

*Un recorrido teórico sobre sus características literarias.* Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

ZIPES, Jack (2014). *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género.* Traducció de Sílvia Villegas. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

---

#### ALTRES ENLLAÇOS CONSULTATS I CITATS

<http://dlc.iec.cat/> [Consulta: octubre 2021]

<http://alcover.iec.cat/> [Consulta: octubre 2021]

<http://rondcat.arxiudfolklore.cat/> [Consulta: octubre 2021]

<http://bibliofolk.arxiudfolklore.cat/> [Consulta: octubre 2021]

## Els espais turístics com a mirall de lo nostro. El discurs de l'autenticitat

*Bàrbara Duran Bordoy*

### Introducció

Aquesta comunicació<sup>1</sup> vol apropar-se als espais turístics com a *espais mirall* on els mallorquins pogueren albirar una imatge de la seva pròpia societat i elaborar valors culturals i antropològics que són articulats, des de la perspectiva d'aquest estudi, per la música i la dansa. Els espais turístics primerencs de la part forana (són citats aquí Cala Figuera, Cales de Mallorca, Porto Cristo, Cala Bona, Cala Millor i Port de Felanitx) són llocs lluny de Palma (on el turisme internacional ja era força present) i veren com les primeres actuacions de *ball mallorquí* eren interpretades per al públic internacional.

En relació amb la dansa tradicional, els tallers que va promocionar la Sección Femenina ofereixen la perspectiva de l'adoctrinament ideològic, però en el seu moment ajudaren a la conservació de determinats elements coreogràfics i musicals que eren, abans, patrimoni de la societat rural. Aquest model de pràctica de la Sección Femenina influí en el naixement de les escoles de ball de bot o ball de pagès a diverses poblacions, que així transmeten la dansa en indrets on pràcticament s'havia perdut (Martínez del Fresno 2013, 110).

Aquest ensenyament més reglat ha estat qüestionat per tendències contem-

---

<sup>1</sup> Una versió esquemàtica d'aquesta comunicació fou presentada a les XXXVIII Jornades d'Estudis Locals, *Cultura turística i identitats múltiples a les Illes Balears: 50 anys de l'Institut d'Estudis Balearics*, Palma, 15-17 d'abril del 2021, Arxiu del Regne de Mallorca.

porànies que han intentat estudiar el *ball de pagès* —per destriar-ho del *ball mallorquí*— des de fonts orals; el que és conegut com *sonar i ballar de pagès autèntic*. Aquesta inclusió del discurs de l'autenticitat com a prova del valor de l'herència rebuda remet a una mena de construcció cultural interioritzada individualment així com als processos de *revival* (Handler 1986; Martínez del Fresno 2013, 11).

Altres espais com les discoteques dels hotels i nuclis turístics esdevenen, així mateix, un lloc per a l'intercanvi social d'una generació de mallorquins nascuts en la dècada dels seixanta i setanta del segle xx. Els clubs parroquials i bars de poble foren substituïts per les gales de tarda a hotels. Per primera vegada, aquesta generació accedia a un marc lliure d'intercanvi social afavorit per les estructures hoteleres, que feia coincidir públic estranger i local, en un procés d'hibridació dels espais turístics que incidí en la societat mallorquina i en la creació de conceptes com *lo nostro* vers *l'estranger*.

Una de les conseqüències del primer turisme cultural, posseïdor d'un cert nivell musical, fou la descoberta i reivindicació d'espais locals amb «passat», com els orgues, instruments històrics que han esdevingut un dels darrers objectius de recuperació patrimonial, precisament mitjançant la recaptació obtinguda del qüestionat impost turístic.

En tot cas, el present estudi neix de la necessitat d'analitzar una categoria esmentada per molts d'informants en treballs anteriors, que es referien sistemàticament a *lo nostro* (Duran 2018; 2019). Si es pensa en una mena de concepte de caire ideològic (proper als postulats més nacionalistes), no és una premissa encertada. En moments crítics i puntuals, les posicions més conservadores de les Illes també han fet servir aquesta categoria:<sup>2</sup>

El presidente del PP de Baleares y del Govern, José Ramón Bauzá, ha asistido este domingo al VII Dinar de Matances organizado por las Nuevas Generaciones de Campos donde ha asegurado: «Somos el Partido Popular de siempre, defendemos “lo nostro”, nuestras tradiciones, nuestra cultura y nuestra lengua».

No és, en absolut, una categoria superficial, sinó un concepte clau en la generació de la identitat illenca de les darreres dècades. És un concepte difícil d'enquadrar acadèmicament en la disciplina de les ciències socials, però en tot cas no és un tema nou, perquè diversos especialistes s'han referit a aquest ús del concepte de *lo nostro*:

La recopilación del folklore cobra así la dimensión de una defensa de «lo nuestro» frente a los embates de la «cultura actual», a la que —con los poderosos medios de

comunicación a su servicio— se entiende y define como «avasalladora», «masificante» y causante de «desestabilización». Al folklore, pero sobre todo a su recuperación y revitalización, que es lo que más parecen perseguir este tipo de folkloristas, se le confiere una facultad correctora y hasta moralizante, ya que a través de él se enmendarían las perversiones estéticas, sociales y culturales que ese progreso al que algunos de ellos califican como «falso» nos estaría acarreado. (Díaz Viana [1999] 2019, 20)

Díaz Viana confronta «lo nuestro» a la «cultura actual». Un marc cronològic que se situa en les darreres dècades o, si es vol, en el darrer segle, on les marques del progrés serien més visibles, les quals conduirien, a més, a la recuperació d'un món idíl·lic on «las perversiones estéticas, sociales y culturales de ese progreso» serien superades per una tornada als valors considerats essencials pels folkloristes. Aquesta afirmació quadra amb les aportacions dels diversos missioners de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya en les seves recerques a Mallorca: cap dels informants, durant tots els anys que duraren les missions (1924 al 1935) esmenta un concepte que emmarqui les produccions musicals i festives com a «nostres». Aquesta categoria apareix, a les Illes, quan el turisme reflecteix una imatge que els nadius no havien albirat mai de la seva pròpia cultura. Els ofereix, a més a més, la possibilitat d'observar gents d'altres indrets, amb una altra educació i nivell sociocultural, que els ofereixen un contrapunt al que ells són com a ciutadans de les Illes.

