

Andar cos tempos: un análisis vivencial de los estereotipos sexistas en la transmisión del baile tradicional gallego

CARMEN MARÍA (CARME) CAMPO MARTÍNEZ Y MARÍA JESÚS (CHUS) CARAMÉS AGRA
2025. *Cuadernos de Etnomusicología* N°20(1)

Palabras clave: baile, tradición, folclorismo, género, feminismo

Keywords: dance, tradition, folklorism, gender, feminism

Cita recomendada:

Campo Martínez, Carmen María (Carme) y Caramés Agra, María Jesús (Chus). 2025. “*Andar cos tempos: un análisis vivencial de los estereotipos sexistas en la transmisión del baile tradicional gallego*”. *Cuadernos de Etnomusicología* N°20(1): pp. 65-83. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa).



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

ANDAR COS TEMPOS: UN ANÁLISIS VIVENCIAL DE LOS ESTEREOTIPOS SEXISTAS EN LA TRANSMISIÓN DEL BAILE TRADICIONAL GALLEGO¹

Carmen María (*Carme*) Campo Martínez y María Jesús (*Chus*) Caramés
Agra

Resumen

El presente artículo es una invitación de acompañamiento en el proceso de reflexión sobre los estereotipos de género que se pueden observar en la ejecución y transmisión del baile tradicional gallego.

Palabras clave: baile, tradición, folclorismo, género, feminismo

Abstract

This article is an invitation to accompany the process of reflection on the gender stereotypes that can be observed in the performance and transmission of traditional Galician dance.

Keywords: dance, tradition, folklorism, gender, feminism

Introducción: el contexto de partida

La tradición es la transmisión del fuego, no la adoración de las cenizas.
(Frase atribuida a Gustav Mahler)

¿Qué entendemos por baile tradicional?

A nivel antropológico, en Galiza, diferenciamos entre baile y danza. Esta última es una manifestación reglada que requiere de una fecha, indumentaria y coreografía fijas, generalmente adornada con elementos que acompañan los pasos de las danzas, como arcos, cintas, espadas, palos o castañuelas. Por el

¹ Este artículo es una traducción al castellano, revisada, del original publicado en el número 16 de *Adra: Revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego* (Campo Martínez y Caramés Agra 2021). Agradecemos a Ana García Lenza su colaboración desinteresada para editar y corregir el texto.

contrario, el baile no requiere, para poder participar en él, de una fecha, vestimenta o coreografía fijas, pero sí de tener conocimiento de los movimientos comunes, estructuras y códigos compartidos por la comunidad. El baile, en contraposición con la danza, es más espontáneo, lo que lo convierte en una herramienta de socialización más popular y, por lo tanto, más viva.

Dentro del baile, existen dos tipologías de ejecución marcadas por los diversos ritmos del repertorio musical. Como en el resto del Estado español o parte de Europa y América, se bailan de manera “agarrada” los pasodobles, valeses, mazurcas o rumbas: ritmos introducidos desde otras latitudes a finales del siglo XIX y adaptados al modo y música existentes en Galiza.

El otro tipo de baile es el que llamamos “suelto”. Se denomina así por la manera en que se disponen las parejas: de manera enfrentada, pero sin agarrarse y con los brazos en alto. Es con esta tipología con la que se bailan los ritmos de muiñeira y jota, así como las variantes de ambos, y en la que, principalmente, se centra el presente análisis de género.

Al igual que ocurre con la lengua, existe un rico y diverso abanico de variantes del “baile suelto” según la ubicación geográfica, pero en este caso también podemos observar algunos denominadores comunes:

- La estructura: Se puede resumir, generalmente, en tres partes principales; el paseo, el punto y la vuelta. Estas partes están marcadas por los cambios melódicos en la música o por las indicaciones vocales y percusivas de las intérpretes. La música es también la que define los momentos en los que realizar los pasos y movimientos relativos a cada una de las partes.
- La dinámica: Atendiendo a lo descrito anteriormente, cada vez que la música indica un cambio de parte, una o más personas —las que denominamos “guía”— propondrán pasos creados en base a unos movimientos comunes conocidos y dentro de unos códigos compartidos, para que el resto de las personas que forman parte del baile los reproduzcan. Este es un momento clave y muy importante, porque es lo que nutre el baile para su constante desarrollo. La figura del “guía” improvisará pasos para demostrar su donaire en el bailar, jugando con los

grados de dificultad y aderezos varios, y que el resto de los bailadores y bailadoras deberán tener la destreza de imitar. Es así como se crea un interesantísimo y rico diálogo entre quienes participan en el baile, un constante lanzamiento de envites con los que dar muestra de la habilidad bailadora, tanto para crear como para reproducir los pasos.

