

- 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>
- 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). *Cançoners 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.¹

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, Analía Gadé protagonitzava una escena a *Macbett*, obra d'Eugen Ionescu² 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

¹ 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'1 d'octubre del 2021.

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

ajudar a conformar la imatge d'una dona més participativa, potser també més lliure en la gestió del seu propi cos, en un país on la religió havia interferit, fins i tot, en com i quan s'havia de ballar (Ferrer Senabre, 2013; Canyelles 2013).

Aquest és el context històric que marca un canvi d'època, perquè el cert és que diversos factors es conjugaren en una participació femenina en la festa popular que no sempre pot ser vinculada a la reivindicació feminista. És precisament en aquest procés de recuperació postdictatorial on apareixen nous escenaris que a la vegada ofereixen una perspectiva interpretativa dels temps històrics precedents i com aquests van influir en una imatge femenina dibuixada pels postulats feixistes (en el cas d'Espanya), especialment per les activitats desenvolupades per la Sección Femenina, que va seguir en actiu fins el 1977, després de la mort de Franco. Des de la dècada dels seixanta i setanta i d'una manera silenciosa, les dones començaren a participar en els esdeveniments de cultura popular amb una visibilitat cada cop més ferma. Aquesta és una de les característiques que cal destacar, car els cançoners (especialment els reculls de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya) mostraven unes aportacions femenines al repertori tradicional prou nombroses, però desdibuixades per la manca d'estudis aproximatius des dels estudis de gènere (Duran 2020). La visibilitat en la festa, la dansa i la participació activa no fou prou evident, de tota manera, fins a la dècada dels setanta del xx.

Canyelles i Crespí (2001, 206-227) expliquen que les danses tradicionals de Mallorca es poden descriure en dos grans grups. El primer, els balls que inclouen la jota, el bolero, el fandango, la balanguera, la mateixa i el copeo i que estan regulats per unes coreografies que majoritàriament són elaborades per parelles o en rotllana; i el segon, per les danses que ells denominen *rituals*. És en aquesta darrera classificació on s'han centrat les demandes de participació femenina igualitària: les Àguiles,³ Sant Joan Pelós, els Cavallets, els Cossiers, els Moretons i els Indis, i cal preguntar-se el perquè. Potser la qualificació usada, *danses rituals*, pot explicar aquest factor. El ritual és un dels canals d'expressió de l'ordre social acceptat, i canviar el ritual en nom d'una participació igualitària de les dones en la festa compartida és una conquesta pública que implica, sobretot, l'acceptació d'aquest fet per part de la comunitat amb totes les conseqüències.

Es parteix aquí de l'anàlisi dels processos, de les maneres com les dones s'incorporen a repertoris de dansa i música que eren exclusivament masculins. Del resultat d'aquesta anàlisi sorgeixen tres models de participació femenina que són proposats en aquest estudi: el model d'incorporació; el model reivindicatiu i el model apropiatiu.

³ Usarem els mots en majúscula sempre que designin les danses, seguint el criteri de treballs anteriors.

Model d'incorporació

Aquest és el model on les dones es fan participants de manera natural i sense una ruptura evident amb els esquemes anteriors de presència en els esdeveniments de cultura tradicional. En el cas de la incorporació a la interpretació de les cançons de Pasqua,⁴ cal recordar el fet que era un repertori exclusivament masculí. Seria l'equivalent al cant dels *campanillers*, els Goigs o Caramelles en diferents àrees dels països catalanoparlants; vinculats a les activitats de les confraries masculines des de segles enrere. En tot cas, aquest repertori havia perdut molta força i podem dir que la incorporació femenina ha ajudat, precisament, a mantenir aquestes cançons. En aquest sentit, cal destacar també els estudis d'Esther G. Llop en relació al cant dels Goigs a la Catalunya continental i de Juanma Ferrando al País Valencià; a més dels estudis dedicats als Goigs de Pasqua de les Illes (Duran 2018; 2019).

En aquest procés d'incorporació silenciosa, la dona ha passat a ser la gestora de les interpretacions en molts d'indrets, organitzant i facilitant la permanència; és el cas de diverses localitats de la Catalunya continental, especialment en el cant del repertori religiós de polifonia popular (Ayats & Costal & Gayete 2019; Ametlló & Garcia Llop & Ayats 2015). Mossèn Joan Parets afirmava que en la població de Campanet, aquests darrers anys, l'organització del cant dels Goigs pasquals corre majoritàriament a càrrec de les al·lotes, que mantenen la tradició dels Quintos de manera ferma (Duran 2018, 225). Altres processos de recuperació de les cançons de Pasqua, com a Felanitx, venen incorporar-se les dones després de més d'una dècada d'interrupció del cant. Així, figures com la de Francisca Adrover Tirado (1955-2013) cobren una rellevància singular, car no solament col·laborà en la revifalla de l'estol de Salers felanitxers en la dècada dels setanta, sinó que fou alhora un agent actiu en la divulgació del patrimoni musical, des de la vessant de professora de música, pedagoga i intèrpret de música folklòrica.

En localitats com cas Concos, el cant fou recuperat després de dècades de silenci gràcies a la gestió d'activistes culturals femenines que havien participat prèviament en interpretacions de música tradicional, com Catalina Obrador (1976) i Maria Adrover (1975). És el mateix cas de localitats de Manacor, on la iniciativa de tornar a cantar les Sales compta també amb participació femenina.⁵

A Manacor, s'hi poden trobar quatre tipus de danses de figures que són presents a diferents barriades: els Cossiers (associats al centre); els Moretons (barri

⁴ Les dones són transmissores d'aquest repertori en nombrosos cançoners, però no participaven de la volta de Salers, cantants de Panades o Goigs de Pasqua (Duran 2018).

