge de. 1991. “Distintas aproximaciones al estudio del hecho musical en España durante el siglo XIX”. *Revista de Musicología* 14 (1/2): 307-323.
- Preciado, Paul B. 2009. “La invención del género, o el tecnocordero que devora a los lobos. Biopolítica del Género”. En *Conversaciones feministas, biopolítica*, 15-38. Buenos Aires: Ají de pollo.
- Puente Hevia, Manuel Fernando de la. 2008. “Reflexiones sobre el baile tradicional. Aprendizaje, interpretación, representación y enseñanza”. En *Baile y danza tradicional n'Asturies. Xornaes d'Estudiu 2007*, coordinado por Fernando Ornos, 15-28. Xixón: Muséu del Pueblu d'Asturies.
- Radcliff, Pamela Beth. 2019. *La construcción de la ciudadanía democrática en España. La sociedad civil y los orígenes populares de la Transición, 1960-1978*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Ramos Toledano, Joan. 2012. “Una aproximación al caudillaje y la representación política en Francisco Javier Conde. 1942-1945”. *Cuadernos Electrónicos de Filosofía del Derecho* 25: 54-95.
- Reig Tapia, Alberto. 1990. “Aproximación a la teoría del caudillaje en Francisco Javier Conde”. *Revista de Estudios Políticos* 69: 61- 81.
- Rey García, Emilio y Víctor Pliego de Andrés. 1991. “La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: cien cancioneros en cien años”. *Revista de Musicología* 14: (1/2): 355-373.
- Ribón Seisdedos, María Antonia. 2021. “El cuestionamiento del binomio democracia-mercado por los movimientos sociales (España 1976-2013)”. En *Transición y democracia en España. Ciudadanía, opinión pública y movilización social en el cambio del régimen*, coordinado por Marie-Claude Chaput y Julio Pérez Serrano, 53-77. Barcelona: Biblioteca Nueva.
- Rich, Adrienne. 1996. “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana (1980)”. *DUODA. Revista d'Estudis Feministes* 10: 15-42.
- Richmond, Kathleen. 2004. *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de la Falange, 1934-1959*. Madrid: Alianza.
- Río Gabarain, Eugenio del. 2015. “La reforma política desde la perspectiva actual”. En *La transición española. Nuevos enfoques para un viejo debate*, coordinado por

- Marie-Claude Chaput y Julio Pérez Serrano, 305-312. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Rodríguez Álvarez, Marcos. 2022. “La enseñanza de la lengua asturiana según Conceyu Bable. Democracia, autonomía, identidad y normalización lingüística en la Asturias de la Transición (1974-1983)”. *Historia y memoria de la educación* 15: 479-511.
- Rodríguez Muñoz, Javier. 2018. “La Transición en Asturias (1975-1982). En *Parlamentarios asturianos de 1977: La transición en Asturias: de la Dictadura a la Autonomía*, coordinado por Javier Rodríguez Muñoz, 13-52. Oviedo: Krk Ediciones.
- Ronström, Owe. 2014. “Traditional music, heritage music”. En *The Oxford Handbook of Musical Revival*, coordinado por Caroline Bithell y Juniper Hill, 43-59. Nueva York: Oxford University Press.
- Sanfeliu, Luz. 2008. “Del laicismo al sufragismo. Marcos conceptuales y estrategias de actuación del feminismo republicano entre los siglos XIX y XX”. *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea* 7: 59-78.
- Santoveña Zapatero, Fe. 2018. *Traje tradicional, indumentaria popular y construcción del cuerpo en Asturias (1860-1920)*. Gijón: Muséu del Pueblu d’Asturies.
- 2020. “En la encrucijada. Traje tradicional asturiano, identidad y transformaciones sociales en los inicios del siglo XXI”. *Perifèria, revista de recerca i formació en antropologia* 25 (1): 144-169. <https://doi.org/10.5565/rev/periferia.725>
- Sastre García, Cayo. 1997. *Transición y Desmovilización Política en España (1975-1978)*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Scott, Joan. 1990. “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. En *Historia y género: las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*, editado por James S. Amelang, y Mary Nash, 23-56. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1998. *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- Soto Carmona, Álvaro. 2001a. “El Régimen de Franco”. En *Historia de la España actual 1939-2000. Autoritarismo y democracia*, 3-31. Madrid: Marcial Pons.