Pueden establecerse así las principales características de lo que hoy entendemos por “baile tradicional”:

- La colectividad: El baile tradicional es colectivo, pues se necesitan personas a las que proponer movimientos, a las que retar y que reten.
- La diversión: El baile es la manifestación del cuerpo frente a la música. Se baila por gusto; no hay otro requisito que el de disfrutar y desinhibirse.
- La impredecibilidad: A partir de unos movimientos base comunes y atendiendo a la música, los bailadores y bailadoras propondrán pasos improvisados que desafíen al colectivo, llegando a crear nuevas propuestas que irán nutriendo y haciendo evolucionar los pasos base.

Estas particularidades hacen que el baile sea parte viva del patrimonio cultural inmaterial. A diferencia de otros elementos patrimoniales que, hoy en día, solo forman parte de nuestra memoria colectiva, el baile sigue totalmente vigente, manteniendo los mismos usos para los que fue creado: la diversión y la relación interpersonal.

¿Cómo ha llegado hasta nuestros días? De la transmisión natural a la transmisión reglada

El baile suelto se transmitió de generación en generación hasta bien entrado el siglo XX, manteniéndose como herramienta de diversión y socialización en fiestas o momentos de descanso del trabajo. Con el tiempo, ha sido reemplazado por otros bailes que respondían a la introducción de nuevas modas y nuevas músicas, así como nuevos hábitos de relación social y diversión. Las personas portadoras de este bien cultural no desaparecieron, sino que dejaron de relacionarse y divertirse a través de estos códigos, cortando así la transmisión natural.

El estudio y recopilación del baile se inicia en la segunda mitad del siglo XIX de la mano del folclorismo, bajo los parámetros del *Volksgeist* propio del nacionalismo romántico. El folclorismo “engloba ideas, actitudes y valores que enaltecen la cultura popular y las manifestaciones que en ella se inspiran” (Castelo Branco y Freitas Branco 2003: 19). Así, se ensalza el mundo rural, entendido como el conservador de aquellas manifestaciones culturales propias e identitarias que, consideran, se pierden con la llegada del mundo industrial y urbano. El protagonismo de este proceso lo tendrán las agrupaciones burguesas, que comienzan a transmitir el baile y música de raíz a través de espectáculos adaptados a los gustos, prejuicios y convencionalismos de la sociedad burguesa del momento. A partir de este momento ofrecerán recreaciones basadas en la cultura rural, que idealizan y descontextualizan con el convencimiento de mostrar algo que los identifica identitariamente.

En este contexto y bajo estos parámetros, la mujer aparecerá representada a través del ideal femenino burgués del “ángel en el hogar”, un ser doméstico de naturaleza angelical. El ideal de mujer burguesa era la esposa y madre hermosa, sensible, afectuosa, decente, que controla sus pasiones, frágil y sumisa” (Sáenz-Chas 2019: 107). Comienza en ese momento la folclorización del baile, es decir, “el proceso de construcción e institucionalización de prácticas performativas, consideradas tradicionales, constituidas por fragmentos retirados de la cultura popular” (Castelo Branco y Freitas Branco 2003: 19); de esta manera, se conceptualiza como uno de los elementos culturales —junto con la música y el traje— que, se considera, recogen el “espíritu del pueblo”. Se pauta así el marco ideológico sobre el que se asentarán las bases del *qué* y del *cómo* se debe mostrar y, en consecuencia, transmitir.

La transmisión, que en ese momento deja de ser natural y pasa a ser reglada, se llevará a cabo a partir de conceptualizar el baile como un producto cultural identitario, enseñándolo formalmente a través de pautas basadas en la representación y en el espectáculo. Esta transmisión, que comienza a finales del siglo XIX, continuará a principios del siglo XX de la mano de los coros históricos, de la Sección Femenina durante el Franquismo o de las agrupaciones folclóricas tras la Transición.

El trabajo de campo de estos colectivos, su recopilación y posterior enseñanza y puesta en escena hicieron que el baile siguiera presente en la sociedad. Para que este bien llegara a nuestra generación, fue determinante el momento en que integrantes de agrupaciones folclóricas descubrieron que aún había informantes a su alrededor que mantenían la forma espontánea de bailar. Esto ha ocasionado que, desde los años 80, se hayan echado a recorrer las aldeas, organizando encuentros para registrar esa manera de bailar. A partir de este gran esfuerzo de recopilación, enseñan al alumnado a reproducir los movimientos y códigos aprendidos, con el propósito de crear espectáculos inspirados en ellos. Compartir este objetivo escénico con sus antecesores hace que, aunque las agrupaciones folclóricas crean nuevas propuestas escénicas, también mantienen muchos de los cánones estéticos y patrones ideológicos establecidos por ellos.