⁵ Una activitat promoguda per l'Escola Municipal de Mallorca, l'Agrupació Folkòrica de sa Torre, el cor de la Parròquia dels Dolors i la gestió inicial de Bàrbara Duran, Tomeu Adrover i Miquel Vives.

de s'Antigor i es Tren); els Indis (barri des Barracar) i els Nanets (Fartàritx). La barriada de Santa Catalina i es Creuers, de creació més moderna, va voler també un ball de figures propi (Sánchez 2020), de nova creació però seguint els esquemes formals de les danses de figures tradicionals: les Dames. Aquesta iniciativa del president de l'Associació de veïns, Miquel Bauçà Puigserver, veié com el 6 de novembre del 1999 se celebrava el primer ball; amb una coreografia ideada per la manacorina Antònia Gayà i adaptació musical d'Antoni Galmés, tots dos membres de l'Agrupació musical sa Torre. Aquí trobam un tipus de participació femenina de caràcter compensatori, car les dames són exclusivament nines. Els creadors eren ben conscients que les nines estaven privades de ballar com a Cossiers, Moretons o Indis, i intentaren compensar aquest fet. El problema, avui, és què passa amb els nins de la barriada que volen ballar (teòricament no poden participar en aquesta dansa).

Com es veu, les demandes de canvi en els models de participació s'han centrat, sobretot, en les danses de figures; les que s'han denominat també *danses rituals*. Però aquesta demanda es produeix a l'actualitat, dins un context reivindicatiu que podem xifrar a partir de la darrera dècada del segle xx i la primera del xxi.

L'origen de les danses rituals de Mallorca⁶ és objecte de polèmica, tot i que a l'actualitat és acceptat de manera general que són restes de figures i balls que acompanyaven la festivitat del Corpus, i que anaven inserides dins representacions de teatre religiós. En molts de pobles apareixen acompanyats de la figura del dimoni; i es pot considerar també el ball dels dimonis com a dansa de figures, on els dimonis i sant Antoni tenen una coreografia d'una certa llibertat però que s'adapta als esquemes estructurals de la música, marcant el ritme amb els moviments i les seccions melòdiques amb les passes; acompanyats també de la dansa col·lectiva dels assistents. És a sa Pobla, Artà i Manacor on aquesta mostra de dansa col·lectiva de figures és més present.

Les dones han estat excloses sistemàticament de la interpretació d'aquestes danses de figures, considerades el màxim exponent de danses rituals, altament valorades precisament per les seves coreografies tancades i *sacralitzades*. D'alguna manera, la interpretació d'aquests balls reuneix la força social de les festes majors, la visibilitat pública i absoluta de músics i ballarins, l'observació i la participació de tota la comunitat en la seva *performance*, ja que són itinerants; l'orgull intrínsec de tots els participants de representar l'esperit del poble sintetitzat en l'*autenticitat* i l'*ancestralitat*⁷ d'aquestes danses de figures. En el darrer

quart de segle s'ha establert un fort debat sobre la participació de les dones a les danses. En alguns pobles hi són totalment reticents; mentre que en altres es va iniciar el procés de canvi acceptant que el paper de dama, ballat sempre per un home abillat amb un vestit blanc de puntetes, fos interpretat per una dona (coordinant així vestimenta, sexe i suposadament gènere).

En realitat, el que desitgen aquestes reivindicacions és el moment en el qual les danses envaeixen el poble, l'espai públic, el moment de la festa major. Ara bé, és important remarcar la condició de *context reivindicatiu*, perquè les dones havien ballat en les danses de figures en marcs concrets. Almanco hi hagué tres vegades en les quals aquest fet es produí, saltant airoament la suposada *sacralitat* i *ancestralitat* de la dansa masculina; o més aviat l'exclusivitat del rol públic de dansaire que atorgaven aquestes coreografies. I fou sota els auspicis de les activitats de la Sección Femenina. És veritat, en tot cas, que en alguns casos no eren dones, sinó nines. Aquesta participació femenina quedava difuminada per la *infantilització* de la dansa: no eren ja homes o dones, sinó nines. Així i tot, cal recordar que en molts indrets aquestes figures són ballades per nins des de temps enrere (Massot i Planes 1984, 208-209), i no per homes (Moretons i Indis de Manacor, per exemple). El cas dels Nanets és diferent, car ballen amb caparrots posats i el sexe no és rellevant.

