

TRANS 16 (2012)

ARTÍCULOS/ ARTICLES

El poder en el folklore: los cuerpos en NO-DO (1943-1948)

Beatriz Busto Miramontes (Universidad Autónoma de Madrid)

Resumen

Bailar, cantar, tocar y vestirse para la ocasión, son verbos, por lo tanto acciones, que guardan relación con lo musical, y, como acciones que son, su ejercicio se desarrolla a través de los cuerpos. Tales cuerpos están atravesados por consideraciones morales, religiosas, económicas, políticas, de clase. Así, bailar, cantar, tocar y vestirse para tales ocasiones son manifestaciones existenciales, políticas y emocionales de las personas que desarrollan tales actividades.

Bajo el acrónimo NO-DO nació el Noticiero Documental, institución cinematográfica que vio su primera proyección el lunes 4 de enero de 1943 y cuya emisión fue obligatoria en los cines españoles hasta el 1976 en pase previo a cualquier película. NO-DO muestra, entre los años 1943 y 1948, a seres "haciendo" a través de sus cuerpos y la música. Veremos cómo NO-DO contribuyó a la construcción de estereotipos culturales y a relaciones de género con implicaciones políticas a través de las relaciones musicales.

Palabras clave

Cuerpo, poder, folklore

Abstract

To dance, sing, play and wear for a particular purpose are verbs, that is, actions which are closely related to music and which are performed by bodies. These bodies are marked by moral, religious, economic, political and class considerations. Thus to dance, sing, play and wear for such occasions are an existential, political and emotional expression of the people who perform the action.

Under the acronym NO-DO (from the Spanish *Noticiarios y Documentales*, "News and Documentaries"), a film institution originated based on documentary newsreels first broadcast on Monday 4 January 1943 and whose showing, as a preview to any film, was compulsory in all Spanish cinemas until 1976. NO-DO portrays human beings, women and men, who "make use" of their bodies, an action which is closely related to music. We will see how NO-DO contributed to building social stereotypes and gender relations with obvious political implications within a musical context.

Key words

Body, power, folklore

Fecha de recepción: septiembre 2011

Fecha de aceptación: abril 2012

Fecha de publicación: septiembre 2012

Received: September 2011

Acceptance Date: April 2012

Release Date: September 2012

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



El poder en el folklore: los cuerpos en NO-DO (1943-1948)

Beatriz Busto Miramontes

Lo que se aprende por el cuerpo no es algo que se posee, como un saber que uno puede mantener delante de sí, sino algo que se es (Bourdieu 1991: 125).

1. Los cuerpos: el folklore como agente definidor

Bailar, cantar, tocar y vestirse para la ocasión, son verbos, por lo tanto acciones, y como tal su ejercicio se desarrolla a través de los cuerpos. Tales cuerpos pueden ser masculinos o femeninos pero además de su género, están atravesados por consideraciones morales, religiosas, económicas, políticas, de clase. Así bailar, cantar, tocar y vestirse para tales ocasiones son acciones que van mucho más allá de lo que de manera explícita se percibe, ya que “hacer” (bailar, tocar, cantar, etc.) es una manifestación existencial, política y emocional de las personas que desarrollan tal actividad, lo sean de manera consciente o inconsciente.

Bajo el acrónimo de NO-DO, en septiembre del año 1942, nace el Noticiario Documental, institución cinematográfica que vio su primera proyección el lunes 4 de enero de 1943, emisión obligatoria en todos los cines españoles hasta el año 1976 en pase previo a cualquier película. Se trataba de:

Ejercer un monopolio en el intercambio y la selección de las noticias con los noticiarios extranjeros (es decir, filtrar la información del exterior), vigilar y limitar drásticamente la actividad en el campo documental y vetar cualquier fórmula o género cinematográfico que pudiera trabajar con material informativo (Tranche y Sánchez-Biosca 2006: 50).

Lo que NO-DO muestra en el material audiovisual del cual es objeto este trabajo, son seres – hombres y mujeres- “haciendo” a través de sus cuerpos. Este “hacer” se relaciona profundamente con lo musical y, por lo tanto, lo musical se relaciona directamente con estructuras que definen significados corporales. Y si tenemos en cuenta que NO-DO fue un organismo ideado, fundado, gestionado, editado y emitido por estructuras de poder, todo lo que los seres “hacen” a través de la cámara tendrá significación con características políticas:

NO-DO fue, efectivamente, un instrumento de propaganda de la dictadura, fiel a los principios del régimen que lo creó, hasta el punto de que éste no tuvo que extremar la vigilancia ni sobre sus

productos ni sobre sus artífices [...], seguro como estaba de que las consignas y los estándares retóricos eran asumidos como propios desde el interior de la institución (Tranche y Sánchez-Biosca 2006: IX-X).

Ha de tenerse en cuenta algo que no solo “hacen” los que bailan, cantan y/o tocan en las imágenes, sino que “hacen” los operadores de cámara, “hacen” los técnicos de sonido y “hacen” los montadores y todo esto se “hace” a través de los cuerpos (piernas, manos, dedos, hombros, mentes...): “El cine como expresión presenta una realidad ‘cocinada’, en las que el productor tiene cierto control sobre los actores y la situación para elaborar su mensaje” (Ardévol Piera 1995: 38-39).

Los cuerpos no son meros soportes de la acción, sino que son agentes directos, a través de la acción que se desarrolla en ellos. Esto convierte a los cuerpos en algo vital ya que sus posiciones, comportamientos, maneras de andar, maneras de mirar constituyen manifestaciones y significados de los seres que desempeñan tales acciones. Estos comportamientos corporales, aun sin una cámara y un cine que proyectara las imágenes, educan siempre; definen, redefinen y reproducen en ellos, significados estructurales de nuestras sociedades. Si además las imágenes de NO-DO eran de trascendencia nacional (e internacional en algunos casos), podemos concluir que las estructuras, símbolos, metáforas, que se ven en NO-DO pretendían generar significados mucho más allá de los seres mismos que desempeñan la acción; en aquellos que se suponen seres pasivos, y que no lo son: los espectadores. A partir de esta lectura se estaría ante un ejercicio de poder y “sea bajo su forma directa o bajo la forma de la inducción, el ejercicio del poder es aquella forma de intervención en los actos de otros sujetos” (Pérez Cortés 1997: 107).

En el seno de la Antropología Audiovisual Elisenda Ardévol Piera abre su tesis doctoral con un cita inicial relativa a las implicaciones del “mirar”: “Una mirada nunca es inocente, busca mirar” (Ardévol Piera, 1995). Trataremos de servirnos de esta invitación al análisis de la mirada para estudiar nuestros casos.

Así mismo, y en relación a esta misma lectura simbólica también consideramos interesante tener en cuenta para el análisis el concepto de “descripción densa” desarrollado por el antropólogo social Clifford Geertz cuya meta es “llegar a grandes conclusiones partiendo de hechos pequeños pero de contextura muy densa” (Geertz 2000: 38). Consistiría en un análisis descriptivo profundo y denso de los gestos, miradas, movimientos o tantas otras cosas que pasan desapercibidas, por cotidianas, pero que significan tanto y son espejo de tantas estructuras sociales: “[la descripción densa] es interpretativa, lo que interpreta es el flujo del discurso social y

la interpretación consiste en rescatar ‘lo dicho’ en ese discurso de sus ocasiones percederas y fijarlo en términos susceptibles de consulta” (Geertz 2000: 32).

El material documental de nuestro análisis es aquel que, perteneciendo a NO-DO hace referencia al folklore en Galicia entre los años 1943 y 1948. El lenguaje audiovisual, los mensajes políticos, las consideraciones estéticas serán cambiantes en NO-DO dependiendo de las necesidades concretas del régimen. Consideraremos el final de la II Guerra Mundial como un momento crítico en la política nacional e internacional del gobierno franquista.¹ A partir del año 1945 los cambios políticos y sociales van a ser de gran relevancia y NO-DO será testigo de ellos.

A su vez será esencial la lectura de género en la sociedad gallega más tradicional. El patriarcado en la sociedad tradicional se ha ejercido a través de los hombres así como a través de las propias mujeres. Simbólicamente, la mujer y “su cuerpo” se convertían en agentes “contaminantes” de los elementos positivos y nobles pertenecientes a la esfera de la masculinidad:

Se consideraba que las mujeres, por su constitución y naturaleza, podían ser peligrosas. Consecuentemente, todo lo relacionado con el mal –la enfermedad, la envidia, la brujería...- y el desorden comunitario se encuadraba en la parcela simbólica negativa, perteneciente a la mujer. Y, naturalmente, siguiendo la lógica de los contrarios, se atribuían al mundo del varón todos aquellos factores positivos que influían en la salud, en la prosperidad, en el orden, etc. El discurso popular deducía –desde sus supuestos, con una lógica impecable- que si la mujer era la causa del mal porque la naturaleza así lo quiso, sería esta misma naturaleza –en un proceso reequilibrador- la que dotaría a su oponente –el hombre- de algún recurso para neutralizar la negativa de su compañera (Aparicio Casado 1997: 547).