Hoy en día también existen lo que denominamos “escuelas de baile”. Se diferencian en que no tienen como fin la representación y espectacularización del baile, sino su uso como herramienta de socialización y diversión, aunque la transmisión que utilizan también es reglada, es decir, formal y pautada.

¿Cómo es que ha llegado a nosotras?

Quienes firmamos este artículo somos portadoras y transmisoras de esta parte viva de nuestro patrimonio y hemos vivido todas las fases de transmisión, antes descritas, que nos han tocado en nuestro tiempo. Aprendimos a bailar, como la gran mayoría de la comunidad bailadora de hoy en día, a través de la transmisión reglada en diferentes agrupaciones folclóricas. Experimentamos el trabajo de campo y nos convertimos en transmisoras: primero encima del escenario o en las *foliadas* (fiestas espontáneas donde el baile y la música tradicional son los protagonistas) y, más tarde, como profesoras en escuelas de baile.

Con el tiempo nos dimos cuenta de que, mientras nos enseñaban los códigos del baile, la estructura coreográfica o los pasos adecuados para cada ritmo, nos enseñaron, transversalmente, roles diferenciados según el género en el que estuviéramos socializadas. Roles y estereotipos sexistas que están presentes en todos los ámbitos y etapas educativas de la sociedad patriarcal también lo están en el baile, como herramienta de socialización. A diferencia de en otros contextos

de nuestra vida, en el baile no estábamos identificando esos roles y estereotipos; por lo tanto, seguíamos reproduciéndolos y transmitiéndolos sin cuestionarlos.

Fue, sobre todo, en el momento de impartir clases de baile cuando realmente tomamos conciencia de los mensajes implícitos que estábamos trasladando al alumnado; mensajes que en otros ámbitos de nuestras vidas rechazábamos por ser sexistas, limitantes y por ahondar en la desigualdad entre las personas, pero que, contradictoriamente, manteníamos presentes en todo aquello que llevaba el apelativo de “tradicional”.

Darnos cuenta de esta contradicción fue el detonante que propició el inicio de esta investigación en busca de respuestas y soluciones; un proceso indagatorio en el que cada paso llamaba al siguiente y que quisiéramos compartir, invitando a acompañarnos y recorrer el camino andado a través de este relato.

Primer paso: identificación y análisis de los estereotipos de género

El primer paso que dimos en nuestra andadura fue identificar qué estereotipos sexistas se están transmitiendo en el baile tradicional, así como analizar el mensaje subyacente que llevan implícito. Los clasificamos en tres grandes bloques:

- La forma de bailar diferenciada por el rol de género: La masculina se caracteriza por una actitud vigorosa y recta, ejecutando los movimientos con mucha fuerza, saltando enérgicamente y colocando los brazos bien levantados. El rol femenino, en cambio, se caracteriza por una actitud sensual, ejecutando los movimientos con más suavidad, dulzura y recato, y colocando los brazos más bajos.
- La figura de guía: La persona que dirige el baile siempre está vinculada al sexo masculino. Esto se evidencia en la expresión, de sobra escuchada, "hacer de hombre" para referirse a una mujer que dirige un baile suelto o agarrado, ante la ausencia de un hombre que guíe.
- La conformación de las parejas: Siempre se realiza mediante la combinación de hombre-mujer y, en el caso del baile suelto, colocando a

bailadores y bailadoras en filas enfrentadas, que se denominan “fila de hombres” y “fila de mujeres”.

Prácticamente en la totalidad de las escenificaciones folclóricas en las que participamos y que observamos y, en consecuencia, en muchas de las fiestas en las que bailamos de manera tradicional y espontánea, detectamos que se reproducen cada uno de los bloques de estereotipos descritos. Se ahonda así en la diferenciación entre bailadores y bailadoras, debido a que en la transmisión del baile se perpetúan las desigualdades por razón de género.

Los estereotipos de género son moldes de pensamiento que delimitan el comportamiento de las personas basándose en suposiciones sobre cómo es (o debería ser) alguien, a partir de características como su sexo biológico, su orientación sexual o su identidad o expresión de género. Los aprendemos sutilmente a través de la socialización, dando lugar a una precoz adquisición de los papeles asignados a cada rol de género. Condicionan la personalidad, ya que los individuos desarrollan capacidades, destrezas o conductas distintas para adecuarse a lo que la sociedad espera de ellos según su sexo.