La interpretació del ball dels Cossiers al III Certamen de Folklore, el 1952, documenta els Cossiers de Manacor en un marc internacional. Sembla que aquests no ballen durant uns anys, però el 1959 apareix un grup integrat tot per dones. Així, Socies & Mayol (2017, 10) expliquen:⁸

Més tard i gràcies a la voluntat de mossèn Baltasar Pinya i Antoni Galmés de tornarlos a arregar, els trobam enregistrats per Alan Lomax en el III Certamen de Folklore, també celebrat a la plaça de toros, del 1952. Hi actuaren al costat dels cossiers d'Algaida. Les dues danses enregistrades per Lomax duen el nom de «Broquetes» i «Broquetes (La Balanguera)». I queda constància així d'aquests balls únics dels cossiers mallorquins en els quals s'empren els broquers, pals i escuts de fusta per acompanyar la dansa. De la presència dels cossiers manacorins, no n'hi ha cap altre rastre al llarg d'aquest període de postguerra, però a mitjan segle xx, al 1959, també surt un grup de cossiers a Sóller. Es crea sense cap continuïtat històrica més enllà de la documental. I igual que havia passat anys abans a Montuïri, també està tot integrat per

En altres textos (Duran 2017) hem qüestionat el concepte *ancestral* aplicat aquí: des de quan són aquestes danses? Per què són ancestrals? Quina categoria és l'*ancestralitat*?; i, d'altra banda, també s'ha d'analitzar el concepte d'autenticitat aplicat als artefactes culturals dels pobles; un concepte discutit a una altra comunicació d'aquest mateix volum, «Els espais turístics com a mirall de *lo nostro*. El discurs de l'autenticitat». Vegeu també Handler (1985).

⁸ Aquesta referència és citada també a Josep Lluís HERNÁNDEZ; Elisabeth RIPOLL; Dídac MARTORELL (2021), *Els cossiers de Son Sardina: 40 anys fent poble*, p. 22.

⁶ Preferim, contemporàniament, la designació de danses de figures.

⁷ Aquests dos conceptes són usats de manera general en articles, comunicacions i treballs acadèmics.

dones. Participaren en les Fires i Festes de Maig i sortiren de l'agrupació de Dansadors de la Vall d'Or, una entitat coordinada aleshores pel folklorista Bartomeu Ensenyat. No se sap que seguissin dansant en els anys posteriors.

Sembla que per a la dansa d'aquests Cossiers, en moments concrets, se necessitaren dones que poguessin ballar. Una altra oportunitat fou uns anys abans, per part de la Sección Femenina, que permeté que un grup de dones de Montuïri guanyés el primer premi de Danza Antigua a Madrid (Socias & Mayol 2017, 11):

Però és al 1956 quan es produeix un fet curiós: s'impulsa una agrupació de cossieres, totes dones. Neixen, i podem dir que també moren, per participar en el concurs estatal de Coros y Danzas de la Sección Femenina de la Falange. Les dones, acompanyades pel dimoni i l'amo en Niu, aconseguen el primer premi de Danza Antigua a Madrid. Quan en tornaren, el mes de desembre, foren rebudes com a heroïnes i ballaren a la plaça per a tot el poble, per primer cop i darrer. Anys més tard, al 1961, tornaren a participar en el concurs, però aquesta vegada amb un grup mixt, d'homes i dones. Les cossieres no han estat reconegudes en cap del homenatges que s'han retut als dansadors. A partir d'aquí, probablement l'interès econòmic de l'amo en Niu fa que els cossiers de Montuïri perdurin. Així, a final dels anys seixanta, quan estan tots sols i són els únics i darrers representants de l'antiga tradició, Grimalt, per tenir balladors, recorre a una solució que molts anys abans ja s'havia fet en altres pobles, la infantilització (Vallcaneras, 1990, p. 25). Aquesta situació és produïda dos cops en poc més d'una dècada, la darrera ocasió, al 1977. Probablement, la conjunció entre la voluntat que els cossiers es mantinguessin, encara que fos representats per nins, i el context de recuperació d'altres colles de dansadors, començant per Algaida i després Pollença i Manacor, va fer revifar els cossiers montuïrers.

Es pot veure que, quan era necessari, les dones ballaven i ningú comentava gaire cosa. Una altra interpretació documentada és el ball dels Cavallets de Felanitx en un esdeveniment públic que dues de les protagonistes, Catalina Ramon (1944) i Catalina Rosselló (1944) recorden:

Sí, els Cavallets eren nins, sa dama sempre era també un nin. I resulta que a Palma feien la Casa de Felanitx en Palma, que eren *palmesanos* felanitxers senyors que vivien a Palma, i com que no venien tant —quan era nina no venien mai i feien aquesta festa... I varen dir, podrieu venir a ballar es Cavallets, idò com que això ho duia sa Falange, a veure si un parell de nines ho volen aprendre. I una d'elles era la meva germana, com que era rossa i amb els ulls color de cel, i era un poc més major que jo... I vàrem ser sis nines a més de sa dama i la vàrem ballar més pics a Palma, a sa plaça de l'Olivar i a l'església que no em facis dir quina era [la seva filla Agnès que és present diu «deu ser la de la casa de Felanitx en Palma»]. Però quan devia ser això? Jo tenia onze o dotze anys, i sa meva germana... més o menys devia ser el 56.

És un altre cas de com aquestes coreografies de gran prestigi en el si de les comunitats locals veuen com són adaptades, en un procés que Bithell i Hill (2016) descriuen com a mudances o *shifts*. És a dir, com en tots els processos de recuperació de la música tradicional sempre hi ha factors d'adaptació, que final-



Cavallets de Felanitx cap al 1956 interpretats per nines a Palma. Font: Arxiu de Catalina Ramon.

ment són els que afavoreixen la presència de determinats elements de la tradició oral, en aquest cas música i dansa. Aquestes adaptacions foren propiciades (i mai discutides públicament) per la tasca de la Sección Femenina. Si parlem del paper de les dones en les músiques i danses de la tradició oral, cal apropar-se a les contribucions d'aquesta organització, que és ara estudiada des d'una perspectiva historiogràfica més àmplia i no tant des de la ideologia ombrívola que la duresa de la Guerra Civil i el franquisme van imprimir a la societat espanyola. En aquest sentit, els estudis publicats en el si de *Music and Francoism* (2013) i *Dance, Ideology and Power* (2017) aporten llum a moltes qüestions dels productes culturals del franquisme. Sorgeixen, així, els missatges creuats sobre els rols de la dona dins la societat del moment (Ofer 2017, 4):