En aquest estudi es defineixen els *espais mirall* com a espais de «generació cultural significativa», creats des de l'observació, que permeten crear aquesta imatge reflectida del món propi, el contrast amb altres pobles i la reelaboració de l'espai social a partir d'aquestes vivències. Els artefactes culturals, produïts per la interpretació del repertori considerat tradicional, són capaços de generar elements d'ancoratge ètnic, de treure a la llum aquells elements que esdevenen una selecció única del patrimoni avui definit com a immaterial. Josep Martí explica com aquestes referències són elaborades:

El concepto de etnicidad es relativamente nuevo dentro del vocabulario antropológico ya que se empezó a utilizar en los años sesenta de nuestro siglo. Tal como sucede con tantos conceptos de las disciplinas sociales y humanas, no se usa siempre con la misma significación. En algunas ocasiones, se entiende por etnicidad el conjunto de elementos culturales específicos para una determinada etnia. No obstante, se trata de una idea demasiado pobre del concepto que le resta valor operativo. De mayor interés me parece, en cambio, adoptar una perspectiva más cognitivista. En este último sentido, etnicidad viene definida básicamente por la consciencia de pertenecer a un grupo humano determinado por una serie de atributos predominantemente de orden sociocultural que hacen que se lo pueda considerar una “etnia” o parte de una “etnia”. Esta consciencia implica una determinada percepción socialmente subjetiva del grupo y también un sentimiento de colectividad. Etnicidad debe ser entendida sobre todo dentro de la dimensión cognitiva sin ignorar, no obstante, que de esta consciencia se desprende una dimensión afectiva que resulta también imprescindible para comprender el fenómeno

<sup>2</sup> *Periòdico de Ibiza y Formentera*, Palma de Mallorca, 16/02/2014 <<https://www.periodicodeibiza.es/pitiusas/ibiza/2014/02/16/118231/bauza-somos-siempre-defendemos-nostro.html>>

así como tendencias de acción. Es decir, hablar de etnicidad significa hablar de actitudes, tal como es entendido este concepto en términos sociológicos. (Martí 1996)

En el camp de la música, els primers testimonis dels informants sobre el repertori tradicional no parlen en cap moment d'un repertori «propi». En són un exemple totes les memòries de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya citades abans, el cançoner de Massot i Planes (1994) però també de reculls anteriors com els treballs d'A. Noguera (1894) i Mn. Pont (Duran 2021). Totes aquestes mostres fan referència senzillament a un repertori cantat en el si dels esdeveniments quotidians; ja siguin diades de festes o tonades de feina. Tots els recol·lectors són conscients, d'altra banda, que estan treballant amb un material «sensible». Sense estar immersos dins els corrents d'estudi etnomusicològic, tenen la formació científica suficient per entendre que són testimonis d'un llegat comunitari que, com ha passat, esdevindrà material d'estudi musicològic i antropològic. Mostren, en tot cas, una consciència primerenca que el seu objecte d'estudi remet al concepte esmentat per Martí, *etnicitat*. I s'afegeixen aquí els informants, que aporten de manera senzilla el seu bagatge personal i únic.

En el fenómeno de la etnicidad podemos observar dos ámbitos diferenciados cuya distinción es importante para comprender el papel que en ello desempeña la música: el expresivo y el instrumental. El expresivo constituye un ámbito autorreferencial que es precisamente el que permite la construcción social del fenómeno: la etnicidad crea la percepción social de la diferencia, y esta diferencia es la que otorga carta de validez a la etnicidad dentro de nuestro universo simbólico. El ámbito instrumental es el que permite que esta conciencia de pertenencia juegue un papel dinámico en las fuerzas que configuran la realidad social. Este ámbito instrumental (indisociablemente unido al expresivo) es el que a nivel político ha configurado la dinámica social de los nacionalismos y su punto culminante: los estados etnocráticos (Martí: 1996)

És en l'àmbit expressiu, el que crea l'àmbit referencial, on s'ha de parar esment aquí. És l'àmbit que crea la percepció social de diferència, el que crea la «carta de validesa» a l'etnicitat. Com s'ha construït aquest àmbit dins la societat illenca de les darreres dècades? Quina és la percepció dels valors o elements que configuren aquesta carta de validesa?

D'una altra banda, «l'àmbit instrumental» és el que ha estat configurat per aquests espais mirall; els marcs que han permès configurar una dinàmica social que ha tingut una resposta: l'elaboració de diverses estratègies d'activisme i participació cultural.

Por lo que respecta a nuestra problemática, hay tres aspectos básicos dentro de la génesis de la etnicidad que me interesa destacar: conciencia, proceso y contraste. Estas tres ideas marcarán de una forma clara la relación que podamos establecer entre etnicidad y el fenómeno musical. Consciencia, porque se establece de manera intencionada un nexo de identidad entre producción sonora y grupo étnico; proceso, porque tal como hemos definido “etnicidad”, una música no es étnica por naturaleza sino que lo devie-

ne; contraste, porque la idea de diferenciación o la necesidad de contar con determinados elementos diacríticos es fundamental para el proceso acabado de mencionar. No es necesario subrayar la componente fuertemente subjetiva que implica la noción de etnicidad. Es, pues, con este sentido que emplearé el concepto a lo largo de la presente exposición.