En los estereotipos de género descritos en el baile también ocurre. En su transmisión no solo difundimos cómo se deben colocar los brazos, a quién le corresponde guiar o con quién se debe bailar: también reforzamos, sutil y transversalmente, la idea de cómo ser hombre o mujer en el momento del baile, que es el mismo modelo definido en otros ámbitos de socialización del sistema patriarcal.

Así, cuando definimos los movimientos por género y enseñamos al masculino a bailar con saltos firmes y enérgicos y levantando bien los brazos, mientras que por el contrario enseñamos al femenino a bailar suave y sinuosamente y con los brazos bajos, es decir, sin destacar, lo que estamos haciendo es ahondar en el concepto machista de masculinidad y feminidad: lo masculino se asocia a la fuerza y lo femenino, a la dulzura, anulando la diversidad y libertad de expresión individual de las personas.

Cuando enseñamos a un niño a guiar y a una niña a esperar por lo que el guía manda, educamos en un rol activo, de liderazgo y visibilidad, al género masculino, y en un rol pasivo, de sumisión y de espera, al femenino.

Cuando formamos las filas sólo con parejas hombre-mujer, dejamos de visibilizar otras relaciones afectivas –amorosas o amistosas– posibles entre los distintos géneros.

Además, los tres bloques de estereotipos ahondan en la propia división binaria hombre-mujer, discriminando otras identidades de género posibles.

Segundo paso: Buscar referentes para cambiar los criterios de transmisión

Como ya hemos dicho, la mayoría de gente bailadora que hoy en día somos portadores y transmisores del baile lo hemos aprendido gracias al gran trabajo de las agrupaciones folclóricas. Pero, al mismo tiempo que aprendíamos a bailar, también interiorizábamos todos los bloques de estereotipos descritos anteriormente. La transmisión de estos estereotipos estaba completamente normalizada bajo el dogma que etiquetaba lo tradicional como algo estático e inmutable: "Así es nuestro baile tradicional, y para que siga siendo tradicional debemos transmitirlo tal cual, aunque sea machista".

Ante estas constantes argumentaciones de estatismo que envolvían el baile tradicional en la frase "siempre se ha hecho así, así es nuestra tradición", decidimos ir a las fuentes, es decir, investigar en los diferentes archivos que contenían, directa o indirectamente, muestras de baile. El objetivo era encontrar referentes que nos mostrasen otras formas de bailar que no respondieran a las normas marcadas por una sociedad machista. Fuimos lo más atrás que las fuentes (y nuestra capacidad de indagación) nos permitieron: investigamos en los cancioneros populares que se empezaron a elaborar a finales del siglo XIX y que contienen partes descriptivas del baile; buscamos en la prensa y en documentales fílmicos de principios del siglo XX, para consultar artículos de opinión o grabaciones antiguas de baile espontáneo; nos sumergimos en estudios sobre la Sección Femenina que muestran los trabajos de campo a

través de sus "cátedras"; visionamos archivos audiovisuales² de trabajos de campo realizados por diferentes personas y en distintas épocas a partir de los años 80 del siglo pasado; y también consultamos la literatura oral a través de coplas que describen el momento espontáneo del baile.

En esta búsqueda de referentes, nos encontramos con que en la mayoría de los casos los estereotipos descritos estaban presentes, ya que respondían a las normas sociales vigentes en cada época; pero también encontramos aquello que estábamos buscando: nuevos moldes que sacar de la invisibilidad y que nos sirviesen de guía a la hora de ejemplificar que el baile "tradicional" no siempre se había ejecutado y transmitido con carga sexista.

En contraposición al estereotipo del sexo masculino como guía (el que domina y dirige el baile), escuchamos en coplas, observamos en registros audiovisuales de trabajos de campo o leímos en cancioneros que también eran las mujeres quienes proponían los puntos, si eran las que más conocían el baile o tenían más destreza que los hombres presentes. También observamos múltiples casos en los que hombres y mujeres iban proponiendo los puntos indistintamente. Un ejemplo lo encontramos en el cancionero de Sampedro y Folgar, donde recoge: "Tiene una nota curiosa la carballesa; cuando es la mujer la que interpreta mejor, ella dirige y 'pone puntos'; el hombre se limita a repetirlos, dificultosa y tardíamente" (1943: 185).