The Italian and the Spanish variants of fascism stressed the importance of maternity, and consequently the need for women to retire from different spheres of action (such as the workplace or the university) in which they had become increasingly engaged during the 1920s and early 1930s. At the same time women were encouraged and often forced to take part in an array of projects aimed at national regeneration. These projects (which included re-education and political indoctrination initiatives, demographic campaigns, and the equivalent of an obligatory military service for women) were all executed under the auspices of the fascist movement and its derivative organizations. The figure of the “New Fascist Woman” therefore, had to combine several antithetical values: respect for tradition, spirituality, and nurturing tenderness along

with new forms of public activism and of professional training.⁹

D'una banda, es demanava tenir cura de la família, la sacralització de la maternitat, però també activisme personal públic i entrenament/educació personal. En aquest sentit, cal analitzar el model de dones que comandaven les SF; que no responien als estàndards. Aquestes dones, finalment, afavoriren una transmissió dels coneixements tradicionals en indrets en els quals s'havien perdut, tal com explica Beatriz Martínez del Fresno (2015, 101):

In recent years, interesting studies on the activities of the Women's Section have been published. Some of them provide a general outlook —note in this regard the books by Richmond and Sánchez Lopez— while others scrutinise the Women's Section's actions in local or provincial areas, or they examine specific skills. However, few papers have studied the music. From a gender perspective, the tasks performed by the Falange women still require further in-depth analysis and such studies will obviously have to grow in line both the expansion of our knowledge about the Women's Section's practices in various areas and with the estimations of the changes that have taken place in speeches and their applications more than forty years. Moreover, it is necessary to overcome certain prejudices when applying feminist-inspired methodologies to a group of women who served a fascist ideology and who prompted the paradox, among many others, that the hierarchies of the women's organisation did not match the model of submissive and domestic women that the praised.¹⁰

Els Cavallets i els Cossiers foren interpretats per dones, exclusivament, en moments puntuals de la dècada dels anys cinquanta del segle xx. El seu context era el d'adaptació i incorporació silenciosa als models masculins. Però veritablement és un model d'incorporació/assimilació o un model d'apropriació? Pel

⁹ «Les variants italianes i espanyoles del feixisme subratllaven la importància de la maternitat i, conseqüentment, la necessitat que les dones s'apartessin dels diferents àmbits d'actuació (com el lloc de treball o la universitat) en què s'havien implicat cada cop més durant els anys vint i principis dels trenta. Al mateix temps, les dones van ser animades i sovint obligades a participar en una sèrie de projectes dirigits a la regeneració nacional. Aquests projectes (que incloïen iniciatives de reeducació i adoctrinament polític, campanyes demogràfiques i l'equivalent al servei militar obligatori per a les dones) es van executar tots sota els auspicis del moviment feixista i les seves organitzacions derivades. La figura de la «Nova Dona Feixista», doncs, havia de combinar diversos valors antitètics: el respecte per la tradició, l'espiritualitat i la tendresa nodridora, conjuntament amb noves formes d'activisme públic i de formació professional». [Traduccions de l'autora].

¹⁰ «En els darrers anys s'han publicat interessants estudis sobre les activitats de la Secció Femenina. Algunes d'elles ofereixen una visió general —cal destacar en aquest sentit els llibres de Richmond i Sánchez López—, mentre que d'altres examinen l'actuació de la Secció Femenina en àmbits locals o provincials, o examinen competències específiques. No obstant això, pocs articles han estudiat la música. Des d'una perspectiva de gènere, les tasques que fan les dones de la Falange encara requereixen una anàlisi més profunda i aquests estudis, òbviament, hauran de créixer en línia tant amb l'ampliació del nostre coneixement sobre les pràctiques de la Secció Femenina en diversos àmbits com amb les estimacions dels canvis que han tingut lloc en discursos i les seves aplicacions durant més de quaranta anys. A més, cal superar certs prejudicis a l'hora d'aplicar metodologies d'inspiració feminista a un grup de dones al servei d'una ideologia feixista i que va provocar la paradoxa, entre moltes altres, que les jerarquies de l'organització de dones no s'ajustaven al model de submissió i dones domèstiques que les lloaven».

seu context d'interpretació, són un model d'incorporació: però ja es veurà que, a la pràctica, era un model d'apropriació del repertori masculí que responia als postulats seguits per la Sección Femenina, la de la creació de «la nova dona falangista» (Ofer, 23). Tot i que aquí cal subratllar que el veritable nou model de dona venia exemplificat per les caps de la Sección Femenina, que no quadraven en absolut amb allò que predicaven: sovint eren dones fadrines, que viatjaven soles (a les trobades de la Sección Femenina, almanco de manera oficial), que tenien autoritat i capacitat de decisió, i una certa autonomia en la gestió de cada grup local. Juanita Puigròs (1939) conta que ella va viatjar a Madrid i Barcelona per formar-se com a instructora de la SF; i, segons diu, el programa d'estudis demanava, entre altres coses, fins i tot, crear coreografies. Aquestes demandes concorden també amb diferents escoles de gimnàstica que havien aparegut a Europa al llarg del segle xx, com és el de la gimnàstica rítmica, basada en el model Dalcroze d'educació musical. Que la Secció Femenina era exigent en aquest sentit, ho prova també Inbal Ofer (2017, 23):