Etnicidad es sobre todo consciencia de identidad grupal. Cuando esta consciencia necesita contenidos expresivos para justificar la “realidad” del constructo social referencial, es cuando se manifiesta en determinadas producciones culturales, como, por ejemplo, la música. Estas producciones culturales pasan a ser entonces importantes formas simbólicas que objetivizan las relaciones entre individuos y grupos. (Martí 1996)

*Consciència, participació i procés*, aquests són els tres factors determinants per a Martí, i que són resumits a continuació:

Consciència com a nexa d'identitat entre producció sonora i grup ètnic; procés perquè una música no és ètnica o tradicional d'un grup en si mateix, sinó que esdevé, és generada com a pròpia del grup; contrast perquè l'element diferenciador o la necessitat de comptar amb determinats elements diacrítics és fonamental per entendre aquest procés —el grup considera que la seva música és diferent a la d'un altre, conté elements únics que esdevenen simbòlics per a aquell grup ètnic. (Duran 2018, 260)

## Els espais mirall

Aquests espais són definits aquí com a espais d'intersecció cultural, espais d'interacció entre la percepció de la cultura pròpia i la dels visitants que aportaven elements forans.

## L'espai d'observació

El primer espai de trobada foren els primers allotjaments turístics, els caus on *ca nostra* esdevenia un espai acollidor que obria les portes sense gaire referents. En són una mostra els primers hotels de caràcter familiar que obriren a Porto Cristo, Cala Bona, Cala Millor, però també a la costa del sud de Mallorca. Suau (2021) descriu tot un món illenc que s'obre a noves perspectives. Però és encara un espai íntim, local, que barreja les necessitats de gestió amb l'acolliment de persones d'altres indrets:

Damunt el cafè, al primer pis, tenien quatre habitacions per a hostes. Majoritàriament eren catalans i venien a sa Cala any rere any. Només de tant en tant algun turista estranger arribava a la tranquil·la cala de pescadors [...]. L'any 1956 el negoci es va ampliar amb la construcció d'un segon pis amb habitacions. En aquestes saons, coincidint amb l'arribada dels grups d'estudiants alemanys, a La Marina els vespres començaren a fer ball, amb la llum d'un *petromax*, que l'amo havia de desembossar adesiara amb una agulla de ferro —cosa que divertia molt els estrangers— i amb la música de l'orquestra



Ball al Mond-Bar de Cala Figuera. Font: Suau 2021, p. 71.

de Glenn Miller, entre d'altres, que sortia d'un tocadiscos amb maneta. (Suau 2021, 34, 38)

La narració de Suau permet albirar aquests primers confins on s'acollia l'estranger gairebé de manera familiar, però també es començava a gestar tot un seguit d'accions que conduïen a preparar l'espai i a obrir camins cap a nous repertoris musicals, que d'altra manera haurien tardat més temps a fer lloc. Tot i que l'aportació de Suau és un recull etnogràfic local, permet visualitzar com les

coses anaven canviant en la societat mallorquina: s'adaptaven els espais físics, però també els espais mentals, on tenien cabuda noves músiques, nous moments de ballada i noves maneres de relacionar-se. Sorgeixen també els primers bars, restaurants i llocs de trobada entre turistes i illencs. La mirada d'observació sobre *lo altre* comença a calar en la societat rural de l'illa.

### L'espai d'interacció

Cap a finals de la dècada dels anys seixanta i principis dels anys setanta, els mallorquins comencen de manera decidida a ser presents, com a participants actius, en els espais turístics. Part de la població ja participava en la roda econòmica generada pel turisme (ja sigui com a treballadors o com a proveïdors de la indústria turística). Suau (2021, 116, 118) centra la seva atenció en la música i el ball:

L'hotel (Hotel Cala Figuera) va ser un gran revulsiu per a l'economia local. Els nous llocs de feina proporcionaren una certa prosperitat. Hi va treballar molta gent del poble, bastantes dones varen deixar els tambors i els fils, i es llogaren als diferents establiments turístics. Al Cala Figuera aconseguiren formar un bon equip [...]. El primer director del flamant hotel va ser don Pep Ripoll, que tenia l'experiència d'haver liderat l'Hotel Cala d'Or.

L'hotel va començar a organitzar els popularíssims concursos de bellesa, i el dissabte 20 de juliol, la santanyinera Maria Ferrer Mir va ser elegida «Miss Cala Figuera 1963». Les bases es van presentar en espanyol, alemany i francès [...]. Al nou hotel, s'hi començaren a fer balls que tingueren molt d'èxit; a més dels turistes, hi assistia gent del poble. Al Mond Bar els saraus també eren de pinyol vermell i la terrassa sempre estava plena a vessar.

Els discos varen donar pas a la música en viu, que va esdevenir un treball molt desitjat i ben remunerat. L'augment de la demanda per part dels establiments turístics va propiciar el naixement de grups musicals. Alguns joves aconseguiren viure de la música i d'altres es feren un bon sobresou.

Fullejant el quinzenal, a la secció «Informació local», de l'agost de 1963, hi trobam: «Siguen animados los bailes en Cala Figuera. La semana pasada en "Mond Bar" actuación de los "Sis Son" y en el "Hotel Cala Figuera "Illa d'Or"».

Començaren, així, les actuacions de balladors i músics mallorquins que formaven part de l'oferta d'entreteniment dels hotels. Aquest fet generà sinergies d'intercanvi cultural que incideixen en els usos culturals dels illencs. D'una banda, grups de ball mallorquí inicien actuacions estables dins els establiments hotelers. Catalina Rosselló (Felanitx, 1943) conta que, després de les actuacions, es desvestien ràpidament per tal de quedar a les sessions de ball d'aferrat de l'hotel. Tomeu Adrover (Manacor, 1975) explica que ells ballaven segons havien après dels majors, però que hi havia una certa adaptació coreogràfica a l'espai

hoteler, un fet que també explica Catalina Ramon (Felanitx, 1944). Ramon s'havia format amb l'escola de la Secció Femenina i participà en nombrosos esdeveniments on música i dansa mallorquines eren interpretades. Ella, amb Juanita Ramon (Felanitx, 1939) refereixen una adaptació de les danses tradicionals a l'espai performatiu de l'hotel, sense que aquest fet suposés canviar les estructures fonamentals de la coreografia. Però hi va haver, sens dubte, adaptacions que han creat, d'alguna manera, canvis en l'espai primer del ball: del ball de parella original es passa a articulacions coreogràfiques que impliquen un grup ballant a la vegada. És un espai adaptat per la interacció entre participants locals i un lloc de *performance* completament nou: l'escenari hoteler.