- 2001b. “Fundación y supervivencia del Régimen (1939-1945)”. En *Historia de la España actual 1939-2000. Autoritarismo y democracia*, 33-55. Madrid: Marcial Pons.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2003. “¿Puede hablar el subalterno?”. *Revista Colombiana de Antropología* 39: 297-364.
- Suárez, David. 2015. “Una nueche en danza”. *Anuariu de la música asturiana* : 16-18.
- Tortajada Quiroz, Margarita. 2011. *Danza y género*. México D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Toscano López, David Gihovani. 2008. “El bio-poder en Michel Foucault”. *Universitas Philosophica* 25 (51): 39-57.
- Trujillo, Gracia. 2022. *El feminismo queer es para todo el mundo*. Madrid: Catarata.
- Tusell, Javier. 1997. *La transición española a la democracia*. Madrid: Historia 16.
- 1999. *Historia de España en el Siglo XX. IV. La transición democrática y el gobierno socialista*. Madrid: Taurus.
- Velasco Maíllo, Honorio M. 1990. “El Folklore y sus paradojas”. *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 49: 123-144.
- Viñuela, Laura. 2003. *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRK Ediciones.
- Viveros Vigoya, Mara. 2016. “La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación”. *Debate Feminista* 52: 1-17.
- Williams, Raymond. 1988. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.
- Wittig, Monique. 2006. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona/Madrid: EGALES.
- Zimmerman, Patrick W. 2018. “Cuando otra Asturias parecía posible: regionalismo y la izquierda heterodoxa en la Transición”. *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea* 17: 155-182. <https://doi.org/10.14198/PASADO2018.17.06>

## Webgrafía

- AECID. “Biblioteca Digital AECID”. Consultada el 20 de abril de 2023. <https://bibliotecadigital.aecid.es/>.
- Aires de Asturias. “Grupo Folklórico Villaviciosa Aires de Asturias”. Consultada el 16 de mayo de 2023. <http://www.airesdeasturias.com/>.

- Ayuntamiento de Gijón. 2022. “Cultura Peatonal. Asociación Coros y Danzas Jovellanos”. Consultada el 17 de mayo de 2023. <https://www.gijon.es/es/eventos/asociacion-coros-y-danzas-jovellanos-0>.
- Ayuntamiento de Oviedo. 2019. “28 Concurso y Muestra de Folclore Ciudad de Oviedo: Gala inaugural”. Consultado el 23 de mayo de 2023. <https://www.oviedo.es/teatrofilarmonica/-/calendars/event/752501/3JMsqvhPkKgk>.
- Biblioteca Regional de Madrid. “Biblioteca Digital”. Consultada el 18 de abril de 2021. <https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/>.
- FACYDE. “Federación de Asociaciones de Coros y Danzas de España”. Consultada el 16 de mayo de 2023. <http://lnx.facyde.com/facyde/>.
- Gobierno del Principado de Asturias. “Memoria Digital de Asturias”. Consultado el 19 de mayo de 2023. <https://memoriadigital.asturias.es/inicio>.
- Morán López, Próspero. 2022. “Grupu de baille Trebeyu”. *Festival de Lorient*. Consultada el 24 de mayo de 2023. <http://www.festivaldelorient.es/grupu-de-baille-trebeyu/>.
- Real Grupo de Cultura Covadonga. “Sección Coros y Danzas”. Consultada el 16 de mayo de 2023. <https://www.rgcc.es/seccion/coros-y-danzas/sobre-la-seccion-4/?cod=07&seccion=coros-y-danzas>.
- Sociedad Popular, Recreativa y Cultural La Regalina de Cadavedo. 2017. “Sociedad Popular la Regalina – Cadavedo”. Consultada el 18 de mayo de 2023. [https://www.facebook.com/splaregalinacadavedo/?locale=es\\_ES](https://www.facebook.com/splaregalinacadavedo/?locale=es_ES).

## Anexos

### Anexo I.



Sección Femenina de FET y las JONS. Entre 1940-1950. "IV Concurso Nacional de Folk-Lore (Coros y Danzas)" [placa de linterna]. Biblioteca Regional de Madrid, Madrid.

[https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid\\_publicacion/es/consulta/registro.do?id=6900](https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=6900)



García Serrano, Rafael y Nicolás Muller. 1949. "Coros y Danzas de España". *Mundo hispánico* 2 (11) [reportaje fotográfico]. Biblioteca Digital AECID.

<https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.do?id=10884>

Anexo II.



Grupo “Aires de Asturias”. Festival de Ibiza 2015 [fotografía digital]. Grupo Folklórico Villaviciosa “Aires de Asturias”. <http://www.airesdeasturias.com/fotografias/150/>



Asociación Humanitarios de San Martín de Moreda de Ayer. 1967. “Grupo de baile regional perteneciente [sic] a la sección femenina, 1967” [fotografía]. Memoria Digital de Asturias. [https://memoriadigital.asturias.es/detalle/-/categories/849586?com\\_liferay\\_asset\\_categories\\_navigation\\_web\\_portlet\\_AssetCategoriesNavigationPortlet\\_articleId=1043861&articleId=1043861&title=Grupo%20de%20baile%20regional%20perteneciente%20a%20la%20secci%C3%B3n%20femenina%20%201967](https://memoriadigital.asturias.es/detalle/-/categories/849586?com_liferay_asset_categories_navigation_web_portlet_AssetCategoriesNavigationPortlet_articleId=1043861&articleId=1043861&title=Grupo%20de%20baile%20regional%20perteneciente%20a%20la%20secci%C3%B3n%20femenina%20%201967).