The first courses for PE instructors in Spain lasted 6 weeks and were later extended to a year. The SF kept the expenses of the students to a minimum and provided scholarships for those students who were recommended by local and provincial leaders. The course included theoretical and practical components: daily anatomy and physiology classes; lectures on the history of physical education; as well as training sessions in gymnastics, athletics, swimming, tennis, basketball, football, regional dancing, hockey, and outdoors games. [...] «In brief, one could say that the female Academy was organised like an aristocratic college, hard barracks and solitary convent all together».¹¹

En tot cas, aquesta participació d'incorporació fou sense entrenou, embolcallada en l'ideari de la SF, en un context històric que no donava peu a la protesta. No és el cas del següent model que segueix, el camí de la reivindicació.

Model reivindicatiu

Un article del 5/04 del 2016 al diari *Ara.cat* titulat «Els Cossiers d'Alaró incorporaran dones al ball» descriu el context contemporani d'aquesta demanda, però cal esclarir que fins i tot en el 2016 els Cossiers alaroners solament es plantejaven que fons la figura de dama que fos ballada per una dona:

¹¹ Els primers cursos per a monitores d'educació física a Espanya van durar 6 setmanes i posteriorment es van ampliar a un any. La SF va mantenir les despeses de les estudiants al mínim i va oferir beques per a aquelles estudiants que eren recomanades per líders locals i provincials. El curs incloïa coneixements teòrics i pràctics: classes diàries d'anatomia i fisiologia, conferències sobre història de l'educació física; així com entrenaments de gimnàstica, atletisme, natació, tennis, bàsquet, futbol, danses regionals, hoquei i jocs a l'aire lliure. [...] «En resum, es podria dir que l'Acadèmia femenina estava organitzada com un col·legi aristocràtic, caserna dura i convent solitari tot plegat».

Es revifa el debat sobre si les dones poden formar part del ball tradicional dels cossiers. La figura de la dama podrà ser una dona.

L'Ajuntament i els Cossiers d'Alaró varen tenir aquest dilluns una reunió, a petició dels Cossiers, per tractar la incorporació de dones al seu tradicional ball.

El motiu de la trobada va ser la recent petició de dues dones del poble de poder formar-ne part i participar dels balls. Els Cossiers d'Alaró consideraven que aquesta era una decisió que, per la seva magnitud, no podia dependre exclusivament de l'entitat, sinó de l'Ajuntament, del qual l'entitat depèn.

Durant la trobada es varen poder tractar i confrontar les diferents opinions i implicacions d'aquesta decisió i finalment es va acordar la incorporació de dones als Cossiers d'Alaró fent el paper de dama. Igualment, les dues parts varen coincidir en la necessitat de treballar conjuntament per redactar uns estatuts que regulin de manera clara i eficaç el funcionament de l'entitat.

S'utilitza aquí una expressió, «es revifa el debat», bona prova que el tema ja duia uns anys de polèmica. Els processos de gestió i incorporació «silenciosos» van ser aplicats també a *revivals* locals, a la recuperació de danses perdudes que potser no havien existit en aquest lloc concret, com són els Cossiers de Son Sardina. En principi, només van ballar dones perquè només hi havia dones que participaren en la seva creació; totes vinculades amb l'escola de dansa tradicional que havien engegat Tomàs Fortuny, Miquel Escales i Antoni Crespí, que demanaren consell a Bartomeu Ensenyat, el qual, a la vegada, va recomanar Francesc Vallcaneras com a mestre de les classes de ball de bot a Son Sardina (Hernández & Ripoll & Martorell 2021, 25). Tot plegat acabà amb la creació dels Cossier(e)s de Son Sardina (op. cit., 37):

Així doncs, promoguts per l'Associació de Veïnats de Son Sardina i amb el suport econòmic de l'antiga Caixa de Balears «Sa Nostra», el 21 de juny de 1981, dia del Corpus, els Cossiers de Son Sardina ballaren per primera vegada. Es tractava d'un grup de joves sardineres d'entre 15 i 17 anys que provenien de l'escola de ball de bot posada en marxa anys abans. Aquestes primeres cossieres foren Francisca Crespí Verger (dama), Margalida Maria Riutort Cloquell, Aina Maria Ferriol Jaume, Maria Jesús Rosselló Colom, Maria Antònia Riutort Cloquell, Margalida Pizà Santandreu i Francisca Gallardo Cárdenas. Quant als sonadors, el dia de l'estrena els Cossiers de Son Sardina varen ser acompanyats per Pep Toni Rubio al flabiol i tamborino, car no es disposava de músics propis i, en aquell moment, Pep Toni estava vinculat a l'Escola de Música i Danses de Mallorca. Aleshores hi havia pocs sonadors a Mallorca.

És molt interessant el text, que usa els mots *cossier* i *cossiera* a la vegada sense cap entrebanc, tot i que s'aplica a una participació exclusivament femenina, prova que l'assimilació de les figures és plenament acceptada i no s'entra en disquisicions sobre qüestions de gènere, com «el cossier és una figura, per tant no té sexe i el mot a usar és *cossier* i no *cossiera*»¹². Però en els darrers anys,

¹² Opinió expressada per Sebastià Puig, un dels curadors del Fons Aina Maria Sansó de l'Escola



Cartell reivindicatiu de les Cossieres de Son Sardina (2018, aprox.)

s'ha fet una nova lectura d'aquesta iniciativa, perquè el context ha canviat. D'una iniciativa popular, veïnal, s'ha descobert un valor únic, que és el de la participació visible i exclusiva de la dona en una dansa que té totes les atribucions descrites pel *music revival*: recuperació de models antics, adaptació, reivindicació de la identitat i acceptació del nou model com a exemple de la recuperació de la memòria patrimonial.