Segons Tomeu Adrover (Manacor, 1975), però, el ball pagès mai no s'havia acabat de morir:

A Poca Farina sempre hi havien fet el ball, a Son Macià, abans de jo néixer. Amb els més majors, que en sabien, anàrem als hotels, de Cala Millor, de Canyamel, se ballaven jotes i mateixes, ball de pagès, el que ells sabien fer, amb guitarres, guitarrons i pandero, i l'amo en Tomàs al violí. La dona tocava la pandereta, de l'amo en Tomàs Sacos, sa madona Maria. Primer començaven els més petits, els d'enmig i després ballaven els millors, els més grans. En Tomeu de Tortova, el revetler sempre venia, jo crec que devia veure que només jotes i mateixes estava bé per noltros, però pel públic més internacional devia ser avorrit, i van començar a fer jotes més compostes. Les mateixes no, sempre eren igual, eren sagradíssimes. Però a les jotes no és que fèssim rotllo, però eren jotes de quatre, de sis; una rotllana on les dones es movien no sé si l'origen era allò, anàvem disfressats de pagès. Això devia ser cap al 1984, 1985, jo era molt petit. I jo hi vaig anar una bona partida d'anys. I era molt curiós, perquè quan acabàvem cantaven el "Que viva España" i sortíem a ballar com a d'aferrat [es refereix al pasdoble] i els turistes aplaudien una cosa grossa. Però a la vegada es feien, per la costa, balls d'allò més típic: per exemple, s'encarregaven taulons per asseure's, i a peu de carrer els sonadors, en Pipiu i tots aquests... els turistes i tots ens tiraven doblers per als que ballàvem. Se seguia mantenint molt el ball, ensenyaven jotes i mateixes, però començaren també els boleros. Hi va haver per exemple na Cortana i sa Roja Bonet, D. Carme Álvarez-Ossorio eren senyores, però amb les seves amigues ballaven jotes i mateixes, a la cotxeria, per exemple. Però a la ballada hi anava per exemple na Cortana, que ja és morta, que ja ballava les jotes amb les cames en l'aire no eren ballades estandarditzades, però una funció dels revetlers era posar ordre.

Cal parar esment en la barreja de jotes, mateixes i *Que viva España*. El repertori indica una percepció utòpica del que eren les Illes llavors: una mescla entre el repertori propi i influències foranes que sempre han estat presents des de temps immemorials. Les jotes no són, com bé es pot pensar, un producte exclusiu de les Illes. Però foren incorporades com una mostra del repertori més autòcton, més nostrat i més benvolgut.

Tomeu Adrover (Manacor, 1975) i Miquel Vives (Maria, 1978) recorden que, llavors (dècada dels vuitanta del segle xx) encara hi havia balls als carrers.

Dubten, arran de l'entrevista, de qui era exactament qui els organitzava. En principi sembla que eren els veïns interessats, però apunten la idea que potser els ajuntaments començaren a actuar d'agents coordinadors.

Balls que es feien a l'avinguda del Torrent, el revetler anava als tallers de fusters i demanava taulons a davant del bar Apolo es feien balls organitzats. La meua padrina vivia al carrer del Sant Cristó, i se n'anava al cap de cantó i ja veia com allà feien el ball, això va continuar després de la Guerra Civil. També a la plaça de s'Antigor. No estic segur de si era l'Ajuntament si organitzava algunes trobades en aquests espais. (Tomeu Adrover)

Jo crec que hi va haver un moment en què els Ajuntaments es feren càrrec de les ballades populars, van deixar de ser organitzades pels veïnats i d'alguna manera els ajuntaments es van començar a responsabilitzar. (Miquel Vives)

A part del ball tradicional, es començaven a moure escenaris més internacionals. El turisme, sens dubte, portà a conèixer músiques foranes que restaven lluny del ball de pagès que esmenten Adrover i Vives. Mallorca encetà un seguit de connexions internacionals que no foren gaire paleses en primera instància, però que acabarien essent la base per a canvis musicals importants. Rafel Aguiló Roca (Manacor, 1952) és un dels testimonis participants de tota la moguda de la dècada dels seixanta i setanta:

Cap al 1967 es podia fer tota classe de música. Tocava amb grups importants llavors com els Beta o Grup 15. Teníem influències de Led Zeppelin, Black Sabbath. Amb Bibiloni, Tomeu Penya, Jimmy, Pep Portell assajàvem tot el dia, gairebé vivíem tots junts. A indrets com el Club 69, de Cala Rajada, ens pagaven molt bé. S'ha de tenir en compte que guanyàvem unes 1.000 pessetes diàries, un sou bo era de 15.000 pessetes, llavors el nostre era pràcticament el doble. Treballàvem gairebé 365 dies a l'any entre revetles [*berbenes*], hotels i discoteques. Als hotels, llavors, gairebé tot eren anglesos.

Ens influïren fins i tot en la manera de vestir, més aviat propera a la part *hippie*. Amb 19, 20 anys, ho vam captar molt aviat. Hi havia tendes més o menys especialitzades, anàvem a Eivissa a tocar i compràvem de tot.

Diria que hi havia com a dos moments, pel que fa a la música. Els capvespres es tocava pop-rock, els vespres més ball d'aferrat. Noltros, fins i tot, vam arribar a alternar amb el Dúo Dinámico. A les discoteques de vora mar gairebé tot el públic eren *picadors* mallorquins, en canvi els anglesos sí que venien per escoltar i ballar. Els contactes estrangers ens enviaven discs, teníem influències de l'estranger a partir d'aquests contactes. Noltros sabíem el que estava de moda a partir d'aquests intercanvis, per la gent que coneixíem amb les nostres interpretacions.