El cuerpo femenino estaba atravesado de consideraciones simbólico-morales constantes que se vinculaban muy directamente con la sexualidad, prohibida totalmente a la mujer a través de un férreo sistema punitivo de estigmatización social:

La sociedad tradicional gallega no toleraba el ejercicio de la sexualidad por parte de la mujer soltera. Podía aceptar, de hecho, a una madre soltera que atendiese adecuadamente a su hijo y que renunciase

¹ A pesar de que los diversos autores que han desarrollado sus trabajos sobre el franquismo y sus diversas etapas mantienen opiniones diversas sobre la periodización del mismo, sí ponen de manifiesto la importancia del final de la contienda mundial en el desarrollo tanto exterior como interior de la política del régimen. Para ampliar estas cuestiones es recomendable acudir a bibliografía específica (Fusi 1985; Moradiellos 2003; Payne 1987; Preston 1997; Tusell Gómez 2005).

a toda actividad sexual, mas no aprobaba la conducta de una soltera sexualmente activa. La razón estribaba en que lo que se cuestionaba no era la maternidad, sino la práctica de una sexualidad libre (Aparicio Casado 1997: 548).

Los elementos musicales puestos de manifiesto en NO-DO, definían no sólo un tipo muy concreto de mujer sino que establecían una serie de significados simbólicos claros en relación a qué debía ser un “cuerpo femenino” –por extensión también qué debería ser un “cuerpo masculino”- y cómo la mujer se relacionaría con él, así como con el resto de los cuerpos. Esto pone de manifiesto que NO-DO fue una herramienta de divulgación de tremenda importancia en la enculturación de la población española y testigo único de diversas estrategias de dominación de género. Reflexionaremos sobre como una sonrisa en NO-DO es mucho más que tal, al igual que una posición de baile, el dibujo concreto de un punto, la altura de los brazos, el tipo de vestido o las miradas a cámara. Trataremos de ver en cada uno de esos aparentemente “insignificantes” gestos de la cotidianidad, símbolos, metáforas, *habitus* de las estructuras sociales definitorias del franquismo a nivel social, político e ideológico y sobre todo de género.

2. El tocar ¿qué cuerpos?

La asociación entre lo musical y lo coreográfico en NO-DO es indisoluble. La música que acompaña al baile puede ser interpretada de tres maneras: cantada, tocada y una mezcla de las dos anteriores. Damos paso a cuestiones que tienen que ver con el verbo “tocar”.

¿Qué es tocar? Podemos definir el término “tocar”, en relación a lo musical/instrumental, como aquella acción por la cual un individuo, hombre o mujer, ejerce una actividad técnica –bien o mal- sobre un instrumento musical, sea convencional o no convencional, consiguiendo a través de esa actividad un fenómeno musical.

¿El material NO-DO muestra cuerpos tocando? Sí, lo hace. ¿Qué cuerpos tocan en NO-DO? Los de los hombres, los masculinos. Matizaremos esta afirmación.

El material NO-DO relativo al folklore gallego no muestra mujeres músicos-intérpretes salvo en una sola ocasión (y ya en un período muy avanzado del franquismo). El papel de la interpretación instrumental está única y exclusivamente en manos de los hombres. Tratemos, pues, de analizar los porqués de tal suceso.

Habría que tener en cuenta qué tipo de agrupaciones son las que NO-DO muestra en

relación al folklore musical. Los materiales cinematográficos que estamos repasando en este trabajo son aquellos que se encuentran entre 1943 y 1948 por lo que las conclusiones que en este trabajo se viertan han de ser comprendidas sólo para estos años y no para etapas sucesivas de NO-DO en las que las agrupaciones mostradas variarían de estas primeras a pesar de también guardar relación con organismos del régimen, como era el caso de los grupos de Educación y Descanso. Pero en esta primera etapa de NO-DO, el folklore gallego que NO-DO proyecta se reduce a la actividad casi exclusiva de los grupos de Coros y Danzas de la Sección Femenina. Tal y como su nombre indica, Coros y Danzas fue una sección, dentro de otras muchas, de la Sección Femenina de Falange Española Tradicionalista y de las JONS² y fue un organismo claro de encuadramiento y adoctrinamiento femenino. Este adoctrinamiento fue moral, religioso, político, social, y de género. Y en este último, en el de género, el modelo de mujer (por supuesto estrechamente relacionado con el modelo de hombre), sobre todo a través del concepto de “cuerpo femenino” que promocionó Coros y Danzas y que NO-DO se dedicó a publicitar por todos los rincones de España y colonias, tuvo especial incidencia. Se trató de un trabajo claramente consciente por parte de los gestores de NO-DO. ¿Esto significa entonces que el folklore en Galicia, un producto musical notablemente estereotipado y homogeneizado, estaba en manos únicamente de Coros y Danzas? En absoluto. Pero sí era la agrupación-organismo que tenía presencia exclusiva en las imágenes de NO-DO. Por las razones que fueran, lo que se pudiera estar bailando, tocando o cantando en agrupaciones que estuvieran “por fuera” de los Coros y Danzas no interesó apenas a NO-DO, muy especialmente en esta etapa, pero en general también en las demás (aunque compartiendo espacios, como ya dijimos, con Educación y Descanso).

Los músicos que se ven una y otra vez en las imágenes de estos años suelen ser una agrupación muy repetida: gaita (una o dos), tambor (o caja), bombo y, en diversas ocasiones también pueden verse *pandeiretas*. Esto es también muy interesante de analizar ya que los estudios organológicos referidos a la música tradicional gallega han puesto de manifiesto la gran variedad de instrumentos musicales,³ pero únicamente apuntaremos aquí que, variada o no, no era necesario para los objetivos de NO-DO, ni para los de Coros y Danzas, mostrar la realidad musical de Galicia ya que con mostrar una “tradición”, convertida en producto –homogeneizada de un modo notable- bastaba para que cualquier espectador del estado español reconociese en esas

² Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (JONS).

³ No es el objetivo del presente trabajo en nombrar una lista sin fin de instrumentos musicales pero sería muy interesante completar esta información con el estudio que hace Pérez Lorenzo (1997) al respecto.

imágenes a los personajes tipificados de “el gallego y la gallega” así como todas aquellas características que el ideario franquista asociaba a ellos y ellas. Queda ya apuntado que NO-DO contribuye a construir una “tradicción reinventada”, proceso llevado a cabo a través de diversos grupos cuya labor tiene mucho más que ver con lo político y el poder de lo que pueda parecer en un primer momento. Este objetivo político no tenía por qué coincidir (casi nunca lo hacía) con la realidad social de las cosas, en este caso, de la musical. En palabras de Carmen Molinero: “La centralidad del discurso social para el franquismo radica justamente ahí: en la imagen que quiere ofrecer, una imagen que no tiene por qué coincidir con la realidad” (Molinero 2005: 12).

La gaita, el tambor y el bombo son instrumentos relegados al uso masculino. Los instrumentos populares en Galicia en general lo fueron. Esto responde, en gran medida a dos cuestiones.

La primera, que hasta el año 1961 la participación de hombres en Coros y Danzas estuvo prohibida y “solamente se permitía la presencia de hombres para que tocasen los instrumentos musicales que servían de acompañamiento. Esto fue así hasta 1961, año en que se admitió la incorporación de hombres como bailarines en los grupos de Coros y Danzas” (Casero 2000: 65).

La segunda tiene que ver con el significado simbólico de “tocar” en contraposición del de “bailar”. Una gaita, en Galicia, es mucho más que un simple instrumento de viento con *punteiro*, *fol* y *tubos* y, por consonancia, un *gaiteiro* es mucho más que un simple músico. ¿En qué podemos descubrir estos significados? La gaita ha sido siempre un instrumento relacionado con el género, y por tanto, con los cuerpos: los masculinos. Básicamente porque el tipo de vida que se asociaba al *gaiteiro* y a la profesión de músico en general, le estaba totalmente prohibida a la mujer. El *gaiteiro* andaba por las fiestas, bebía en todas ellas, en muchos casos se le asociaba con un “mujeriego”, etc. Consideramos que las normas sociales de la época impedían que la mujer anduviese por las fiestas libremente si no era bajo estrictas estructuras de control, control que ejercía la familia y la comunidad. Lo mismo ocurría cuando se trataba de la vida sexual extramatrimonial:⁴

El control de la sexualidad de las mujeres requería, por lo tanto, el imponerles rígidas normas de conducta moral y sexual ya que solo así podía garantizarse que la herencia el apellido del padre se transmitiría a los descendientes legítimos y no a vástagos bastardos engendrados al margen de la institución matrimonial (Méndez 2004: 41).

⁴ Puede el lector profundizar en las consideraciones morales y significados atribuidos a la mujer, así como a sus funciones en la Sección Femenina en obras como Gallego Méndez (1983) o Richmond (2004).

La percusión convencional, compañía inseparable de la gaita, el tambor o la caja y el bombo, han estado también en manos instrumentales de los hombres. También a estos músicos, se les asociaban significados similares a los del *gaiteiro*. Frecuentar las romerías, no era una práctica social adecuada para ninguna mujer, relegada al espacio más privado de la casa, y no al público (Rosaldo y Lamphere 1974).

Entonces, ¿tocan o no los cuerpos femeninos en NO-DO? Casi nunca. Todo instrumento que se ve tocar a una mujer, es meramente acompañante. Los instrumentos vistos en NO-DO tocados por mujeres fueron –muy de vez en cuando- la *pandeireta*, *cunchas* (conchas de vieira), y palmas. De estos tres sólo uno de ellos –la *pandeireta*- es un instrumento convencional. Y ésta va mucho más allá del instrumento, del objeto en sí, ya que el cuerpo que toca queda imbuido de la misma eficacia simbólica que éste posee y a partir de ahí se retroalimentan. El que las mujeres no toquen en NO-DO instrumentos como la gaita, el tambor o el bombo ha de ser leído como una actividad que le estaba relegada. Este ejercicio posee significados que van más allá de lo aparente: “El mundo de los objetos, esta especie de libro donde todas las cosas hablan metafóricamente de todas las demás” (Bourdieu 1991: 130).