Tot canvia, però, quan les demandes al voltant d'una participació equitativa es poden xifrar cap al darrer quart del segle xx. Ara, les Cossieres de Son Sardina, com mostra la figura, reivindiquen el fet de ser les primeres, malgrat els intents documentats anteriorment (1956, 1959). Es pot interpretar que la seva reivindicació de ser les primeres es refereix més aviat a la voluntat activa de ballar, a l'èxit que han tingut com a símbols de la comunitat sardineria. Alguns

Municipal de Mallorca el 2019 i antic professor de l'Escola. La primera dona que va ballar de Cossier a Manacor fou la seva filla Àngels Puig, i és un punt graciós observar que als articles de premsa la defineixen com «la primera dona Cossiera de Manacor».

treballs ja havien estudiat aquest fet, com «El ball de cossiers a Algaida i Montuïri. Dos pobles, dues festes» (Sureda 2005, 74):

Com ja hem explicat, a Montuïri el personatge de la dama és interpretat per un home, i saben que, per aquest fet, reben crítiques des de sectors de fora del poble. Ara bé, no veuen oportú ni adequat canviar-ho. Ho justifiquen argumentant que la interpretació per part d'un home ha estat fixada per la tradició i, encara que només sigui per això, s'ha de respectar. Aquest fet, per al col·lectiu femení, no suscita sentiments discriminatius. Veuen la festa en la seva globalitat: allò important és participar i viure la festa. Aquesta participació no es veuria incrementada pel fet que una dona interpretés el personatge de la dama. Per contra, a Algaida la dama és una dona a partir de la recuperació de l'any 1972. Aquest canvi d'home a dona obeeix a una voluntat d'obertura no discriminativa. Al seu moment prengueren aquesta decisió per «adaptar-ho als temps moderns», per «fer-ho bé» tot tenint en compte les diferències. La recuperació dels cossiers tenia un caire reivindicatiu i progressista. Recordem que es feu en un moment en què la cultura catalana no passava per la seva millor època. «Fer-ho bé» era sinònim de «no fer discriminacions», ni culturals ni de gènere. Aquesta actitud, però, esdevé una pràctica allunyada de la plena igualtat: la participació de les dones en el ball es veu relegada a funcions assistencials, com donar aigua als cossiers entre ball i ball o retocar-los el vestuari. Tot i això, no són considerades pròpiament membres actius del col·lectiu de cossiers, cosa que es demostra en el fet d'estar excloses dels sopars i esdeveniments d'aquest tipus on es posa de manifest i es reforça la consciència de «col·lectiu cossier». Veiem una idea d'obertura al voltant del paper i integració de la dona en el grup, però a nivell de realització pràctica no s'ha aplicat a tots els àmbits.

Es pot veure, doncs, que s'havia iniciat un procés on, sobretot, canvia el context d'interpretació. Es demana igualtat, poder ballar en qualsevol dels rols de dama, cossier (i com es veurà, també de dimoni). Ja en alguns llocs s'havia acceptat el fet que la dama fos una dona (Algaida, Manacor); i es discutia aquesta mateixa adaptació en llocs com Alaró o Montuïri. A Alaró, des del 2016, s'ha acceptat que la dama sigui interpretada per una dona; a Montuïri sembla que la cosa està més enrere, ara es discuteix a Inca (*dBalears* 2022). Basta consultar els nombrosos documents audiovisuals en línia que parlen d'aquestes discussions que, a vegades, són molt enceses.¹³

Poc a poc, dins aquest model reivindicatiu s'ha anat aconseguint que algunes poblacions reconsiderin els papers interpretats per homes o dones; però és una qüestió encara oberta. A Manacor, des del 2019, ballen dues dones més una dama, que potser en el futur siguin més o menys perquè no ho tenen com una llei fixa, sinó com una disponibilitat dels balladors. En aquest cas, l'actitud del mestre de Cossiers, Sebastià Galmés, ha estat de prudència i deixar que el fet

de ballar dones com a Cossier(e)s succeís com un fet natural. Cal subratllar, en tot cas, la paradoxa que fos una dona, Aina M. Sansó, la que tornés a posar de relleu la dansa dels Cossiers a Manacor, i aprengué ella mateixa a sonar flabiol i tamborino per tal de poder acompanyar la colla de balladors. Dins la seva publicació *Els cossiers de Manacor. Documents, història, vivència* (Papers de sa Torre, núm. 24, p. 40-43) s'hi pot trobar bona part d'aquesta recuperació.