Rafel Aguiló comenta aquest intercanvi musical que fou fonamental. Explica com els mallorquins estaven lluny de les noves tendències però els grups que treballaven en l'àmbit hoteler i circuits moderns rebien les darreres influències de l'estranger. Tocaven amb músics d'altres indrets, tenien un públic que pot ser definit com a internacional, els seus contactes personals els permetien estar al dia del que era important en la música. Els seus amics estrangers els enviaven,

per exemple, els darrers discs. En el seu cas, tocaven a l'hivern a Barcelona, Madrid i Bilbao; tenien contacte amb tot el que es movia en l'avantguarda dels grups musicals. Cal pensar que sense aquestes diverses connexions la música pop-rock illenca no hauria rebut l'aliment que va tenir en realitat. Són rellevants aquestes sinergies no gaire datades, generades a partir de coneixences personals i vincles musicals entre músics illencs i participants de diverses nacionalitats.

### L'espai d'hibridació

Cap a finals de la dècada dels setanta, principis del vuitanta, tota una generació *boomer* illenca comença a apropiarse dels espais turístics. No fou casualitat, sinó la necessitat de perllongar els locals d'esbarjo turístic i obtenir-ne un rendiment social que permetia alhora el rendiment econòmic. Sorgeixen així les gales dels diumenges capvespre, presents en zones com Cala Millor i Cala d'Or. Discoteques mítiques com la Caracola o Farah; les gales de l'hotel Don Jaime o Disco Magic feren possible la generació d'un espai social únic, que permetia la hibridació dels nadius amb usos i costums dels visitants estrangers. És important assenyalar aquí que una generació de dones nascudes a les Illes venen possible la seva integració en aquests espais, ja com a coprotagonistes d'un intercanvi generacional que no necessitava *sueques* o *angleses*. Per primera vegada, la dona mallorquina accedia a llocs d'esbarjo i interacció social que no necessitava els permisos patriarcals directes. Deixen, així, espais més controlats com els clubs parroquials mixtos dels pobles (Santana 2013, 173-178). Alguna cosa va començar a canviar, perquè n'és una mostra el fet que el fenomen dels *picadors* va desaparèixer. Cal valorar aquest fet: quan les dones autòctones intervenen de manera activa en els espais socials, es generen nous codis de relació sexual. La llibertat sexual exercida de manera discreta per les mallorquines *boomer* va resultar decisiva en la progressiva desaparició dels *picadors* com a figura social. Les dones, també, apareixen com a consumidores dels nous espais d'esbarjo sorgits mitjançant la interacció amb el turisme (Pujals Mas 2022, 173-174). Elles són presents a les pistes de ball, a les discoteques, als bars i restaurants. Així, les autòctones passen a ser interventores i consumidores d'un espai social que comparteixen amb els homes de la seva generació i amb els visitants estrangers.

En tot cas, els mallorquins havien de fer l'esforç d'entendre codis de relació en els espais de dansa i música que no sempre eren entesos de la mateixa manera per l'emissor i el receptor. Christiane Bailleul conta que va conèixer el seu marit al Minigolf de Porto Cristo. Estaven assegudes allà amb unes amigues:

Ell es va acostar i va fer un gest amb el cap, com d'assentiment, com donant una passa cap a noltros. A França, llavors, es demanava per ballar d'aquesta

**DISCO Magic**

**CALA MILLOR**

**ATMOSFERA AGRADABLE CON MUSICA DE SIEMPRE Y DE HOY**

**CADA NOCHE ACTUACION DEL PIANISTA-CANTANTE MIGUEL MOLL**

**WOCHENPROGRAMM · PROGRAMACION DE LA SEMANA**

**LUNES: LADIES NIGHT - MARTES: MISTER MAGIC -**  
**MIERCOLES: HAWAI PARTY - JUEVES: MISS BIQUINI -**  
**VIERNES: FIESTA DE LOS PANTALONES CORTOS -**  
**SABADO: SATURDAY NIGHT FEVER - DOMINGO: SANGRIA PARTY.**

Anunci promocional de Disco-Magic. Font: Perlas y Cuevas, núm. 573, 25 juny 1983.

manera [un codi gestual de la generació de joves francesos del moment]; per evitar una mica la vergonya de ser rebutjat quan demanaves per ballar. Jo vaig entendre que em demanava per ballar, i el vaig agafar per la mà i vaig anar a la pista de ball amb ell.

En realitat, com va saber després, el que ell havia fet era saludar com fan molts mallorquins, amb un lleu gest del cap; i ella va entendre que li havia demanat per ballar. Christiane Bailleul riu quan conta aquesta anècdota, que va fer que quedés a Mallorca, es casés i tingués la seva família aquí.

Els anuncis en premsa local mostren publicitat dels espais de ball i música clarament adreçats també al públic mallorquí: l'ús de les instal·lacions hoteleres a l'hivern per part dels mallorquins (mitjançant les gales de dissabtes i diumenges capvespre) foren una realitat:

Una de les restes d'aquest espai d'hibridació són les rutes dels joves actuals en les seves macrofestes de final de curs, que es concentren en zones com el Port d'Alcúdia, amb joves procedents dels instituts d'Alcúdia, Pollença, Muro, sa Pobla, Santa Margalida, Sineu, Binissalem, Inca, Búger, Montuïri, Llubí, Campanet i també d'altres indrets (Frau 2019). Segueixen usant els espais turístics com a llocs de relació social, dels quals s'han apropiat.

### L'espai patrimonial i històric

La importància d'elements del patrimoni material i immaterial de les Illes no era percebut com quelcom especial pels nadius; formava part d'un conjunt d'elements que eren integrats dins l'entramat social i antropològic. No s'havia començat encara la catalogació de determinades mostres musicals i coreogràfiques i altres elements patrimonials per part d'organismes com la UNESCO; una bona mostra és el cas de la Sibil·la mallorquina. Però part del turisme provenia d'indrets on certes mostres culturals eren molt apreciades, i poc a poc l'arribada de visitants interessats en aspectes concrets de la vida de les Illes feu parar esment en elements que tenien valor per aquests estrangers. És el cas, per exemple, dels orgues històrics.