Los instrumentos no poseen el mismo capital simbólico de ahí que los músicos disfruten de una eficacia simbólica diferente según toquen un instrumento u otro. Así no era lo mismo tocar la gaita que el tambor, ni tocar el tambor que el bombo.

En el caso del Noticiario 6 de 1943 se ve con claridad. Mientras ellos tocan el resto de las mujeres bailan, y las que no bailan se sitúan al lado de los músicos simplemente mirando, llevando con palmas y con una gran sonrisa, la pulsación de la pieza. Bien podrían estar tocando cualquier instrumento de pequeña percusión o una *pandeireta* pero su papel en ese momento no es la de tocar sino simplemente la de estar allí, la de acompañar: “¿Qué clase de mujer pretendía la Falange? Una mujer-apéndice, una mujer-ornamento, una mujer cuya máxima misión consistía en apoyar la acción de los hombres desde un plano netamente secundario” (Casero 2000: 17).

A partir del trabajo de campo realizado entre el año 2008 y 2010 en las parroquias colindantes a Santiago de Compostela, centrado en localizar a actores directos de las filmaciones NO-DO, localizamos a María.⁵ Su labor en los Coros y Danzas se desarrolló entre los años 1953 hasta su disolución en el grupo de Santiago de Compostela y su experiencia se centró en la enseñanza del baile folklórico. María asegura que jamás vio a una mujer, en ningún grupo de Coros

⁵ Los nombres de los informantes en este trabajo no se corresponden con el real de los mismos con motivo de salvaguardar su identidad.

y Danzas dentro del territorio español, tocando ningún instrumento que no fuera una *pandeireta*, quizá un *pandeiro* o unas *cunchas*.

Si tenemos en cuenta que en NO-DO el baile y la música caminan juntas no deja de ser una relación de dominación simbólica aquella en la que hay unos cuerpos que “bailan” gracias a unos cuerpos que “tocan”. “Bailar”, tal y como lo entendió siempre Coros y Danzas, necesita de un cuerpo o de un grupo de cuerpos que proporcionen el material musical sobre el que bailar. A pesar de que la coherencia musical entre el sonido y la imagen no fue algo que importara a NO-DO –ya que al no existir sistemas de recogida de sonido en directo los materiales sonoros eran grabados aparte de las imágenes para que posteriormente el encargado de la posproducción montara como considerase, sin necesidad de que la música fuera coincidente con el ítem que se interpretó en aquel momento concreto –sí el lenguaje audiovisual concede un lugar importante a los “cuerpos masculinos” (en tanto que músicos) y, por tanto, responsables últimos de que el ejercicio del baile –desarrollado a través de los cuerpos femeninos- se pueda desempeñar. No cabe duda de que se trata de una situación de desigualdad ya que “unas” dependen de “unos” para desempeñar la función que la “Patria y Dios” les ha encomendado a través de sus “cuerpos”: bailar para unir España.

Así, los catalanes cantaban en catalán; los vascos, en vasco; los gallegos en gallego, en un reconocimiento de los valores específicos, pero todo ello y sólo en función de España y de su irrevocable unidad, dentro de la unidad peninsular (Primo de Rivera 1983: 249).

Esta relación de dominación estará presente a lo largo de los casi cuarenta años de NO-DO. A partir del año 1961 se permitirá la entrada de los hombres en los grupos de Coros y Danzas así que la relación de dominación no sólo estará presente entre los cuerpos que “tocan” o “bailan”, también lo estará entre aquellos que “bailan” y aquellos otros que también “bailan”. Llegados a este punto, nos parece interesante la siguiente pregunta.

3. ¿Cómo bailan los cuerpos?

“Bailar” es un verbo y por tanto es acción, pero ¿qué tipo de acción? “Bailar”, en cualquiera de los casos es “moverse”. Es decir; utilizar el cuerpo para elaborar movimientos, más coreografiados o menos, más estéticos o menos, la acción del baile es el movimiento.

Los cuerpos se mueven de unas maneras u otras dependiendo de qué momentos, qué

situaciones concretas, qué espacios, qué momentos históricos, qué sistemas sociales, y, por supuesto, qué género. Los movimientos que desarrollan los “cuerpos femeninos” son muy distintos de los movimientos de los “cuerpos masculinos” y en el franquismo, cuyo modelo de mujer se resume en lo ornamental, se dan: movimientos comedidos, posturalmente educados, refinados, femeninos, sumisos, dulces, inclinados, sufridos, penitentes, maternales, cariñosos, preocupados por su apariencia externa pero sin caer en lo vanidoso y un largo etc. Estrella Casero titula en su obra al capítulo dedicado al cuerpo y posición en los Coros y Danzas como “El demonio del Cuerpo” (Casero 2000: 57-67), título que resume la idea que el franquismo tenía de los cuerpos, muy especialmente de los femeninos.

Como manifiesta Bourdieu, las estructuras de dominación de género pueden verse con absoluta claridad a través de la lectura simbólica de los cuerpos. Así, los movimientos, posiciones, estéticas, de los cuerpos femeninos han estado íntimamente relacionados con una consideración social con claras implicaciones políticas. Las formas de andar, de comer, de reír, de cantar, de bailar, de sentarse, de hablar, y un larguísimo etcétera son metáforas de significados de todo lo demás:

“[...] se espera de la mujer bien educada, la que no comete ninguna inconveniencia “ni con su cabeza ni con sus manos ni con sus pies” , que vaya ligeramente curvada, los ojos bajos, guardándose de hacer cualquier gesto, cualquier movimiento desplazado del cuerpo, de la cabeza o de los brazos, evitando no mirar nada que no sea el lugar donde pondrá el pie sobre todo si tiene que pasar ante la asamblea de hombres; su marcha debe evitar el contoneo demasiado marcado que se obtiene al apoyarse fuertemente sobre un pie; debe ir siempre ceñida [...]. En resumidas cuentas, la virtud propiamente femenina, [...] orienta todo el cuerpo femenino hacia abajo hacia la tierra, hacia el interior, hacia la casa, mientras que la excelencia masculina, [...] se afirma en el movimiento hacia lo alto, hacia fuera, hacia los otros hombres (Bourdieu 1991: 120).

Así es la mujer según el franquismo y su cuerpo es considerado como un “agente subversivo” que ha de ser controlado para evitar la distracción masculina de lo que se consideraban los verdaderos deberes de la Patria. Y ese férreo control no ha de llevarse a cabo sólo a través de la acción de los hombres sino, incluso en mayor medida, a través de las propias mujeres. Concretamente a través de instituciones como la de descendencia (la abuela, la madre, la tía, la hermana), las morales (la Iglesia), las educativas (la escuela, la universidad), las económicas (la economía puramente doméstica) y las políticas e ideológicas: Sección Femenina de Falange Española y de las JONS. Y cada una de los organismos de ésta, promocionan un lenguaje simbólico en la mujer claro.

Entonces el cuerpo debe ser controlado y para ello antes hay educarlo; el cuerpo no anda de cualquier manera, no come de cualquier manera y, por supuesto, tampoco baila de cualquier manera, porque haya hombres o no, sigue estando dominado porque hay cosas que no hace, y otras que sí. En palabras de Bourdieu: “El cuerpo cree en lo que juega” (1991: 124). El cuerpo es lo que juega, y si juega a bailar de una forma y no de otra, y se aprende así de generación en generación, así bailará. El baile es “política” porque el cuerpo lo es.

Muchos han sido los teóricos y teóricas del régimen que dedicaron parte de su trabajo a manifestar cómo debe ser una mujer y cuál tendría que ser la relación con su propio cuerpo. Y en ese hacer no escatimaron detalles mínimos. Carmen Werner lo explicaba así en 1958: “También hay que evitar que al andar se balanceen demasiado las caderas. Naturalmente, las piernas deben moverse, pero evitando ese movimiento de balanceo que tan ordinario resulta” (Werner 1958: 46).

Todo ello fue recubierto con disculpas estéticas sobre cómo habría de ser una mujer femenina, con buen gusto, con estilo y educación. Estas teorías sobre el cuerpo femenino responden a unas ideas estéticas concretas que manifiestan unas consideraciones morales y políticas asociadas a los cuerpos y a la mujer. Para mantener sometido el ejercicio de tales cuerpos, para mantener a una mujer lejos de la “mala vida” y mantenerla dentro de casa asumiendo la crianza de los hijos y el orden de lo doméstico, para controlar, por encima de todo, su “peligrosa” sexualidad se articularon una serie de discursos estrechamente vinculados con el mundo natural del cuerpo. Así se diferenciaba una mujer con gusto y de una sin él:

¿Por qué nos preocupamos de nuestro aspecto externo? ¿No es esto vanidad? La compostura externa revela un alma disciplinada; un cuerpo sometido a una postura externa correcta es un cuerpo disciplinado que ya tiene mucho ganado sobre su pereza natural, que lo induce a posturas fáciles y blandas (Werner 1958: 47).

Las directrices que se dieron, muy especialmente en la segunda mitad de la década de los años 40 y en la de los 50, sobre cómo ir a la playa, cómo actuar en las piscinas, cómo y con qué vestimentas realizar deporte o gimnasia y, cómo y qué bailar esconden las consideraciones morales-represivas de los cuerpos, los miedos asociados a ellos y cómo se articularon los aparatos morales y educativos del estado para tenerlos bajo control. La consideración moral que se tuvo del baile o los bailes, fuera de las manifestaciones de Coros y Danzas, fue altamente negativa. Las fiestas populares eran percibidas como un peligroso espacio en el que se daban cita, a través de los

cuerpos, de la música y del baile, las más bajas pasiones humanas.