Model apropiatiu

La visibilitat de la *performance* masculina més intensa i d'un paper heretat pels homes d'una determinada família és encarnada per les figures dels dimonis de la festa de Sant Antoni. Actuen amb total impunitat durant la festa, ballen i canten durant hores; subverteixen el poder de totes les autoritats: locals, estatals i celestials. El cas més cridaner i de gran impacte públic ha estat el de les reivindicacions de les Dimònies de Manacor. Elles, pertanyents al col·lectiu feminista de l'Assemblea Antipatriarcal, han aconseguit un ball alternatiu de dimoni(e)s durant les festes de Sant Antoni, una de les més populars de Mallorca, especialment al Llevant Mallorquí. Aquesta apropiació de la dansa de dimonis, on totes les figures han estat interpretades sempre per homes, ha estat enormement discutida i escandalosa. Ha significat, veritablement, l'apropriació de valors del patriarcat considerats inamovibles: els dimonis tenien un comportament provocatiu, lasciu, perseguïen dones i nens de manera totalment imprevisible i molt divertida, però espantant tothom. Alguns estudiosos com Genovart (2014) reflexionen sobre els símbols fàl·lics i de fertilitat presents als dimonis a partir de les aportacions de Frazer i Jung, que Genovart explica. Aquesta anàlisi no fa sinó mostrar l'acumulació d'elements procedents de diverses cultures i èpoques, tot i que el model aproximatiu a la festa de Sant Antoni des de Frazer i Jung pot resultar massa especulatiu per a la població general.

Però reflecteix, indirectament, la gosadia d'aquestes al·lotes de l'Assemblea Antipatriarcal, que han obligat el Patronat de Sant Antoni manacorí a prendre algunes decisions, com la de convocar un curs de formació per a dimonis, sant Antonis i baciners, en un intent de suavitzar l'herència familiar i patriarcal que anava associada al ball. D'altra banda, elles han estat prou valentes com per desenvolupar el cant dels Goigs de Sant Antoni alternatius, a la placeta de Sant Jaume, de caràcter més *underground* que la plaça oficial de la Rectoria, el lloc del primer ball. Ara ja fa uns anys (des del 2015) que ballen exclusivament dones Dimònies, amb unes mudances que elles han provocat sobre l'espai (canvi d'espai del ball i cant inicials), l'emoció (no deixen de costat el simbolisme de la festa) i el gènere: les noves Dimònies (Magowan & Frazer 2013). Les acci-

¹³ Vegeu, per exemple, <https://www.youtube.com/watch?v=qVOZh1a_WFM> (Alaró 2016); <<https://www.youtube.com/watch?v=eUkkYVH0QyY>> (Montuïri, 2018); <<https://ib3.org/balla-la-primer-dona-cossiera-de-la-historia-de-manacor>> (Manacor, 2019).

ons d'aquest model, el d'apropiació, no deixen de semblar-se al de la Secció Femenina; Martínez del Fresno usa la mateixa paraula: «la Sección Femenina se apropió de los repertorios folklóricos y los trasladó del ámbito rural al urbano, de la plaza del pueblo y la romería a los escenarios de los teatros» (2012, 239). És a dir, els mateixos factors exposats per Magowan i Frazer (op. cit.): espai, emoció i gènere usats per a canviar el model social de participació. Però la SF ho feu sota l'autoritat del franquisme i sense el reconeixement més desitjat: l'acceptació plena de la comunitat, la possessió dels elements simbòlics. Allò, precisament, que demana el model reivindicatiu.

En tot cas, les Dimònies manacorines han provocat un replantejament de la presència de la dona dins la festa, i la campanya que escampa aquest missatge, #jotambévuallballar, ha rebut el suport de diferents associacions feministes i escoles públiques.

De tots aquests models analitzats de participació femenina, cal concloure:

1. Els processos d'incorporació i reivindicació condueixen a una participació progressiva de la dona en les danses tradicionals, en un lapse de temps llarg. No remouen consciències, per dir-ho d'alguna manera, són lents però soscauen.

2. Els processos d'apropiació tenen una efectivitat més gran, són capaços de generar discursos desafiadors i proposen alternatives immediates a les demandes d'igualtat. Obliguen les estructures patriarcals, que les feministes atribueixen a les figures dels dimonis, patronats i confraries, a reaccionar i proposar canvis. Són d'una eficàcia gairebé instantània.

