

EL BAILE DE MALLORCA

Una primera aproximación etnográfica

Maria Munar Lladó

Trabajo de Fin de Grado
Grado en Antropología Social y Cultural
Universidad de Granada



UNIVERSIDAD DE GRANADA

Facultad de Filosofía y Letras

Trabajo de Fin de Grado

Grado en Antropología Social y Cultural

Responsable de tutorización: Dario Ranocchiari

El baile de Mallorca

Una primera aproximación etnográfica

Maria Munar Lladó

Curso académico 2023/2024

Convocatoria ordinaria

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
PARTE 1: CONTEXTO DE ESTUDIO Y REVISIÓN TEÓRICA	7
1. PROYECTO	7
2. BASE TEÓRICA	8
2.2. Conceptos clave	10
3. CONTEXTO DE ESTUDIO	16
3.1. Antecedentes históricos	16
3.2. Antecedentes actuales.....	23
PARTE 2: ETNOGRAFÍA DEL BAILE DE MALLORCA	25
CAPÍTULO 1: GÉNERO EN EL BALL DE BOT.....	25
CAPÍTULO 2: BALL DE BOT EN EL ESPACIO.....	34
La <i>Ballada</i>	35
Estética, Folklore y Tradición a través de las Escuelas	40
REFLEXIONES FINALES	46
BIBLIOGRAFÍA	48

INTRODUCCIÓN

Las Islas Baleares son un espacio relativamente pequeño en el que el carácter individual y especialmente peculiar de los isleños llama la atención, y sobre todo lo hizo para los primeros europeos no mediterráneos que descubrieron las islas y sus gentes siglos atrás. Los tajantes procesos históricos que sufrió Mallorca de asimilación borbónica desde el siglo XVIII supusieron un antes y después en la protección y pervivencia de su originalidad cultural. Las pretensiones hispanificadoras de la administración peninsular desde entonces han condicionado la consideración de la autenticidad cultural de Mallorca, como ha ocurrido en otras partes del territorio español. Esto ha facilitado que, en momentos de diversificación social, no haya existido una estructura de protección de la cultura propia, cada vez más disuelta.

En Mallorca, todo esto ha conllevado un proceso, todavía vigente, de disminución de muchos aspectos culturales propios, como la lengua y las tradiciones autóctonas. En este contexto, me llamó la atención que uno de los espacios en los que se refuerza la identidad sociocultural tradicional mallorquina, y que está en auge, es en el baile tradicional y popular, conocido comúnmente como *ball de bot* (traducido literalmente como “Baile de Salto”). Las formas de presentación pública de este baile sería sobre todo en forma de jotas, boleros y fandangos, que entrarían en esa denominación de ball de bot, y reciben una influencia importante de los bailes de la península ibérica en el siglo XVIII y XIX. Pero también encontramos otra forma de baile de origen autóctono, y bastante más diferenciada de los bailes peninsulares, que ha quedado marginada al levante de la isla. Aunque se suele restar autenticidad a los bailes mallorquines por sus claras similitudes con algunos bailes peninsulares, muy bárbaros tendrían que haber sido los isleños de siglos atrás para haberles tenido que enseñar a bailar. Algunos autores sugieren que tuvo que haber existido en Mallorca unos bailarines a los que enseñar una nueva forma de expresión artística-corporal que adaptaron a su entorno y personalidad. Estos bailes han perdurado hasta el momento actual, de un modo o de otro, y su protagonismo va en aumento en una sociedad mallorquina cada vez más diversa.

El interés para la temática me surge principalmente por la familiaridad directa con el tema de estudio. Como mallorquina, he estado en contacto con el *ball de bot* desde siempre: yo he bailado (y bailo a veces), mi familia baila y es una práctica habitual entre muchos mallorquines. Además, para muchos, no solo tiene un sentido de tradición, sino identitario y de lucha en el reclamo de la cultura propia. En Mallorca, la pérdida cultural es indiscutible y la estrategia asimilacionista española es uno de los múltiples factores que influyen en el proceso de dicha pérdida. Así, por convicción política y por un firme compromiso con la cultura propia, deseo encontrar en mi trabajo de fin de grado una utilidad más allá de la producción de conocimiento académico. Me gustaría hacer un trabajo que me acerque a mis raíces, que me ayude a comprender la diversidad de ideas, de perspectivas, de formas de practicar la cultura propia en el contexto político

contemporáneo español. Pero sobre todo, me gustaría mostrar, aunque sea a un ámbito muy reducido, que existe una cultura en Mallorca, más allá de España, que es merecedora de un reconocimiento interdisciplinar.