Santanyí és posseïdor d'un orgue amb unes característiques molt específiques i peculiars, que el fan un instrument únic. Cap a la dècada dels setanta i vuitanta, va rebre la visita de grups de turistes alemanys que volien conèixer l'orgue, en una sèrie de visites organitzades que permetien gaudir de concerts privats. Aquest fet fou observat per Bernat Vidal i Tomàs, un dels primers que s'adonaren de la necessitat de cuidar l'instrument, gràcies també a la seva preparació personal (Duran 2020, 54). Poc a poc, els illencs han après que els orgues

no solament eren per acompanyar funerals, noces i festivitats, sinó que formaven part d'un patrimoni únic que calia protegir. Així comencen algunes iniciatives a la dècada dels 90 del segle xx al voltant d'orgues com el de Sant Francesc, Santa Maria la Major d'Inca, convent de Sant Vicenç Ferrer de Manacor i altres orgues que estaven a punt de desaparèixer.

Aquest espai històric de reivindicació del patrimoni propi ha estat acompanyat per altres iniciatives, com la declaració de la festa de Sant Antoni com a d'interès turístic i altres peticions al voltant del Sermó de l'Enganalla, una particular mostra de la festa de Pasqua que implica la interpretació de l'organista de Lluçmajor, l'únic lloc on es conserva. Altres mostres, com la Sibil·la, han vist també com la seva protecció per part de la UNESCO ha augmentat el prestigi d'una música d'arrels medievals, que el poble mallorquí ha volgut conservar al llarg dels segles.

Tot i que bona part d'aquests elements són ben coneguts pels mallorquins nadius, la consciència de protecció neix precisament quan la mirada dels *altres* els avalua i valora com a bens patrimonials. Una mirada que ha incentivat campanyes institucionals, com les de restauració d'orgues històrics per part del Consell (el de l'orgue del convent de Manacor el 2022, per exemple) i les campanyes al voltant dels llits de la mare de Déu dormida, o la citada en relació a la Sibil·la.

### L'espai de reivindicació identitària. El discurs de l'autenticitat

Altres elements del repertori musical i coreogràfic han estat revalorats a partir de les sinergies generades pel turisme. Ja s'ha parlat dels escenaris hotelers, però alguna de les ofertes culturals actuals mostren la distinció entre un repertori més estandarditzat i un altre que és considerat com a únic.

És el cas, per exemple, de les antigues mateixes, també de les jotes. Tot i que les disquisicions sobre l'origen i importància d'aquestes danses venen d'enrere, el concepte d'*autenticitat* (Handler 2001; Hill & Bithell 2014) és subratllat per una generació d'illencs que ha compartit la interpretació als escenaris hotelers, però també ha après dels seus majors.

En els vídeos del Nodo, si mires altres indrets d'Espanya, les danses estan molt coreografiades, molt ben vestits. Son Servera, les mateixes i copeos de Son Servera, els sonadors no semblen estar molt afinats, eren gent que ballaven sense mirar massa bé quin era el producte. Quan es va perdre la transmissió entre generacions, ja van començar altres coses. Pot ser que la influència de la Secció Femenina fos més el sentit que eren més espectacles. (Tomeu Adrover)

Quan sorgeix, durant l'entrevista, el concepte de *balls autèntics*, la mirada abraça diversos posicionaments:

Com pots arribar a dir què és autèntic jo he conegut gent de Múrcia, que ballen de manera molt semblant gent que viatjava, que volien introduir aquí coses modernes i ara s'ha convertit en la més tradicional. Quan dic ball autèntic, em referesc a ball autèntic; jo diria més que res que és s'estil, no està compost prèviament sinó que el ballador intenta seguir la balladora, «m'ha enganat o no», és un joc. La dona no sortia a ballar fins que no estava ben segura que no faria el ridícul. (Tomeu Adrover)

En una entrevista que van fer a Margalida Fullana i Jaume Adrover. Del seu ball, del seu present, i van arribar a la mare de na Margalida, del segle XX; una dona a la qual, a finals dels anys 80, li van demanar pel *Parado*, un dels balls més emblemàtics i més mallorquins aquella dona quan li van parlar del *Parado*, va dir «això és lo més foraster que hi ha». Per noltros, és autèntic, però els escalons que hi condueixen, no els sabem. [...] Sa madona Maria Botilla incorporava galeigs del flamenc, també lletres en castellà. [...] La diferència entre el ball de bot i el ball de pagès és, bàsicament, que en el ball de pagès, tant els de Son Servera, Maria, Artà (per posar alguns exemples), s'avenen. Però els de les agrupacions, si no assagen, no s'avenen. (Miquel Vives)

De fet, en el sonar de pagès, qui comanda és la veu fan sonar la guitarra segons la veu en canvi en el ball o grups folklòrics ja està en un to universal, no sé si dir-ho així a partir de la guitarra ja van, no al revés. El violinista sí que és veritat que s'adaptava. (Tomeu Adrover)

Manegen aquí conceptes com el d'*autenticitat* i distingeixen entre dues maneres de tocar: el sonar de pagès i el de les agrupacions més estàndard. Quan s'incideix en aquestes diferències, sorgeixen altres elements com el fet que també hi ha un instrument, en certs repertoris, que sembla aliè a la cultura mallorquina, i és l'acordió. Quan se suggereix si el que s'ha perdut (i que es va perdre a l'escenari hotelier, per exemple) és una mena de codi de relació entre els balladors, Tomeu Adrover contesta que, efectivament, és més que un estil. Potser un codi antropològic entre els balladors, l'acte social que emmarcava el ball. I que a partir dels setanta fou, per exemple, l'escenari hotelier. I s'afegeixen elements tècnics d'execució instrumental que, per als dos entrevistats, són molt importants:

Hi havia dos elements molt difícils, que s'havien d'aprendre: el batut i el borino, que solien ensenyar-se entre pares i fills. Una cosa és el re i el la, i l'altra és fer aquests dos elements de manera adequada. I tots coincidien en que costa molt un de Sant Llorenç deia que per aprendre a fer el borino s'havia espatllat una camisa. No sonaven fins que no ho sabien fer molt bé els grans sonadors de pagès no feien una melodia, sinó que feien sonar totes les cordes amb aquell batut. [...] És entendre el guitarró o la guitarra com un instrument de percussió. La guitarra, quasi com si fossin les castanyetes.