Frente a las formas de bailar diferenciadas por género, es decir, los hombres expresando fuerza y las mujeres delicadeza, observamos de manera general un modo de bailar individualizado, con diferencias que tienen más que ver con la forma personal de cada cual que a lo que se supone por género. Lo apreciamos en películas documentales de principios del siglo XX y en los registros audiovisuales de trabajos de campo de finales del mismo siglo, pero también podemos escucharlo en coplas de tradición oral que alaban el bailar enérgico de una moza: "Como baila, como baila, / como bate os pés no chan; / como baila,

² Al tratarse de material audiovisual y ante la imposibilidad de ser traslado a través de este formato sin pasar por nuestra subjetividad, invitamos a visitar algunos de los archivos audiovisuales referenciados en la bibliografía, para sacar conclusiones propias a partir de su análisis. Recomendamos especialmente el visionado de Peón (2014).

como baila / a muller do meu irmán”³; o también el baile moderado de los mozos: “O que ha de ser beilador, / beilador, beiladoriño, / o que ha de ser beilador / ha de beilar amodiño”⁴.

En cuanto a la conformación de parejas, esta es eminentemente mixta, aunque no es difícil observar, tanto hoy en día en las representaciones escenográficas como en los archivos de trabajos de campo, parejas formadas por el sexo femenino. Estas están completamente aceptadas socialmente ante la ausencia o déficit del sexo masculino. Además, en el caso de las representaciones, se da otro tópico de la sociedad sexista: que las actividades de expresión corporal y de escena, como el baile y la danza, están naturalizadas en el rol femenino. Por eso mismo, no fue tan fácil encontrar algún referente que mostrase parejas de hombres bailando espontáneamente. Lo encontramos en un trabajo de campo realizado por Mercedes Peón y su equipo a finales de los años 80: el momento transcurre en la trastienda de una taberna de Arzúa (A Coruña), donde las personas recopiladoras convocan a un pequeño grupo de informantes para pasar la tarde tocando y bailando. Al son de una muiñeira que empieza a sonar, una mujer va a sacar a bailar a un hombre, pero este declina la invitación en favor de bailar con un compañero que entra por la puerta en ese momento. Se puede observar una divertida complicidad en el baile de esta pareja de hombres, ante la cual nadie se asombra a pesar de mostrarse abiertamente en la esfera pública. Este momento nos muestra cómo la elección de la pareja en el baile está determinada por la motivación concreta por la cual decides bailar en cada preciso instante: la elección dependerá de quién te puede dar más juego para desafiar, con quién quieres jugar o a quién quieres seducir. Todas las posibilidades son aptas y cualquier combinación de sexos puede ser viable al entender el baile en esta dimensión.

³ Traducción: “Cómo baila, cómo baila, / cómo golpea con los pies en el suelo, / cómo baila, cómo baila / la mujer de mi hermano”.

⁴ Traducción: “El que ha de ser bailador, / bailador, bailadorcito, / el que ha de ser bailador / debe bailar despacito”.

Tercer paso: ¿Bailar sin estereotipos de género no es tradicional? El folclorismo y la perpetuación de los roles sexistas

Detectamos los estereotipos sexistas que se dan en la transmisión del baile. Analizamos la carga de género que inoculan. Buscamos y encontramos referentes de personas portadoras que no reproducían estereotipos sexistas al bailar. Después de todo esto, el siguiente techo que debimos atravesar fue la conceptualización del baile tradicional extendida desde finales del siglo XIX a través de la transmisión reglada.

Con esta transmisión reglada, se fueron difundiendo las argumentaciones generadas desde el folclorismo, el cual “presenta a la tradición como objeto estético, lúdico y de consumo, y es además un poderoso canalizador de sentimientos etnicitarios” (Martí 1999: 105); de esta forma, operará sobre el material de la cultura tradicional, es decir, sobre el folclore en general y el baile en particular, dotándolo de una “segunda vida” en la que adquirirá nuevos trazos formales, valores simbólicos y contextos performativos⁵.

Así, para que el objeto patrimonial sea considerado válido, identitario y digno de transmisión, lo fija en un estado de inmovilismo y genuinidad ancestral que lo vuelve:

- Estático: Como si de una foto se tratara, se reproduce el momento que se considera válido. En este caso, ese momento es el origen del baile folclorizado, es decir, aquellas representaciones creadas a finales del siglo XIX. El baile, al folclorizarse, se convierte en algo que se debe conservar, una pieza de escenario característica de una identidad genuina. Se estanca y congela, perdiendo la capacidad de dinamismo y creatividad relacionada con la cultura viva.
- Ahistórico: Al decir “siempre se hizo así”, se olvida que esa foto fue tomada en un momento concreto de la historia y se le da una genuinidad ancestral. El concepto de *histórico* desaparece y la capacidad dinámica de la cultura, también: se coge un pedazo de tiempo determinado y se obvia que, para tener un producto total, este ha tenido que ir

⁵ Esta idea está inspirada en Costa Vázquez (1996).

enriqueciéndose de múltiples aportaciones que se han dado a lo largo del tiempo.