Los bailes regionales, muy especialmente los que se bailaban sueltos, fueron entendidos como una suerte moral en aquellas romerías o *foliadas*⁶ en los que a las parejas se les daba por juntar demasiado sus cuerpos al bailar. Los bailes “agarrados” como el pasodoble, la polca, la rumba, el vals y la mazurca, muy populares en la primera mitad del siglo XX en Galicia, fueron definidos como inmorales y por lo tanto perseguidos, principalmente por los párrocos de los pueblos pero también por las estructuras de parentesco. No significa en absoluto que no se bailaran, pero agarrarse para bailar implicaba tenerse excesivamente cerca –el uno a la otra- como para evitar que esas “bajas pasiones humanas” salieran a relucir en el *campo da festa*.

El trabajo de campo que ya mencionamos, realizado entre el año 2008 y 2010 en las parroquias próximas a los Ayuntamientos de Santiago de Compostela, Val do Dubra, Teo, Ames y Noia, con informantes de entre 60 y 90 años de edad pone de manifiesto tales situaciones populares. Comentando estas cuestiones un hombre de 80 años llamado Antón –exsacerdote- originario de una aldea cercana a Santiago de Compostela contaba: “¡Uy! Aquello de bailar los agarrados no era una cosa tan fácil. En las fiestas siempre estaba un cura o un Guardia Civil y quien se animara a bailar el agarrado se estaba manifestando como un descreído, con lo que eso implicaba por aquellos años”.

El padre Jeremías, en 1949 en el capítulo V “Prueba de la grave inmoralidad del baile agarrado” de su libro *¿Grave inmoralidad del baile agarrado?* dividía los bailes agarrados en dos grupos. Del segundo grupo comenta:

Pertenecen a este segundo grupo los bailes que exigen contacto de los danzantes de la cintura para arriba, es decir, en las partes menos honestas. Este contacto consiste en abrazo moroso o prolongado. Por esta razón los bailes se llaman bailes de abrazo.

Son el vals, la polka, la mazurka, el galop, cotillón, etc.” (Padre Jeremías 1949: 45).

Y concluye el capítulo con lo siguiente:

“Queda demostrada la menor del argumento nada menos que por perfecta unanimidad de los

⁶ El material audiovisual de NO-DO se divide en tres tipos de entregas que responden a las siguientes signaturas. La primera de ellas NOT N o Noticiarios que eran propuestas propagandísticas (maquilladas de informativas) de unos 20 a 10 minutos de duración en las que se sucedían una serie de noticias de diversas temáticas. Otra, la que responde a la signatura de DOC, documentales de duración variable según el tema. La última respondía a IMAG, abreviatura de Imágenes, una revista audiovisual que no tenía la misma regularidad de los NOT y que podía durar entre 10 y 20 minutos.

teólogos: los bailes del segundo grupo se caracterizan por los abrazos morosos en las partes menos honestas, particularmente en el pecho de los danzantes. Estos abrazos se hallan gravemente condenados por la Moral en el sexto mandamiento. Luego los bailes agarrados del segundo grupo son gravemente inmorales” (Padre Jeremías 1949:57).

Y en el capítulo IX recoge: “¿Cuántos pecados se cometen en el baile agarrado?, respondemos: ordinariamente tres: de lujuria, de cooperación y de escándalo. Al menos siempre dos: de cooperación y de escándalo. De modo que el baile agarrado más bien que pecado es un conjunto de pecados” (Padre Jeremías 1949: 101).

Habría que pensárselo mucho para animarse a bailar así, en una España en plena posguerra, con rencillas entre vecinos y con una represión política en la que uno o una se podía jugar la vida por cuestiones aparentemente tan nimias como botar un agarrado.

¿Se bailan agarrados en NO-DO? De todos los materiales que se han visto en esta investigación, no sólo en aquellos referidos a Galicia sino en general a todo el territorio español –si bien es cierto que el trabajo exhaustivo es el hecho con respecto a Galicia- nunca hemos visto bailar un agarrado. Y el testimonio de María así como de otras mujeres que formaron parte de distintas agrupaciones de Coros y Danzas en Galicia manifiestan que, en tales instituciones, jamás se bailó de cara al público, un pasodoble, rumba, vals, mazurca o cualquier otro agarrado o cualquier baile que no fuera suelto. Es más, se puede decir que lo que se montaba para bailar en los Coros y Danzas y en Educación y Descanso eran *muiñeiras* y *xotas*. Menos las segundas que las primeras ya que para Coros y Danzas, para NO-DO y para el franquismo en general, no era en absoluto necesario recoger todos aquellos bailes que se bailasen de manera real en los pueblos, sino que con encontrar uno o dos que resumieran a Galicia, aun homogeneizándola o estereotipando su música a un baile, el objetivo estaba cumplido porque el objetivo de NO-DO jamás fue mostrar una sociedad real, tal y como citaba Carmen Molinero, y con respecto a la música tampoco.

El objetivo, tanto por parte de la realización, de la filmación o de la posproducción, era mostrar un “producto cultural” acabado por el cual todo espectador pudiera, a primer golpe de vista, asociarlo con un territorio concreto y, por ende, con una moralidad, una tradición, un espíritu, una religiosidad, etc. Para eso bastaba con la *muiñeira* y con el trabajo de montaje que a pesar de no ser coherente con lo real, tampoco se pretendió. Su función era otra distinta: la propaganda y adoctrinamiento moral.

La prohibición de la participación masculina en el baile manifiesta un temor a los cuerpos. Y para solventar la falta de hombres, falta importante en relación a lo que se bailaba en lo popular, se articularon una serie de estrategias que afectaron en muchos sentidos a los cuerpos de las mujeres. Se produjeron una serie de situaciones de baile un tanto extrañas (en ocasiones hasta la ridiculez). Tanto fue así que el absurdo por evitar situaciones mixtas llegó a alcanzar la subversión simbólica: a los hombres se les eliminó del baile pero aquellas figuras de baile claramente masculinas (las realizadas tradicionalmente por los hombres) se mantuvieron. Se dividieron las figuras de baile entre las mujeres y se llevaron a cabo, “subversivamente”, entre seres del mismo sexo.

En el año 1944 NO-DO proyecta un documental (DOC) titulado “Tarea y Misión”⁷ en el que se describe la visita de Francisco Franco y Carmen Polo a la exposición de la II Concentración de la Sección Femenina en el Monasterio del Escorial. El Caudillo va haciendo un recorrido por las instalaciones observando los productos elaborados por la Sección Femenina (encajes, bordados, utensilios domésticos) y entre ellos, los bailes, a cargo de los grupos de Galicia, Castilla y Andalucía. En la *muiñeira* que se ve bailar a Galicia sólo participan mujeres. Pero hay una figura dentro de esa coreografía de gran interés. Una mujer espera sentada en el suelo (figura muy habitual en los Coros y Danzas)⁸ a que otra (sustituyendo a un hombre) se acerque a ella, mientras las demás bailan. Cuando llega a ella le marca un punto, invitándola a bailar con lo que la sentada se levanta del suelo, aceptando por tanto la invitación, y se va bailando con ésta. Esto implica, simbólicamente, dos cosas.

La primera de ellas tiene que ver con que las posturas de baile manifiestan relaciones de dominación de género, tal y como las baila Coros y Danzas. El hecho de que una mujer espere sentada, o baile más agachada, con los brazos más bajos, que salte menos que el hombre por lo que sus movimientos se quedan más en lo horizontal que lo vertical, que no mire a su pareja de frente y que ni siquiera la toque manifiesta una práctica de la dominación que se desarrolla a través de los cuerpos. Tales prácticas han llegado a nuestros días y forman parte de los métodos de baile de diversas agrupaciones contemporáneas. Ana, una joven de 30 años que bailó desde pequeña en diversas agrupaciones folklóricas y con mucha experiencia en la recogida de campo recordaba las enseñanzas de uno de sus primeros profesores de baile: “El hombre baila, la mujer

⁷ “Tarea y Misión” DOC BN 147 (1944) Archivo Filmoteca Española (FE).

⁸ Decimos muy habitual en los Coros y Danzas porque los testimonios de campo realizado manifiestan que esa posición no se bailó por la gente del pueblo, lo cual manifiesta que estamos ante una invención con claras implicaciones de género.

acompaña”.

En Coros y Danzas la mujer ha de bailar *abaixadiña* frente a la figura de un hombre viril, que tiene fuerza en las piernas para bailar hacia arriba (teoría que pretende naturalizar la relación de dominación), el masculino, el potente, el hombre al fin. Las palabras de Bourdieu que se exponen a continuación manifiestan que tales teorías del cuerpo son generales y, encubren en nuestras sociedades, relaciones de dominación que en el franquismo, NO-DO y Coros y Danzas fueron llevadas hasta la exageración:

[...] de un lado, se agacha o se inclina la cabeza o la frente como signo de confusión o de sumisión, se baja la mirada por humildad o por timidez pero también por pudor o por vergüenza, se mira de soslayo o por debajo, se doblega, se tiende, se somete, se inclina, se rebaja, se hacen zalameras, bajezas, reverencias, se postra (ante un superior o ante un dios); en el polo opuesto se mira por encima del hombro o se fija la mirada (la mirada recta), se yergue, endereza, alza o levanta la cabeza o la frente, se rehúsa inclinar la cabeza, se enfrenta, se planta cara (en el sentido de resistir), se toma ventaja. Movimientos hacia lo alto, masculinos, movimientos hacia lo bajo, femeninos, rectitud frente a flexibilidad, voluntad de aventajar, de superar, contra sumisión, las oposiciones fundamentales del orden social, tanto entre dominantes y dominados como entre dominantes-dominantes y dominantes-dominados, están siempre sobredeterminadas sexualmente, como si el lenguaje corporal de la dominación y de la sumisión sexual hubiera proporcionado al lenguaje corporal y verbal de la dominación y de la sumisión sociales sus principios fundamentales (Bourdieu 1991: 122).