Sigui quin sigui el resultat de les seves demandes, és molt clar que només accions valentes poden remoure les parets d'estructures que, segons sembla, són difícils de moure. No queda més que subratllar que és important, també, comptar amb elements masculins amb els quals ballar les danses de parella. És a dir, més aviat convé fomentar la dansa de manera igualitària en els dos sexes i gèneres, per tal de tenir, finalment, un company(a) amb qui ballar a la festa.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AMETLLÓ, Amàlia; GARCIA LLOP, Esther; AYATS, Jaume (2015). *Los cantadores. Cants religiosos de tradició oral de les Garrigues, el Segrià, el Pla de l'Urgell i l'Urgell*. Barcelona: Rafael Dalmau Editor.
- AYATS, Jaume; COSTAL, Anna; GAYETE, Iris (2010). *Cantadores del Pallars. Cants religiosos de tradició oral al Pirineu*. Barcelona: Rafael Dalmau Editor.
- BITHELL, Caroline; HILL, Juniper (2014). «Introduction to the Music Revival». A: *The Oxford Handbook for music revival*. Oxford: Oxford University Press.
- CANYELLES, B. (2012). *Nous estils musicals i canvis socials a Mallorca: 1960-1975*. [Tesi doctoral, UIB]
- CANYELLES, Eugeni; CRESPI, Francesc (2001). «La música popular a Mallorca». A: AVIÑOÀ, Xosé (dir.). *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. Tom VI*. Barcelona: Edicions 62.
- dBalears (2022). «Les primeres dones cossieres d'Inca ballaran per Pasqua». Disponible en línia a: <<https://www.dbalears.cat/cultura/cultura/2022/03/24/364251/les-primeres-dones-cossieres-inca-ballaran-per-pasqua.html>>
- DURAN, Bàrbara (2018). *El cant dels Salers i Quintos a la Mallorca contemporània*. [Tesi doctoral, UAB]
- (2019). *Deixem lo dol. Goigs i músiques de Pasqua al tercer mil·lenni*. Manacor: Món de Llibres.
- (2020). *Les cantadores de Maria de la Salut*. Palma: Lleonard Muntaner.
- GARCIA LLOP, Esther (2021). *El cant dels goigs oral a Catalunya i a Andorra*. [Tesi doctoral, UAB]
- GENOVART, Gabriel (2014). *Antropologia de la festa de Sant Antoni*. Palma: Lleonard Muntaner.
- FERRANDO, Juanma (2021). *El fenomen gogistic al País Valencià: música, identitat i ritual*. [Tesi doctoral, UAB]
- FERRER SENABRE, I. (2013). *Les pistes de ball al primer franquisme*. [Tesi doctoral, UAB]
- HANDLER, R. (1986). «Authenticity». *Anthropology today*, vol. 2, núm 1 (febrer).
- MAGOWAN, F.; FRAZEN, L. (ed.) (2013). *Performing Gender, Place, and Emotion in Music*. Rochester: University of Rochester Press.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (2013a). «Mujeres, Tierra, Nación». A: RAMOS, Pilar (coord.). *Discursos y prácticas nacionalistas*. Disponible en línia a: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4000628>>
- (2013b). «Women, Land and Nation». A: PÉREZ ZALDUONDO Gemma, GAN QUESADA Germán (ed.). *Music and Francoism*. Itàlia: Brepols.
- OFER, Inbal (2017). «Nation and body». A: MARTÍNEZ DEL FRESNO, VEGA PICHACO (ed.). *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)*. Itàlia: Brepols.
- SÁNCHEZ, Carme (2020). «El protagonisme de les dones en les danses de figura». A: DURAN BORDOY B. (coord.). *Vint segles de música a Manacor*. Manacor: Patronat Escola Municipal de Mallorca (Papers de sa Torre).
- SANSÓ I ROSSELLÓ, Aina Maria (1987). *Els cossiers de Manacor. Documents, històries, vivències*. Manacor: Patronat Escola Municipal de Mallorca (Papers de sa Torre; 24). Disponible en línia a: <<https://www.escolademallorqui.cat/wp-content/uploads/2020/05/PAPERS-DE-SA-TORRE-24.pdf>>
- SOCIES FIOL, Joan; MAYOL ARBONA, Gabriel (2017). «El segle XX. De la decadència a l'esplendor dels cossiers». A: XXXIV Jornades d'Estudis Històrics Locals. Montuiri. Disponible en línia a: <https://www.academia.edu/74355780/El_seglo_XX_de_la_decadencia_a_lesplendor_dels_cossiers>
- SUREDA, Antònia M. (2005). «El ball dels cossiers a Algaida i Montuiri. Dos pobles, dues festes». *Caramella*, núm. 12, p. 70-76. Disponible en línia a: <http://www.revistacaramella.cat/wp-content/uploads/2018/02/c12_sureda.pdf>

TUR, Neus (2019). «Dimònies: quan la festa es viu com a protagonistes». *Revista Aguait*. Disponible en línia a: <<https://www.aguait.cat/cultura/dimonies-quan-la-festa-es-viu-com-a-protagonistes/>>

INFORMANTS ORALS

Catalina Rosselló (Felanitx, 1942), Catalina Ramon Ramis (Felanitx, 1942), Joana Puigròs (Felanitx, 1939).

ARXIUS

Arxiu personal de Catalina Ramon Ramis.

Cap al folklore digital. Cançons de Pasqua durant el confinament del 2020

Bàrbara Duran Bordoy

El cant de Pasqua mallorquí anomenat Sales o cançons de Panades és un esdeveniment musical present a la cultura mediterrània des de l'època medieval; un repertori conegut també com a Goigs de Pasqua, denominació que encara mantenen a Campanet, Puigpunyent i altres indrets del Raiguer i Nord de Mallorca. Aquest repertori, a la vegada, està vinculat a les activitats dels Quintos al Pla de Mallorca. Des d'antuvi es coneix l'estreta relació entre aquest repertori mallorquí i les Caramelles de la Catalunya central, les Caramelles eivissenques i el menorquí Deixem lo dol, que són també repertoris musicals de Pasqua. La seva arrel comuna són els *gaudia* medievals, exemplificats en els set Goigs de la Verge (Massot i Muntaner 1976).

En general, les cançons van minvar la seva presència durant algunes dècades del segle xx, tot i que alguns agents van permetre recuperar l'activitat musical. L'aparent laïcitat de la societat actual no ha fet desaparèixer aquest repertori, que torna ser apreciat com a música itinerant, de gaudi i expressió popular i són una mostra del que es pot classificar actualment com a *Community Music* (Duran 2015; 2018a). La investigació sobre aquest repertori es esdevé un cas d'estudi centrat en la música tradicional interpretada contemporàniament.

El 2020 i el 2021, la pandèmia provocada per la COVID-19 va alterar la presència d'aquests cants a la Setmana Santa del 2020 i 2021, sobretot per les seves característiques, resumides a continuació:

1. És un cant en grup, antigament solament d'homes, avui plural.