Fa una partida d'anys es van deixar de fer aquest sonadors ja deixaven de sonar jotes i mateixes. La gent sortia a les jotes, però a les mateixes sonaven menys. Fins que van dir «ens retirarem». Van començar a aparèixer boleres i fandangos, les primeres agrupacions folklòriques era molt més nou. I a l'Escola de Mallorca es va començar a ballar boleros i fandangos també. Si tenies ballera i volies ballar, havies d'aprendre bo-

leros. Jo, que havia ballat tota la vida de pagès, si volia ballar, havia d'aprendre boleros i fandangos de fora. Personalment estava com a queixós, ho veia com una cosa de fora. Els fandangos de Menorca, per exemple, hi anaven per aprendre'n... un parell d'anys després deien: ara ens diuen que hem de ballar d'una altra manera. Jo estava queixós, amb l'Escola de Mallorca, per exemple, que seguia aquesta tònica. (Tomeu Adrover)

Ningú va dir a la madona Botilla o a la de Tortova... veniu i ballau. Va ser la manera d'obrir les portes a aquesta gent, quan iniciarem els tallers de pagès a l'Escola de Mallorca. Un tema important que no hem comentat era que la gent, quan anava als hotels, era per doblers. Una dona que coneixia anava a s'Arenal, hi anaven per cobrar. I va caure morta dins un hotel a s'Arenal, va sortir a defora a prendre l'aire. Si a s'Arenal pagaven més, doncs hi anaven. Tenc constància de Son Sant Martí, al restaurant. Les meves germanes, de petites, principis del vuitanta, anaven a Son Sant Martí; el germà de mumare hi anava. A una fotografia de Maria de la Salut, cap als anys 40, hi ha una foto on hi apareixen, al ball, instruments de la banda. Aquesta gent, als anys 80, van fer la seva agrupació. (Miquel Vives)

Els dos han estat uns dels impulsors dels cursos de sonar i ballar de pagès a l'Escola Municipal de Mallorca de Manacor, cursos que s'ofereixen amb altres modalitats més generals. Però són conscients de formar part d'una generació que va rebre el mestratge dels més grans, cosa que valoren molt. El concepte d'autèntic ve donat, com expliquen Hill & Bithell (2014, 5), per categories que identifiquen els elements i pràctiques musicals com antics, històrics o tradicionals, determinant el seu valor, que sovint implica seleccionar o reinterpretar la història i establir noves narratives. Transferir elements musicals des del passat al present (en una generació que és més jove i moderna) implica contextualitzacions i recontextualitzacions, que a la vegada condueixen a canvis performatius.

Oferta de cursos de sons de pagès. Font: web Escola Municipal de Mallorca, 2020.



## L'espai simbòlic

És així com els processos d'observació i *reacció* sobre la pròpia cultura condueixen a l'estructuració i reivindicació de la identitat pròpia, que passa a ser, d'alguna manera, *conceptualitzada* com a referent de cohesió social a un determinat moment. Sorgeixen nous repertoris que assimilen formes musicals i les reelaboren a partir d'una mirada crítica sobre el turisme, que apareix com un element omnipresent en les Illes. Un exemple n'és la *Jota dels Hereus* de la cantant Joana Gomila:

Punta Reina Esmeralda  
Harmadans Gomila Park  
Magaluf Calas Deià  
Saratoga Iberostar  
Barceló i Sometimes

Són cercles i segles  
cercant es sentit.  
Es fred des estels  
fa es humans petits.

Colombo Playa Moreia  
Sentido Mallorca Palace  
Melià Palma Marina  
Tropicana Apartamentos  
Eurocalas Golondrina

Jo tenc una casa  
que ha de mester fer  
aiguavés, columnes  
i parets també.

Els espais turístics són anomenats aquí en una llista que condueix a una casa «que ha de mester fer / aiguavés, columnes / i parets també», en una referència que pot ser atribuïda a la necessitat de mantenir la «casa» dels illencs, a construir aiguavés, columnes i parets que aïllin l'essència mallorquina. En tot cas, la *Jota dels hereus* és potent perquè el seu missatge usa una estructura considerada essencial del repertori tradicional: la jota. Sense el poder de la forma musical, el discurs quedaria totalment dissolt. La mirada crítica, aquí, genera un espai simbòlic on el turisme apareix com *lo altre, lo estranger*, i queda casa nostra, esbucada al bell mig de tots aquests indrets. La dialèctica sobre l'impacte social dels espais turístics no és un discurs superat, sinó que nodreix aquests treballs de la darrera generació d'artistes illencs, com és el cas de *Paradís*, de Joana Gomila; una prova del pes que té l'apropiació de l'espai autòcton per part de la indústria turística en sectors joves de la societat actual.