Así que el cuerpo que baila, baila dominado. A partir del 1961 dominado por los hombres y antes de esta fecha por las mujeres, que no son del todo mujeres, pero tampoco hombres.

La segunda consideración simbólica tiene que ver con la asunción de los roles masculinos por los cuerpos de mujer. Por eso lo definíamos como subversivo. Subversivo, primero, por permitir a una mujer asumir, aun simbólicamente, el papel de un hombre y, segundo, porque todas las figuras del baile, se uno u otro modo, son un ejercicio comunicativo entre las personas que desarrollan la danza; una comunicación corporal entre un hombre y una mujer, que puede manifestar también relaciones de dominación. El hecho de que una mujer saque a bailar a otra mujer tal y como lo haría un hombre, manifiesta cierto sentido simbólico lésbico sobre el cual Coros y Danzas seguro no reparó, y en caso de reparar no le concedió importancia. Pero de ciertas soluciones se desprenden ciertos peligros ya que el ver como una mujer invita a bailar a otra, con un lenguaje corporal masculino no deja de ser curioso e incluso podría ser leído como una

“lesbianización ritual”. A su vez este ejercicio implica una “masculinización ritual” del cuerpo femenino, lo cual estaba condenado por las estructuras morales y de género del franquismo.

Las mujeres que bailan con mujeres no son del todo cuerpos femeninos pero tampoco lo son del todo masculinos. Como dijimos, para sustituir la importante ausencia de los hombres, las propias mujeres asumieron los roles masculinos del baile. Pero no los asumieron en su totalidad. Conversando de esto con una mujer que bailó y dio clases en los Coros y Danzas decía que dentro de las filas enfrentadas de la *muiñeira* algunas mujeres “hacían” de hombres y otras de mujeres. Ante mi pregunta de cómo se diferenciaban entonces me respondió que las “mujeres-hombres” llevaban los brazos algo más altos, saltaban más y bailaban con algo más de decisión. Las “mujeres-mujeres” bailaban con los brazos más bajos, en situación de sumisión, y moviendo las caderas con los pies a ras de suelo. Otra de las cosas que reconoció fue que, a pesar de que sí había mujeres que asumían roles más masculinos éstas nunca pretendieron bailar exactamente igual que un hombre ya que había que seguir manteniendo la femineidad de una mujer. Así que, bailar de hombres sí, pero nunca superando en masculinidad la hombría de los cuerpos masculinos. Una mujer jamás podía pretender sustituir, en semejante totalidad, a la figura de un hombre. Dos citas para ilustrarlo: “Las mujeres, en cuanto que desempeñan ‘el papel de hombre’ mucho peor que los mismos hombres, solamente consiguen ser una réplica de segunda categoría que, de este modo, se presta al desprecio” (Pintos Peñaranda 1997: 35).

Y de nuevo Pilar Primo de Rivera: “Las mujeres nunca descubren nada: les falta desde luego el talento creador, reservado por Dios para inteligencias varoniles; nosotras no podemos hacer nada más que interpretar mejor o peor lo que los hombres han hecho” (Primo de Rivera, s.d.: 196).

Aquellas mujeres que desarrollaron los roles pseudo masculinos en el baile se diferenciaron de las “mujeres-mujeres” también en la vestimenta; veremos cómo. Pero hay cosas que nunca hicieron las “mujeres-hombres”. Por ejemplo, sacar el punto para todas las demás, privilegio que detentaba un hombre o “bailador” que, a su vez estaba considerado como el mejor bailarín del grupo. Y en el mismo momento en el que se empezaron a introducir hombres (cosa que en algunos grupos se empezó a hacer tímidamente antes del 1961 a pesar de no haberse producido todavía el permiso oficial), el papel protagonista, la principal posición dentro de las filas (bailara bien o mal) pasó a ser del hombre. Así hasta que por fin se igualaron las filas: filas de hombres y filas de mujeres, momento en el que la dominación a través de los cuerpos se completó, esta vez de manera coherente entre los cuerpos y los géneros.

Relacionado con todas estas cuestiones presentamos, a continuación, el Noticiero 6 del

año 1943. Se trata de un material que fue grabado en Santiago de Compostela el día 17 de enero de 1943 (domingo), día en el que se celebró la Clausura del VII Consejo Nacional de Sección Femenina y de las JONS. Tal consejo fue celebrado en Santiago con motivo del Año Xacobeo de 1943 y se celebró entre el sábado 16 y el domingo 17. La noticia del NOT 6 se refiere a los actos de clausura que se celebraron en la plaza compostelana de A Quintana, delante de la Puerta Santa, y su extensión es de un minuto escaso. En ella se puede apreciar como las 180 Delegadas Nacionales de Sección Femenina que se dieron cita esos dos días en Santiago, colocadas por la escalinata de la misma plaza, disfrutaban de los bailes que allí se desarrollan, vestidas todas con falda oscura y camisa azul de Falange.

Los bailes que tal noticia nos muestra son dos. Ambos son *muiñeiras* pero existen grandes diferencias entre la primera y la segunda. La primera de ellas (tal y como lo muestra la noticia) es una *muiñeira* de tres parejas, seis mujeres. La disposición se desarrolla a través de filas enfrentadas mientras se baila *o punto* y a través de una doble vuelta en la parte de la *volta*. Tal estructura entre *puntos e voltas* se corresponde con la estructura habitual entre estrofa (*punto*) y estribillo (*volta*) y ésta fue institucionalizada como una disposición fija por los grupos folklóricos ya que de manera popular las partes solían ser más difusas:

En su vertiente tradicional, para el investigador Anxo Martínez la *muiñeira* muestra una flexibilidad de configuración incompatible con cualquier coreografía ensayada. De este modo el baile se rige únicamente por el ritmo en 6/8, y en su desarrollo poco importa el fraseo instrumental o vocal. Las figuras son *puntos* y *voltas* [...]. *Puntos* y *voltas* se suceden, alternados o no, a voluntad de los bailarines, quienes a veces (no necesariamente) siguen los pasos del guía. [...]

Por el contrario, en la versión folklorizada las figuras del baile siguen una coreografiada prefijada y ensayada, formada por paseos y puntos (Costa Vázquez-Mariño 1997: 456).

Tal y como se puede apreciar en la noticia ambos bailes están coreografiados, más el segundo que el primero dado que la primera de las *muiñeiras*, por lo que nosotros podemos apreciar en la noticia, ya que ésta consta de puntos en filas enfrentadas. La segunda de ellas, que es la más interesante para este caso, es una excepción en todo el material NO-DO.

Se trata de una *muiñeira* de cuatro parejas mixtas: cuatro mujeres y cuatro hombres. Estando prohibida la participación de los cuerpos masculinos hasta el año 1961, en el año 1943, y con motivo de esta clausura, aparecen hombres bailando. Fue tal la sorpresa de este hecho que

parte del trabajo de campo fue dedicado a saber el por qué de este hecho extraordinario.

A lo largo de la investigación de campo en Santiago de Compostela conseguimos localizar a una de las mujeres que estuvo allí bailando aquel día y que incluso aparece claramente en plano de NO-DO. Se trata de una mujer de 85 años y tanto ella como sus dos hermanas formaron parte activa del Sindicato Español Universitario (SEU) desde los años 1940 así como del grupo de Coros y Danzas de Santiago de Compostela en sus primeros años de recorrido en la ciudad. Aseguró que eran muy pocas las cosas que recuerda de ese día pero lo que manifestó es que, no habiendo todavía grupo de Coros y Danzas constituido en Santiago en ese año, lo que cree que pudo ocurrir es que llamaran a algunas de las chicas de Sección Femenina que tenían conocimientos de baile (ella entre otras) y la parte masculina de este baile, al menos, fuese llevado a cabo por chicos que formaban parte del SEU en aquel momento. Teniendo en cuenta que la organización de los actos dependió en gran medida del SEU, puede que así fuese ya que es imposible que se tratara de un grupo de Coros y Danzas. Pero, a pesar de que no se trate de un grupo de Coros y Danzas seguía siendo excepcional el uso de los cuerpos. La explicación, mantenemos, se encuentra en el análisis de la vestimenta con la que fue bailada esta *muiñera* ya que, mientras la primera de ellas (la que solo bailaban mujeres) bailaron con los trajes regionales de gala, la segunda no: los bailarines van vestidos con trajes de tipología medieval. Analizaremos esta cuestión detenidamente en el siguiente epígrafe. Por otra parte, se trata de un baile muy coreografiado, previamente ensayado, ya que los puntos no se desarrollan en filas enfrentadas sino a través de una figura en forma de aspas de molino, con los cuerpos femeninos en el círculo interior y los masculinos en el círculo exterior. De nuevo disposición con significación de género; los hombre por fuera (lo público) rodeando y protegiendo a las mujeres en el interior (lo doméstico).

Para concluir sobre cómo bailan los cuerpos en NO-DO nos gustaría apuntar brevemente otro caso concreto que responde a ¿para qué bailan los cuerpos? En este caso la función de la mujer que baila es otra distinta.