Uno de los poderes que tenemos los científicos sociales es decidir qué narrativas considerar. Nosotros damos voz y publicamos perspectivas, y en ese proceso omitimos otras. Una de las tendencias habituales de la antropología en los últimos años es la focalización en la subalternidad, algo que se ha practicado activamente a lo largo de todo el grado, aunque en ello aprecio un focalización alejada de nuestra realidad más directa. Por ello, me gustaría que mi trabajo, aunque de forma muy básica, sirva para mostrar que en nuestra proximidad, existen formas de supeditación cultural que interesan a la antropología y merecen la atención de los científicos sociales.

La antropología es una ciencia que me ha permitido en este trabajo articular más conscientemente el extrañamiento, dar un paso atrás en lo vivido, aplicar una mirada retrospectiva en mi propio contexto y ser capaz de dudar de lo conocido. Me ha permitido entender la evolución histórica del baile, encontrar y contrastar las narrativas predominantes y periféricas sobre el *ball de bot*, y ampliar el conocimiento sobre mi lugar y cultura de procedencia. Por ello, el trabajo aquí presentado es vulnerable de estar condicionado por mi propio posicionamiento a favor de la promoción y preservación de las cultura propia de Mallorca, pero si negara mis intenciones, no estaría siendo justa con el método y los resultados etnográficos, y mucho menos con mis propias convicciones.

PARTE 1: CONTEXTO DE ESTUDIO Y REVISIÓN TEÓRICA

1. PROYECTO

En lo que respecta al trabajo aquí presentado se propone una práctica de aproximación etnográfica y antropológica al contexto del baile tradicional mallorquín. El campo de estudio escogido abarca todo el espacio físico en los que se manifiesta el *ball de bot*. El baile se desarrolla en espacios públicos, como las plazas, en eventos conocidos como *ballades*, pero también son importantes los lugares en los que se enseña. La Escola de Música i Danses de Mallorca, por ejemplo, es una institución central para el *ball de bot* en la isla, ya que desde su fundación se ha dedicado a enseñar una forma de baile estandarizada e implementar una red de escuelas de música y baile en los pueblos de la isla que funcionan como ramificaciones de ella. Además de la EMIDM, hay toda una serie de agrupaciones que enseñan el baile tradicional a su manera y organizan bailes, pero en general los espacios de la observación serán las *ballades*, la Escola de Música i Danses de Mallorca y algunas escuelas locales de forma puntual.

Dada la limitación geográfica por la insularidad, las diferentes evoluciones históricas entre unas islas y otras, y la existencia de posiciones contrarias a la *balearidad*, este trabajo se centrará en la práctica de danza tradicional exclusivamente en la isla de Mallorca. El objetivo principal del trabajo, por tanto, es hacer una revisión y análisis etnográfico de la situación del baile mallorquín tradicional o *ball de bot* en el momento actual.

A lo largo de la práctica etnográfica se ha recopilado mucha información que podría dar para la composición de un extenso y minucioso trabajo sobre el baile mallorquín en la actualidad. Sin embargo, por limitaciones de espacio, este trabajo se centrará en unos aspectos concretos seleccionados a partir de la observación reciente del baile contrastada con su historia y antecedentes. En primer lugar, se ha encontrado una peculiar consideración e interpretación de los roles de género en el baile, por lo que una parte del análisis de los resultados consistirá en una reflexión sobre el género en el baile mallorquín. En segundo lugar, la observación participante implica la existencia de un espacio físico concreto en el que observar el desarrollo social del objeto de estudio. En el *ball de bot*, este espacio son las plazas y las escuelas de enseñamiento, principalmente. De este modo, una segunda parte del análisis etnográfico tratará los espacios en los que se performa el baile mallorquín. Finalmente, todo ello irá contrastado de una revisión teórica disciplinar, conceptual e histórica del *ball de bot*, con el propósito de contrastar la información cualitativa producida con una base teórica. Pero también servirá para analizar las distintas narrativas en la esfera del *ball de bot*, entre lo que está publicado y lo recopilado en las conversaciones informales y entrevistas, en tanto identificados dos espacios donde conviven y narrativas del baile: la academia y la realidad social.