- Uniforme: Al pasar a representar el baile, se prima una estética basada en la espectacularidad que, a su vez, se apoya en la uniformidad. De esta forma, se pierden las características individuales de cada bailaror y bailadora y, por tanto, la riqueza que aporta la diversidad.
- Machista: Como decíamos al inicio de este artículo, las representaciones que se originan en la élite burguesa de finales del siglo XIX muestran sus gustos y convencionalismos sociales, donde la mujer es ensalzada como el “ángel en el hogar”. Así, el folclorismo no solo toma el baile como algo estático, ahistórico y uniforme, sino que también perpetúa, de manera transversal, el machismo. Si la foto que se escoge para conservar el baile sigue postulados no igualitarios y sexistas, estos se van a reproducir en cada recreación de la misma. Un ejemplo, para nosotras claro, está en el artículo de García Ferreiro titulado “La muiñeira de castañuelas”, publicado en julio de 1911. El redactor muestra su disconformidad con la introducción de una nueva forma de bailar la muiñeira: la “muiñeira punteada”, que sustituye, cada vez más, a la variedad que se considera propia e identitaria de la comarca de A Barcala, la “muiñeira de castañuelas”. La introducción de la punteada supone cambios, en la cadencia del ritmo o en el acompañamiento de castañuelas; pero lo que realmente molesta al redactor son las diferencias que introduce en la forma de bailar del género masculino y femenino. Dice así:

En la barcalesa aparecen bien caracterizados el hombre y la mujer. Él fuerte, saltarín, ágil [...]. Ella modesta, tímida, vergonzosa, llena de candor y de virtud como debe ser la mujer encargada de completar y perfeccionar al hombre. Los pausados y acompasados movimientos de sus brazos y piernas, la vista baja [...]. Es este nuestro baile, el que nos caracteriza y es propio [...]. La clásica muiñeira barcalesa fue reemplazada por la poco agradable punteada, en la que la mujer y el hombre aparecen iguales, loca ella como él en sus manifestaciones, más comparables a retozonas cabritas que a vergonzosas mujeres. (García Ferreiro 1911: 4)

Este ideario folclorista, iniciado en el siglo XIX, llega a nuestros días a través de dos estrategias que analizaremos a continuación.

La primera consiste en repetir estos argumentos (“así es nuestra tradición”, “siempre se ha hecho así”) una y otra vez hasta que se vuelven la única verdad.

Para imponerse, esa argumentación tiene que transmitirse desde una posición de poder dentro del folclore, por ejemplo, desde el profesorado o la dirección artística de agrupaciones folclóricas. De esta forma, difícilmente será cuestionada por las personas que la reciben (alumnado y elenco de tales agrupaciones), debido a su posición subordinada dentro de ese contexto de transmisión y aprendizaje. A través de esa “violencia simbólica” pasarán a asumir la argumentación como propia, sin cuestionarla. De esta forma, se educa la manera de mirar y entender el baile y, en consecuencia, de transmitirlo y recopilarlo.

En el análisis de los archivos audiovisuales que hemos realizado, observamos cómo los propios trabajos de campo no son fuentes primarias, sino fuentes secundarias susceptibles de introducir subjetividades de las personas compiladoras, mediadas por la “violencia simbólica” y la “fantasía de aceptación” —“en el sentido de creer que haces por ti misma la elección, actuando en consecuencia y con autonomía” (Peón 2018: 7)—. Un ejemplo de esto es dejar fuera de cámara a las mujeres en el momento de guiar el baile y estar permanentemente enfocando los pies del hombre, asumiendo e interiorizando que es él quien guiará el baile⁶. Esto puede provocar la transformación, inconsciente, del objeto cultural conservado en ese archivo, en este caso el baile. Si sólo se conservaran archivos condicionados y subjetivados por la argumentación hegemónica (por ejemplo, en la fantasía de que es el hombre quien inicia el paso), podrían invisibilizar todo aquello que no entrase en el dogma del “así es nuestra tradición, siempre se ha hecho así”.

La segunda estrategia para lograr que ciertas teorías se vuelvan la única verdad consiste en utilizar una plataforma de difusión con prestigio: en el baile, esa plataforma son los escenarios. A partir de esas ideas de lo que se considera “auténtico y genuino”, se crean espectáculos escénicos que se vuelven más reales, más virales o más modelo a seguir que aquello que se había recogido. Así lo apreciamos en la tesis de Hernández Abad (2015), donde se pueden leer testimonios que muestran cómo los registros de campo de cantos y bailes

⁶ En Campo Martínez y Caramés Agra (2020) pueden visualizarse algunos ejemplos de lo que observamos en los registros de trabajos de campo, así como información más extendida sobre este concepto.

realizados por las “cátedras” de la Sección Femenina se devolvían posteriormente a la comunidad en forma de representaciones. En ellas, los objetos recogidos se representaban con las modificaciones que, bajo su criterio, requerían para su adaptación a la escena, y muchas veces acabaron reemplazando a las piezas originales en el contexto espontáneo.