Se trata de un material del año 1948 y se encuentra bajo la signatura de NOT N 291 B en los fondos de Filmoteca Española. El material narra una breve noticia que narra audiovisualmente la partida y posterior llegada de un barco cargado de grupos de Coros y Danzas; los grupos de A Coruña y Vigo se dieron cita allí. Este barco se llamaba Monte Albertia y salió del puerto de Cádiz destino Buenos Aires. En su interior viajaban un montón de niñas, ataviadas de trajes regionales, bailes y sonrisas, acompañadas por muy pocos hombres –los músicos– y su verdadera “misión” iba mucho más allá de un simple baile en un teatro argentino.

Algunos de los países americanos que albergaban a exiliados políticos españoles no permitían la entrada en el país a embajadores políticos. Los grupos de Coros y Danzas acercaron la Patria a los exiliados, emigrantes y originarios del país de una forma sustancialmente distinta. Las niñas, los bailes, las gaitas, los trajes y todo el aparato puesto en marcha de los Coros y Danzas tenían la función de “dulcificar” la cara más amarga y dura del franquismo en los años posteriores al final de la II Guerra Mundial, en los que el fascismo español pasaba por una de sus más graves crisis a nivel internacional. Todos los esfuerzos de la política internacional española de estos años fueron orientados a sacudirse el vínculo con los totalitarismos europeos –nazismo alemán y fascismo italiano- vencidos después de la contienda mundial. A ojos de la política internacional España se presentaba al mundo como un modelo político anacrónico por totalitario. La estrategia política pasó por la destitución de los cargos de Falange Española en beneficio de cargos eclesiásticos, además de los militares que se mantuvieron.

Otra estrategia política fue la de acercar a aquellas niñas-bailarinas a los emigrantes, exiliados (y poderes políticos). Se exportó una imagen de España amable y reconstruida que mantenía que en la patria propia ya no había “vencedores” y “vencidos”, sin embargo, pocos años antes España vivía los peores y más duros años de la represión política. La película del año 1951 *Ronda Española* de Ladislao Vadja es un ejemplo único en la lectura de estas cuestiones.

La locución de esta noticia narra: “Hermosas muchachas, ataviadas a la usanza de las regiones [corte de locución] llenas de colorido y de gracia en el severo marco de los muelles [corte de locución] pero sobre todo el aliento generoso de su juventud”.⁹ Los testimonios de campo ponen de manifiesto que, efectivamente “consistía en ‘dulcificar’ la cara del régimen” además de que las que iban a bailar no percibían que tales viajes fuesen “hacer política”. Pero las Delegadas Nacionales, Pilar Primo de Rivera, NO-DO y el franquismo en general lo tenían claro. El discurso que pronunció Pilar Primo de Rivera el día 17 de abril del 1948, día que partió el barco así lo manifiesta:

Tan importante es la misión que lleváis [...]

De recuperar para España el interés de los argentinos y de llevar a los españoles que allí viven toda la tradición auténtica de la Patria lejana. [...]

Pero esta embajada tan importante os obliga a mucho (Primo de Rivera s.d.: 237).

⁹ NOT N 291 B (1948). La locución está cortada y por lo tanto interrumpida en varios puntos de la noticia. Tal y como se ha transcrito es como se puede oír en la noticia que se conserva bajo esta signatura.

Muchos fueron los que percibieron las verdaderas intenciones de tales visitas y recibieron a los grupos acusándolos a gritos de fascistas tal y como recuerdan algunas de las mujeres que dan testimonio en esta investigación. Fuere así o no, el régimen se encargó de publicitar a todos los niveles el éxito emotivo patriótico que aquel viaje significara para España y los españoles (aun los “descarriados”). Luís Suárez Fernández, cronista de la Sección Femenina en estos viajes nos dice:

El día 15 [de mayo del 1948], que actuaron en el Teatro Colón [de Buenos Aires], se agotaron las entradas. Recibidas en el Club Español las muchachas fueron agasajadas lo mismo por adictos que por republicanos exiliados. Las voces de repulsa que se habían preparado para perturbar las representaciones, fueron acalladas (Suárez Fernández 1993: 217).

Todo esto a través de cuerpos femeninos, ataviados de sonrisas dulces, rociadas por la vitalidad de la juventud y la inocencia, que bailaban, caminaban, saludaban desde el barco, miraban y gestualizaban de unas maneras y no otras. El cuerpo como un agente político, aquí sí, con toda su claridad. En palabras de Michel Foucault: “Pero el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos” (Foucault 1981: 32).

4. ¿Cómo se visten los cuerpos?

Todos los cuerpos se visten. Dependiendo de dónde, cuándo y quién, las formas de tapar el cuerpo pueden ser unas u otras. La manera en la que el cuerpo se tapa responde a una infinidad de variables pero sin duda tales variables tienen significación política, y como tal, también es política el cómo se viste el cuerpo.

El vestirse es también un acto que responde a cuestiones morales y simbólicas. A través de los vestidos de los cuerpos se pueden leer estructuras morales reveladoras, como dice Bourdieu, de todo lo demás. Los cuerpos al vestirse esconden, así como otras veces enseñan. Para aquéllas que enseñan se diseñan estrategias sociales de coerción y control como es el insulto: “fresca”, “fácil”, “zorra”, etc. Los cuerpos masculinos, por supuesto, están sujetos también a “protocolos” de actuación con respecto a los vestidos, pero las normas de vestido de las mujeres, responden a una lógica de dominación y control de esos cuerpos ya sea tapar el escote como enseñarlo, poner falda o pantalón, cubrir el pelo o llevarlo suelto, poner zapato bajo o de tacón.

El régimen teorizó en gran medida sobre cómo han de ser vestidos los cuerpos de las

mujeres, y, no lo hizo sólo a través de panfletos o libros si no también a través de las noticias de los periódicos, de la radio, por supuesto de NO-DO y, más tarde, a través de la televisión. Sección Femenina, a través de sus diversos organismos, concedió notable importancia a “educar” a las mujeres en el buen vestir de los cuerpos. Pero no por eso inmutable. Los materiales de NO-DO, así como la publicidad de los periódicos, son testimonio gráfico en el recorrido de los estilos, cortes, largos, etc., que se fueron ensayando para la mujer.

Así, los cuerpos femeninos debían responder a un tipo de mujer cuidada, esforzada por mantenerse hermosa tanto fuera de casa como dentro de ella para su marido, y sobre todo, muy femenina.

Se dieron directrices de cómo debían ir vestidos los cuerpos femeninos en cualquier ámbito de la vida: en casa, en la calle, haciendo gimnasia, en la piscina, en la playa, etc. De nuevo Carmen Werner:

Así, por ejemplo, la moda de los pantalones para determinados deportes. Mientras menos utilicemos los pantalones será mejor. Pero si la motocicleta, y la bicicleta, y la pesca, y el caballo los hacen casi necesarios porque son más envolventes que las faldas, y en ese sentido son más decentes, reduzcamos su uso a estos fines y con estos fines de “propiedad” y de decencia. En general favorecen menos a la mujer española, muy mujer y con formas muy acusadas, que no encajan con la línea recta varonil, del pantalón (Werner 1958:147).

Y si la mujer española es “muy mujer” hay que controlar “muy mucho” lo que se pone. Estas directrices de carácter tradicionalista vieron su máximo esplendor a partir del 1945 y en la década de 1950: “Prioridad eclesial destacada será el control de todas aquellas modas que pongan en peligro la dignidad femenina, antesala de la castidad que debe seguir estrictamente todo católico. La vestimenta, la postura y los cuidados estéticos de las mujeres serán observados siempre bajo la órbita del peligro a evitar” (Rodríguez Lago 2004: 430).

Cuando se bailaba el traje era otro. De todos los materiales de NO-DO que se han recorrido, materiales de cuarenta años, son excepcionales los casos en los que las mujeres (y posteriormente los hombres) que bailan o tocan no vayan vestidos con el traje regional de gala. Un traje homogeneizado que en realidad tenía y tiene diversas características según la zona. Esta homogeneización es evidente en los grupos de Educación y Descanso y en ellos se establece un tipo de traje regional femenino con claros significados influidos por la moral: la falda del traje notablemente corta (poco más larga de la rodilla), enseñando la media blanca.

El traje regional de gala, más allá de embellecer el baile, lo que concede es legitimidad, tanto al que toca como a la que baila, para desarrollar tal actividad. Los testimonios de campo aseguran que no ocurrió nunca que se fuera a bailar sin el traje regional y siempre que se fue, se fue con el de gala. Esto evidencia que se llevó a cabo una apropiación de lo popular que culminó en un proceso de folklorización de carácter homogéneo. Lo que bailaba Coros y Danzas no puede ser considerado tradición sino un “producto cultural” en el que ni hombres ni mujeres podrían participar si no iban vestidos con sus trajes de gala. Eso a su vez modifica totalmente la funcionalidad de la música “popular”. El pueblo puede verlo, pero no ejercerlo. Los trajes, y el pertenecer a una agrupación, dividen simbólicamente a los que miran de los que bailan; los cuerpos activos de los pasivos. Un cuerpo vestido de gala es un cuerpo activo, uno “de calle” es un cuerpo pasivo. Un cuerpo femenino vestido para la ocasión es un cuerpo activo, visible, político. El otro no: es invisible. Por mucho que sea real no interesa a NO-DO.

Pero el producto llega a tal extremo que hay ocasiones en NO-DO en las que no hace falta bailar para enseñar el traje regional de gala. Las imágenes del NOT N 92 A (1944) y del DOC BN00 (1947) visten de traje de gala a “gallegas” que lejos de estar bailando o cantando están paseando con la niña de la mano (ésta también vestida de gala) en el noticiario del 1944 y otra cogiendo agua del pozo en un caldero en el 1947. Ni que decir tiene que ninguna mujer de la época en su sano juicio, teniendo el traje de gala –cosa reservada muy pocas- iba a por agua con él.