Tornant a les aportacions de Martí (1996), des de l'espai d'observació s'assoleix la *consciència* de l'etnicitat; els espais d'interacció i hibridació permeten la *participació* efectiva dels nadius en àrees d'esbarjo turístic; fet que generà un *procés* que fa néixer l'espai simbòlic de *lo nostro*. I les Illes esdevenen unes illes mítiques, les d'abans, símbol de la natura immaculada i l'autenticitat perdudes.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AGÈNCIA EFE (2014). «Bauzá: “Somos el PP de siempre, defendemos ‘lo nostro’”». *Periódico de Ibiza y Formentera* (16 febrer). Palma de Mallorca. Disponible en línia a: <<https://www.periodicodeibiza.es/pitiusas/ibiza/2014/02/16/118231/bauza-somos-siempre-defendemos-nostro.html>>
- BITHELL, Caroline; HILL, Juniper (ed.) (2014). «An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change». *The Oxford Handbook for Music Revival*. Oxford: Oxford University Press.
- DÍAZ VIANA, Luís ([1999] 2019). *Los guardianes de la tradición*. Valladolid: Editorial Páramo.
- DURAN, Bàrbara (2021). «La música al servei del culte i la cultura. El fons musical de la Congregació de les Serventes de la Santa Família». A: BOADA, Coloma; BRUGUÉS, Irene; FULLANA, Pere (ed.). *Ses Corioses. La vida d'una congregació femenina al Manacor del segle XX*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 151-172.
- (2020). «Paisatge sonor històric: els orgues de Mallorca». A: DURAN, Bàrbara; GONZÁLEZ, Txema (co-ord.). *Jornades de patrimoni sonor*. Palma: Consell de Mallorca, p. 50-57.
- FRAU, Juan (2019). «Fin de curso estudiantil en Alcúdia: la Policía intensificará el control sobre los bares». *Diario de Mallorca*. Disponible en línia a: <<https://www.diariodemallorca.es/part-forana/2019/06/08/curso-estudiantil-alcudia-policia-intensificara-2869485.html>>

- GOMILA, Joana (2020). «Jota dels Hereus» [enregistrament sonor]. *Paradís*, CD. Lletres disponibles en línia a: <<https://www.cancioneros.com/letras/cancion/2160121/jota-dels-hereus-joana-gomila>>. Interpretació disponible en línia a: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_QIJSPScno](https://www.youtube.com/watch?v=_QIJSPScno)>
- HANDLER, Richard (1986). «Authenticity». *Anthropology Today*, vol. 2, núm. 1 (febrer), p. 2-4.
- MARTÍ, Josep (1996). «Música y etnicidad. Una introducción a la problemática». *TRANS- Transcultural Music Review = Revista Transcultural de Música*, ISSN-e 1697-0101, núm. 2. Disponible en línia a: <<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/283/musica-y-etnicidad-una-introduccion-a-la-problematika>>
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (2017). «Women, Land and Nation». A: PÉREZ ZALDUONDO, Gema; GAN QUESADA Germán (ed.). *Music and Francoism*. Itàlia: Brepols, p. 99-126.
- MASSOT I PLANES, Josep (1984). *Cançoner Musical de Mallorca*. Barcelona: Sa Nostra, Caixa de Balears.
- NOGUERA, Antoni (1894). *Memorias sobre los Cantos, Bailes y Tocatas populares de la Isla de Mallorca*. Palma de Mallorca: Piles Editorial de Música: Conservatori Superior de Música de les Illes Balears (ed.) [Edició facsimil]
- Perlas y Cuevas* (1983). «Disco-Magic Cala Millor». *Perlas y Cuevas*, núm. 573 (25 juny), p. 14.
- PUJALS I MAS, Margalida (2002). *Oci als anys seixanta. Música, cançó i sales de festa*. Palma: Edicions Cort.
- SANTANA MORRO (2013). *El col·legi de La Salle a Manacor. Fets, protagonistes i la incidència d'una institució educativa (1913-2013)*. Binissalem: Hermanos de La Salle.
- SUAU, Francesca (2021). *Cala Figuera (1955-1965). Qui necessita un cinema quan està de vacances?* Santanyí: Lausa.

#### ENTREVISTES

- Bartomeu Adrover (Manacor, 1975) i Miquel Vives (Maria de la Salut, 1978). Entrevista a Manacor, 23 març 2021.
- Rafel Aguiló Roca (Manacor, 1952). Entrevista a Manacor, 21 març 2022.
- Christiane Bailleul (Fouquières-lez-Lens, 1952). Entrevista a Manacor, 20 març 2021.
- Catalina Rosselló (Felanitx, 1943). Entrevista 23 octubre 2020.
- Catalina Ramon (Felanitx, 1944) i Joana Ramon (1939). Entrevista a Felanitx, 19 març 2021.

## Assimilació i apropiació del repertori masculí de música i dansa tradicional com a eina de reivindicació feminista

Bàrbara Duran Bordoy

Aquest treball vol apropar-se als models de participació femenina contemporània en les danses tradicionals de les Illes Balears, així com també a diversos esdeveniments festius que, fins fa pocs anys, eren associats solament a la presència masculina en els rols actius de la festa.<sup>1</sup>

Aquesta participació femenina va començar a canviar cap a la dècada dels anys setanta del segle xx, coincidint amb el període de transició després de l'època franquista. Els rols tradicionals assignats als homes i a les dones veren canvis importants en aquests anys (dècada dels setanta/vuitanta del segle xx); i en el camp artístic en són una bona mostra totes les pel·lícules que, sobtadament, aparegueren a les pantalles espanyoles: el *destape*, l'alliberament del cos de la dona, les obres de teatre on les principals actrius del moment apareixien despullades. Fins i tot abans de la mort de Franco, en el 1973, Analia Gadé protagonitzava una escena a *Macbett*, obra d'Eugen Ionescu<sup>2</sup> on sortia completament nua sobre l'escenari. Tots aquests factors alteraren la perspectiva de la dona com a participant en artefactes artístics/culturals; i encara que avui dia els col·lectius feministes qualificarien de *sexualització* i fins i tot *hipersexualització* els models de dona que aquests moviments artístics presentaven, el cert és que tot plegat va

<sup>1</sup> El tema d'aquesta comunicació fou presentat per primera vegada, de manera sintètica, al Congrés de la Societat Ibèrica d'Etnomusicologia a la Universitat d'Aveiro l'octubre del 2021.

<sup>2</sup> Vegeu el programa del Teatre María Guerrero en línia: <<https://www.teatro.es/estrenos-teatro/macbett-macbeth-7801/documentos-on-line/otros-documentos>>