Otro ejemplo de ello también lo podemos leer en *La España que bailó con Franco: Coros y Bailes de la Sección Femenina*, donde la autora recoge a una de sus informantes lo siguiente:

Cuando llegaban las mujeres de las Cátedras a los pueblos, hacían que las niñas cantasen o bailasen; ellas recogían los datos e intentaban enseñarlos al mayor número posible de personas. En las clausuras de las Cátedras (cuando habían terminado su labor e iban a marcharse) se hacía una ‘manifestación’ de gimnasia, de canciones y de baile; si se había recogido algo, se representaba. (Casero 2000: 95)

De esta forma, lo que se hace sobre el escenario trasciende al momento espontáneo del baile, ya que la mayoría de las personas que bailan han aprendido a hacerlo gracias al enfoque de transmisión reglada descrito anteriormente, es decir, con el objetivo principal de representarlo.

El folclorismo opera sobre el objeto que desea folclorizar enmarcándolo dentro de su conceptualización e ideología, como hemos definido antes, a través del inmovilismo, de la uniformidad o del machismo. Dentro de estos conceptos, va variando y proponiendo cambios que no atenten contra el marco descrito; en el caso contrario es cuando surgen las fricciones. Así, los espectáculos folclóricos incorporan cambios con nuevas estéticas que buscan una mayor espectacularidad para el baile. Un ejemplo es ver largas filas de parejas uniformadas que poco tienen que ver con la forma de bailar del momento que representan, el siglo XIX, pues, como podemos ver en las películas documentales⁷ cercanas a la fecha que buscan representar, las personas bailaban en parejas o en pequeños grupos, con indumentaria y modos de ejecución diferentes e individualizados.

Podemos concluir que en la folclorización del baile y en el enfoque de su transmisión reglada se aceptan cambios siempre que no alteren las pautas

⁷ Como por ejemplo Gil (1928) y González (1929).

dictadas por el folclorismo, en el cual, hasta ahora, la igualdad de género no ha tenido cabida.

Cuarto paso: Andar con los tiempos. Escoger los pasos propios para bailar en igualdad

“*Andar cos tempos*” (‘andar con los tiempos’) es uno de esos dichos populares con los que nuestras abuelas y abuelos nos aconsejan según su experiencia vital, propia y colectiva; suya y de sus antepasados. Este dicho viene a querer transmitir que debemos ser conscientes de los cambios que se desarrollan a nuestro alrededor, para ser capaces de adaptarnos a ellos si lo consideramos oportuno y si creemos que nos enriquecen cultural, personal y socialmente.

La sabiduría colectiva recogida en este dicho nos hace entender que la tradición no es regresar a un momento concreto del pasado para reproducirlo como si de una fotocopia se tratase, sino que la tradición es lo que queda del pasado en el presente: la transmisión de generación en generación de la experiencia e innovación de una comunidad, puesta a prueba y cribada por cientos de miles de personas a lo largo del tiempo y donde sólo permanece lo que realmente enriquece culturalmente y es válido para la colectividad⁸. Entendemos que la tradición es viva, dinámica y atemporal; que la tradición, por sí misma, “anda con los tiempos”.

Cuando las creaciones, cambios o tanteos son reconocidos, aceptados y aprendidos por las personas que participan de una cultura, estos pasan a integrarse en ella, ya sea porque se ajustan a los parámetros ya conocidos por todas y todos, o porque responden a las necesidades de la sociedad en un momento determinado.

Nuestro proceso de revisión y reflexión en clave de género en este ámbito pretende invitar a revisar lo que la generación anterior nos ha transmitido; a preguntarnos si realmente hemos recogido su experiencia y las innovaciones que ha aportado; a repensar cómo queremos que sea nuestra forma de festejar y bailar hoy en día; a decidir qué queremos transmitir a la siguiente generación.

⁸ Esta idea ha sido defendida, entre otras autoras, por Lizarazu de Mesa (1991).