¿Cómo se visten los cuerpos femeninos que bailan? Hasta bien entrados los años 50 con faldas largas, blusas de manga hasta el puño, camisas sin escotes, cofias en el pelo. A partir de la década de los 50 la falda empieza a “encoger”, dejando a la vista la media blanca.

Las “mujeres-hombres” se diferenciaban de las “mujeres-mujeres” a través del traje. Estos cuerpos no sólo bailaban distinto sino que además se vestían de manera diferente. Según testimonio oral, aquellas “mujeres-hombres” bailaban con pañoleta en el pelo mientras que las “mujeres-mujeres” llevaban trenza. El por qué podría estar relacionado con el significado simbólico asociado al cabello de la mujer, común a muchas culturas, pero en todo caso, lo que resulta interesante es la diferenciación estética de las mismas para el desarrollo de los roles de género en la danza. Pero, ¿se dio el caso en el que las mujeres se vistieran de hombres para desarrollar la danza? Estrella Casero manifiesta claramente que sí y las mujeres que pertenecieron a Coros y Danzas que han participado en esta investigación lo verifican. Se establecieron las diferencias estéticas oportunas para que, dentro del baile y sólo de manera ritual, unas tuviesen dominio sobre las otras. Digamos que dentro del ritual, un “mal necesario” en el adoctrinamiento de las

relaciones de género.

Hasta este punto se ha considerado que entre las mujeres de los Coros y Danzas no existió ningún caso de resistencia performativa. Pero es difícil de creer que todas aquellas mujeres fueran o adeptas al régimen o simplemente estuvieran en los grupos por gusto y afición al baile. El pertenecer o no a un grupo de la Sección Femenina facilitaba en gran medida el acceso a muchos otros puestos académicos o laborales. No cabe duda de que muchas mujeres pudieron bailar en los grupos como un “mal menor” para evitar dificultades como por ejemplo ingresar en la universidad, pero ¿debemos suponer que no existía el lesbianismo, o la transexualidad, o simplemente la acción-reacción a través de los propios cuerpos, y de las propias estructuras musicales de los grupos de Coros y Danzas? En caso de que pudiera existir cierto ánimo subversivo-performativo sería más bien sutil (teniendo en cuenta que una se podía estar jugando mucho) y que NO-DO sería el último en dar testimonio de tales acciones.

Los trajes o vestidos modifican, simbólicamente, los significados de los cuerpos. Una noticia interesante en este sentido es el Noticiario 6 del año 1943 en el que dejamos apuntado que los trajes de una de las dos *muiñeiras* poseen un importante papel en la significación de los cuerpos. Si recordamos, se trataba de una *muiñeira* en la cual las cuatro parejas eran mixtas en un año en el que la participación de los cuerpos masculinos estaba vedada. También se vio que, según los testimonios de campo hechos al respecto, seguramente el grupo que bailara fuera una mezcla de mujeres de la Sección Femenina –que después formaron parte de Coros y Danzas- y de algunos hombres (quizá también mujeres) del SEU de Santiago. No podemos asegurar que esto fuera así porque aun no hemos encontrado documentación fidedigna y las mujeres que estaban allí no lo recuerdan así que se trata de suposiciones. Pero sí podemos asegurar que no se trató de un grupo de Coros y Danzas.

En el año 1943 las consideraciones que se tenían del baile, de los cuerpos, de las mujeres, de la vestimenta, de las relaciones mixtas, etc. eran estrictas. ¿Cómo se explica entonces que bailen hombres con mujeres? La justificación reside, según nosotros, precisamente en la vestimenta. Ni los cuerpos masculinos ni los femeninos en este caso están vestidos con el traje regional de gala, y, esto es de vital importancia. Los trajes son de características medievales. Las mujeres bailan con faldas largas de tela, con adornos medievales, con dengue de las mismas características y con un pañuelo en el pelo de la misma tela que el traje. Los hombres bailan con leotardos, blusón entallado por un ancho cinto, peluca y perilla. Estos elementos convierten a estos cuerpos en algo distinto. No son cuerpos de mujeres y de hombres los que bailan. Son

metáforas de caballeros y doncellas medievales, cuya función en la danza es mucho más digna, más grande, más heroica y más pura y va mucho más allá de lo que es la relación sexual entre una mujer y hombre. Ellos no bailan como “cuerpos”, bailan como figuras mítico-simbólicas. ¿De qué? De Una y Grande España: la de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, los Reyes Católicos.

La continua recurrencia al pasado imperial medieval español como modelo a perseguir fue continua durante todo el franquismo. El regreso a los valores antiguos, al catolicismo de entonces, a la unidad geográfica del imperio, al lenguaje medieval, y a la figura de Isabel la Católica como modelo a seguir de todas las mujeres españolas estuvo presente en toda la vida del franquismo. Fueron ella y la figura de Teresa de Jesús las que fueron exaltadas por el franquismo como modelo último a seguir por todas las mujeres buenas de la Patria. Citando a Pilar Primo de Rivera: “Tenéis que enseñar por todas las tierras de España el ansia de Nuestra Revolución. [...] Pero de una manera callada, sin exhibiciones y sin discursos, porque esas no son cosas propias de mujeres, sino, sencillamente como lo hizo Teresa” (Primo de Rivera s.d.: 268).

El NOT N6 no muestra “hombres” y “mujeres” sino símbolos, mitos incluso como Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, dentro de un contexto que les concede mayor significación: el Año Jubilar de 1943. Dos grande Imperios unidos en una danza: España y la Iglesia. Los trajes, los vestidos, no sólo legitiman a los que bailan a bailar, sino que resignifican los cuerpos que desenvuelven tal acción.

5. Coros y danzas define, NO-DO divulga

Al inicio de este trabajo comenzamos hablando de cómo bailar, tocar, cantar y vestirse para la ocasión son verbos, por tanto acciones; son acciones simbólicas y son actos claramente políticos.

Se ha visto como no todos los cuerpos tocan y en caso de que sí lo hagan los significados simbólicos de esa misma acción no son para nada los mismos. Se ha visto también como las propias estructuras de movimiento manifiestan claramente estructuras de dominación de género, sean interpretadas por cuerpos masculinos que por cuerpos femeninos que puedan desarrollar un rol más masculino. También hemos visto los trajes como legitimadores y homogeneizadores de una tradición cultural así como redefinidores de los significados de cuerpo y cuerpos de aquellos y aquellas que desarrollan las actividades musicales, como se veía en el caso del NOT N6 a través del uso de trajes medievales.

Hemos como las imágenes de NO-DO no son, en ninguno de los casos, testimonio gráfico de la sociedad española de la época pero sí son un material único e indiscutible en el estudio de las

estructuras políticas más explícitas así como de las implícitas. Y tales estructuras no sólo se pueden observar a través del uso del folklore en Coros y Danzas sino a través de una multitud de gestos de significación densa. La lectura de las maneras de andar, las formas de estar de pie o sentados, las miradas a cámara, las sonrisas, cada uno de los gestos, manifiestan estructuras de poder, de dominación y de definición sobre los cuerpos, ya sean masculinos o femeninos. En el caso concreto de los femeninos tales estructuras, además, muestran otras de dominación de género que se materializan a través del uso de los cuerpos. Esto concluye en dos cosas: que el folklore –no teniendo porque corresponderse con la tradición real- es susceptible de uso político, pero además los cuerpos son los agentes directos de tales ejercicios de poder porque a través de ellos “somos”. Recordando a Bourdieu, el cuerpo cree en lo que juega, en lo que baila, en como canta, en qué se viste, en lo que toca; el cuerpo es un reflejo político de cómo cada uno y una somos en sociedad.

Coros y Danzas o Educación y Descanso son ejemplos claros por tratarse de organismos de estado y ambos son responsables directos de la definición de los cuerpos en la danza ya que incluso muchos movimientos fueron inventados por tales grupos. Tanto los informantes directos de esta investigación como el testimonio de bailarines, coreógrafos, músicos, aficionados en general al mundo del folklore y trabajadores de campo que han desarrollado su actividad en Galicia mantienen que posiciones femeninas como las manos en la cintura en “posición jarra”, o la figura por la cual un hombre sacaba a bailar a una mujer que le esperaba sentada fueron inventadas por estas agrupaciones y de ahí han llegado a nuestros días. Esto significa que tales grupos no solo representaban una y otra vez los significados de género que ya existían en sociedad, una sociedad que anulaba e invisibilizaba a la mujer, sino que inventaron movimientos concretos que evidenciaban más aun los roles de género asociados a la mujer: el cuidado, la feminidad, la delicadeza, la pureza, la alegría, la dulzura, la maternidad, la ingenuidad

El folklore de NO-DO está en manos de Coros y Danzas y Educación y Descanso. Pueden darse los casos concretos de imágenes que sean protagonizadas por otros grupos de baile de la época y que nada tuvieran que ver con ellos pero son más bien escasos. Se las mostraba una y otra vez porque en ellas había mucho más que un grupo de cuerpos bailando: se mostraba su labor última en la política de estado. En el caso de Coros y Danzas como un modelo de encuadramiento femenino y, del mismo modo –para los trabajadores- en el caso de Educación y Descanso en las Demostraciones Sindicales, festivales grandiosos dedicados al Caudillo, al cual todos y todas las trabajadoras rendían homenaje a través de sus “propios” elementos culturales.