Martínez San Martín (1998) recoge la comparación, realizada por el investigador de música folclórica inglesa Cecil J. Sharp, entre la evolución de la música popular y el vuelo de los estorninos, que podemos adaptar para entender, metafóricamente, la evolución del baile:

Todos los estorninos van en bandada siguiendo un impulso bien definido, pero si observamos atentamente la bandada no tiene contornos precisos, como suele pasar con el vuelo en formación de otras aves. Esto se debe al conato de algunos estorninos para abandonar el grupo general. Sin embargo, cuando estas tentativas individuales coinciden con el gusto de la mayoría, la bandada cambia el rumbo, pero siempre en bloque. Para este cambio fue necesario que las invitaciones individuales fueran aceptadas por la mayoría de la bandada. Lo expuesto –continúa Sharp– es una imagen muy exacta del proceso evolutivo de la música folclórica. (1998: 113-114)

Así es como queremos poner punto y seguido a este caminar andando con los tiempos: aportando, gracias al derecho que nos otorga ser agentes activos de una cultura viva, una nueva corriente que traiga beneficios para toda la bandada. Una de color violeta, que busque la equidad entre todas las personas que formamos parte de la comunidad portadora de este valioso bien patrimonial. Una invitación a construir, entre todas, todos y todes, espectáculos y festejos igualitarios, en los que continuar bailando durante mil primaveras más.

Referencias

- Campo Martínez, Carmen María (Carme) y Caramés Agra, María Jesús (Chus). 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: 67-83.
- Casero, Estrella. 2000. *La España que bailó con Franco: Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Madrid: Nuevas Estructuras.
- Castelo Branco, Salwa El-Shawan y Freitas Branco, Jorge (org.). 2003. *Vozes do Povo: A folclorização em Portugal*. Lisboa: Etnográfica Press.
- Costa Vázquez, Luis. 1996. “O baile tradicional en Galicia: Procesos de folclorización”. *Boletín Auriense* 26: 213-232
- García Ferreiro, Víctor. 1911. *La muñeira de castañuelas*. El Barcalés.

Hernández Abad, Carolina. 2015. *La agrupación de danza de Sección Femenina de A Coruña: Dimensiones políticas, sociológicas, folclorísticas y vivenciales*. Universidade de Vigo: Tesis doctoral.
<http://www.investigacion.biblioteca.uvigo.es/xmlui/handle/11093/256>.

[Consulta: 20 de marzo de 2017]

Lizarazu de Mesa, M.^a Asunción. 1991. *Música tradicional en la provincia de Guadalajara: Análisis del proceso de innovación y cambio cultural*. Universidad Complutense de Madrid: Tesis doctoral.
<http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/H/0/AH0000801.pdf>. [Consulta: 13 de abril de 2015].

Martí, Josep. 1999. *La tradición evocada: Folklore y folklorismo*. Barcelona: Tradición Oral.

Martínez San Martín, Anxo. 1998. "Historia e evolución da danza en Galicia". En *O feito diferencial galego: Galicia fai dous mil anos*, coord. Carlos Villanueva Abelairas y Milladoiro, vol. 1, 111-139. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego.

Peón, Mercedes. 2018. "Unha perspectiva de xénero". En *VI e VII Ciclo de Conferencias Xénero, Actividade Física e Deporte*. A Coruña: Universidade da Coruña. <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/21623>. [Consulta: 15 de diciembre de 2018]

Sáenz Chas-Díez, Belén. 2019. "O traxe galego dos primeiros coros". En *Son de Galicia: Os coros galegos*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

Sampedro y Folgar, Casto. 1943. *Cancionero musical de Galicia*. Madrid: Museo de Pontevedra. <https://vdocuments.es/cancionero-musical-de-galicia.htm>. [Consulta: 20 de junio de 2016].

Referencias audiovisuales

Campo Martínez, Carmen María (Carme) y Caramés Agra, M.^a Jesús (Chus). 2020. Ponencia en las jornadas *Arquivos, mulleres e tradición*. Consello da Cultura Galega.

<https://www.youtube.com/watch?v=Pba5NdfeEp0&t=486s>. [Consulta: 13 de febrero de 2023].

Gil, José. 1928. *Nuestras fiestas de allá*. Documental etnográfico. Galicia Cinematográfica. <https://cgai.xunta.gal/es/emprestito/nuestras-fiestas-de-alla>. [Consulta: 16 de diciembre de 2017].

González, Eligio. 1929. *Porriño en Buenos Aires*. Documental etnográfico. Sociedad Hijos de Porriño. <https://cgai.xunta.gal/gl/filmes/porrino-en-buenos-aires-0>. [Consulta: 30 de noviembre de 2020].

Peón, Mercedes. 2014. “Xénero e creación colectiva”. *Plétora!*. <http://pletora.es/Xenero-e-creacion-colectiva>. [Consulta: 27 de diciembre de 2014].