Las mujeres y hombres de estos grupos definían y educaban en un modelo de cuerpo,

además de en el tipo de relaciones que las mujeres habrían de tener con su cuerpo, con los cuerpos de las mujeres y, por supuesto, con los de los hombres. Pero no existía un modelo escolástico común a todos los grupos en absoluto. Y seguramente tampoco se tratara, al menos por parte de la mayoría de las mujeres que bailaban en tales grupos, de un acto consciente. Pero el que fuera o no consciente, no cambia el que sí fuese “política ejercida” ya que las mujeres y sus cuerpos fueron objetos de ejercicio político.

Coros y Danzas o Educación y Descanso también construían una tradición musical inexistente y unas relaciones de género determinadas a través de sus cuerpos. Teniendo en cuenta que hubo grupos de baile de la Sección Femenina en cada pueblo y aldea de España la educación desarrollada explícita e implícita tuvo importante incidencia.

El papel de NO-DO en todo ello era el de la divulgación en España a todos los niveles. NO-DO era la constatación para todos los españoles de que en ningún punto de España se hacía de manera diferente; a ojos de las cámaras no existió la subversión. El espectador observaba, salvando las distancias, los mismos significados una y otra vez en todas partes. NO-DO le daba trascendencia nacional y unidad a lo que los grupos hacían en cada una de los territorios del estado.

Si es cierto eso de que “donde hay poder, hay resistencia” ésta última podría estar perfectamente en la sociedad franquista y por lo tanto en NO-DO, a pesar de que no fuese de una manera evidente. Los cuerpos son agentes activos y por lo tanto son “políticos” y si así lo son para el franquismo, pueden serlo para también para los agentes que deseen resistir a esas definiciones. Decisiones que los grupos de baile tomaron para suplir la ausencia de hombres podrían leerse como performativas e incluso *trans*. Una sociedad tan conservadora como la que produjo el franquismo no disocia el biotipo del género y éste a la sexualidad. Pero pensar que en el franquismo no existió la homosexualidad o el lesbianismo o la transexualidad resulta difícil de creer y por supuesto demostrar.

Nos gustaría dejar apuntadas estas cuestiones porque a pesar de que no se han trabajado de manera profunda en este artículo y por lo tanto no podemos extraer conclusiones certeras, nos parece de absoluta trascendencia su posterior análisis.

Tal y como dice Judith Butler en *Deshacer el género*: “La sexualidad nunca puede reducirse totalmente a un ‘efecto’ de esta o aquella operación de poder” (Butler 2006: 33). La sexualidad puede venir definida porque los seres viven los efectos de múltiples operaciones de poder.

Lo que NO-DO muestra es un espejo “héteronormal”. Es un modelo dominación de género

que se desarrolla a través de los cuerpos y de la música. Pero el que NO-DO muestre eso no lo convierte en lo único o lo normal.

Los significados simbólicos de género a través del cuerpo están presentes hoy en día tan vivos como por aquel entonces. No conservamos NO-DO pero sí un sistema mediático tremendamente elocuente en cómo deben ser los cuerpos y cómo se relacionan estos con el género y con la sexualidad. Ser “mujer” o “hombre” son categorías sociales no biológicas. El mayor logro de algunas teorías biologicistas fue convencer de que las diferencias de género –diferencias sociales- vienen dadas por diferencias naturales entre los varones y hembras de una especie.

El ser conscientes de que estas estructuras existen y el poder y querer verlas es el primer paso en la deconstrucción de los roles de género como modelos de dominación así como de la sexualidad limitada a la heteronorma. En los elementos musicales están presentes y vivos hoy en día; en lo musical hay dominación de género. Esta dominación de género viene bautizada como “tradición” pero toda tradición es construida. El poder es ejercido a través de los cuerpos y éste no es una entelequia, ya que nosotros mismos, a través de esos mismos cuerpos que se suponen normativos, somos activos y, por lo tanto, agentes claramente políticos. Así la música es mucho más que simplemente “sonido”, y las y los músicos son mucho más que meros intérpretes. Nosotros y nosotras mismas, a través del ejercicio musical reproducimos sistemas normativos con nuestra actividad. Ejercemos el poder sobre nosotros mismos por lo que nosotros mismos somos “poder”. Romper con esas estructuras era perfectamente posible y probable en la sociedad franquista, aunque ciertamente peligroso aunque NO-DO no lo mostrara.

Las estructuras de poder y sus agentes siguen siendo reales y, por lo tanto, sigue siendo posible verlos, a pesar de que “se escondan”. La música, al respecto de los escondites, tiene mucho que contar.

BIBLIOGRAFÍA

Aparicio Casado, Buenaventura. 1997. “Sigilo, mujer y represión en la sociedad gallega tradicional”. En *Actas do III Congreso de Hª da Antropoloxía e Antropoloxía Aplicada*, tomo 1, 543-561. Santiago de Compostela: Instituto de Estudios Gallegos “Padre Sarmiento”.

Ardévol Piera, Elisenda. 1995. *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*. Bellaterra (Barcelona): Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

- Bourdieu, Pierre. 1991. *El sentido práctico*. Madrid: Taurus Humanidades.
- Butler, Judith. 2006. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Casero, Estrella. 2000. *La España que bailó con Franco*. Madrid: Editorial Nuevas Estructuras.
- Costa Vázquez-Mariño, Luís. 1997. "La danza y el baile". En *Galicia. Antropología*, tomo XXV, 434-465. A Coruña: Hércules.
- Fernández, Carlos. 1985. *Franquismo y transición política en Galicia: apuntes para una historia de nuestro pasado reciente*. Sada (A Coruña): Ediciós do Castro.
- Foucault, Michel. 1981. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI.
- Fusi, Juan Pablo. 1985. *Franco. Autoritarismo y poder personal*. Madrid: El País.
- Gallego Méndez, M^a Teresa. 1983. *Mujer, Falange y Franquismo*. Madrid: Taurus.
- Geertz, Clifford. 2000. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Méndez, Lourdes. 2004. *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, reconstrucciones feministas y artes visuales*. Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer.
- Molinero, Carmen. 2005. *La captación de las masas. Política social y Propaganda en el Régimen Franquista*. Madrid: Cátedra.
- Moradiellos, Enrique. 2003. *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Padre Jeremías de las Sagradas Espinas. 1949. *¿Grave inmoralidad del baile agarrado?* Bilbao: La editorial Vizcaína.
- Payne, Stanley G. 1987. *El régimen de Franco*. Madrid: Alianza Editorial.
- Pérez Cortes, Sergio. 1997. "El poder. Del poder político al análisis sociológico". En *Filosofía política I. Ideas políticas y movimientos sociales*, ed. Fernando Quesada, 97-115. Valladolid: Editorial Trotta-Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Pérez Lorenzo, Miguel. 1997. "Panorámica del instrumental musical popular en Galicia". En *Galicia. Antropología*, tomo XXV, 362-401. A Coruña: Hércules.
- Pintos Peñaranda, Mari Luz. 1997. "Corpo de Muller. Ruptura e nova identidade". En *Corpo de Muller. Discurso, poder, cultura*, coord. María Xosé Agra Romero, 15-57. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento.
- Preston, Paul. 1997. *La política de la venganza. El fascismo y el militarismo en la España del siglo XX*. Barcelona: Península.

Primo de Rivera, Pilar. (s.d.). "Discurso de despedida al Monte Albertia, 17 de abril de 1948". En *Discursos, Circulares, Escritos*. Madrid [Afrodisio Aguado]: Sección Femenina de FET de las JONS, [s.a.].

Primo de Rivera, Pilar. 1983. *Recuerdos de una vida*. Madrid: Ediciones Dyrsa.

Richmond, Kathleen. 2004. *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de la Falange, 1934-1959*. Madrid: Alianza Editorial.

Rodríguez Lago, José Ramón. 2004. *La Iglesia en la Galicia del franquismo (1936-1965): clero secular, Acción Católica y nacional-catolicismo*. Sada (A Coruña): Edicions do Castro.

Rosaldo, Michel Zimbalist y Lamphere, Louise. 1974. *Woman, culture and society*. Stanford (California): Stanford University Press.

Suárez Fernández, Luís. 1993. *Crónica de la Sección Femenina y su tiempo*. Madrid: Asociación Nueva Andalucía.

Tranche, Rafael R. y Sánchez-Biosca, Vicente. 2006. *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra-Filmoteca Española.

Tusell Gómez, Javier. 2005. *Dictadura franquista y democracia, 1939-2004*. Barcelona: Crítica.

Werner, Carmen. 1958. *Convivencia Social (Formación Familiar y Social)*. Tercer curso. Madrid: Ed. Sección Femenina.

DOCUMENTACIÓN DE ARCHIVO

NOT N 6. 1943. "VII Consejo Nacional de la Sección Femenina". Archivo NO-DO de Filmoteca Española.

NOT N 92 A. 1944. Archivo NO-DO de Filmoteca Española.

DOC BN 147. 1944. "Tarea y Misión: II Concentración de la Sección Femenina en El Escorial" Archivo Filmoteca Española (FE).

NOT N 291 B. 1948. Archivo NO-DO de Filmoteca Española.

DOC BN00. 1947. "Campeones de la Amistad". Archivo NO-DO de Filmoteca Española.

Ronda Española. 1951. Dir. Ladislao Vajda. Chamartín Productoras: España. DVD-7503. Archivo Filmoteca Española.

Beatriz Busto Miramontes

Licenciada en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Autónoma de Madrid desarrolla su interés por los estudios etnomusicológicos. Este interés le lleva a conseguir la Licenciatura en Antropología Social y Cultural en el Departamento de Antropología Social de la misma Universidad donde desarrolla su tesis doctoral sobre los usos políticos del folklore en el NO-DO.

Cita recomendada

Busto Miramontes, Beatriz. 2012. "El poder en el folklore: los cuerpos en NO-DO (1943-1948)". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 16 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]