La metodología escogida es fundamentalmente antropológica. Desde una primera revisión bibliográfica, teórica e histórica, hasta la práctica de observación participante y recopilación de datos cualitativos mediante conversaciones informales y entrevistas en profundidad, abiertas y semiestructuradas, se pretende construir una aproximación etnográfica básica a la temática escogida. Asimismo, una de las fuentes principales de recopilación de testimonios son las conversaciones informales. Éstas, al estar exentas de la performatividad implícita en la entrevista, permiten a la investigadora acceder al conocimiento social más coloquial. En las observaciones en espacios públicos como las plazas, por ejemplo, este tipo de conversaciones me han dado acceso a la realidad más directa, a conocer qué está pasando y cómo se viven al momento. Además, esta forma de recopilar información permite ampliar el número de informantes y facilita el análisis cualitativo de los discursos.

2. BASE TEÓRICA

Estudiar un entorno musical con un fuerte arraigo cultural como el *ball de bot* tiene varias implicaciones. Por un lado, es fundamental un análisis sociocultural del fenómeno para lo que la Antropología social y cultural se convierte en una disciplina imprescindible. Por otro lado, ante las limitaciones que pueden presentarse desde una aproximación exclusivamente antropológica, se hará hincapié en la consideración de otras disciplinas como la historia o la etnomusicología, para hacer un análisis propiamente completo. Tanto es así que, aunque la metodología práctica sea fundamentalmente etnográfica, en las consideraciones teóricas se contemplará el aporte de la etnomusicología al objeto de estudio de este trabajo.

Como el objeto de estudio se enmarca en un contexto cuya complejidad política es compleja, sería ideal poder acotar la dimensión teórica publicada sobre la cuestión en su contexto más específico. No obstante, dada la falta de documentación, se pondrá como límite el territorio español para la revisión teórica de las disciplinas principales (etnomusicología y antropología de la música). Contrariamente, en la presentación y discusión de los conceptos principales y esenciales para el trabajo no se ha puesto dicho límite, sino que la selección de referencias ha sido condicionada por su accesibilidad y pragmatismo en la escritura.

2.1. Diálogo entre disciplinas

La etnomusicología como disciplina surge en los años 50 y se transforma rápidamente hasta principios de los setenta, pero el interés por el folklore y la musicología popular es anterior, desde la década de los años 20, (Ayats, 1997: 91-92) pudiendo identificar en España un fuerte interés por los estudios sobre Folklore Musical con el que se inició la recopilación de la canción popular con cierta sistematicidad, especialmente en los territorios del estado con un incipiente regionalismo como el País Vasco, Cataluña y Galicia (Martí, 1996: 16).

Durante la posguerra española, el folklore musical y las músicas no europeas no se estudian en la universidad, pero tampoco ningún otro tipo de música y nos encontramos en España con un único centro activo de investigación en progresivo debilitamiento, el Instituto Español de Musicología (Ayats, 1997: 92). El surgimiento y rápida transformación de la etnomusicología se da en un contexto en el que la ilusión por la recuperación nacional se muestra en el ámbito folklórico en un notable interés hacia los elementos de la música oral propia, aunque no será hasta los años ochenta que la ilusión inicial se transforma en un estudio atento de la disciplina y una revitalización de la investigación (Ayats, 1992: 92). Sin embargo, los conceptos principales de etnomusicología contemporánea no son conocidos entre profesionales de la investigación y el enseñamiento, a diferencia de otros países, (Ayats, 1997: 93) lo cual dificulta el progreso de nuevas generaciones de investigadores.

A nivel disciplinar, nos encontramos con una etnomusicología en España que padece ciertas dificultades estructurales que se ponen especialmente de manifiesto en dos aspectos fundamentales: primero, “las finalidades de la disciplina, hasta el momento, se han focalizado de manera desequilibrada hacia objetivos inmediatos de tipo sociocultural relacionados con el fenómeno folklórico en su sentido más amplio (nacionalismos, regionalismos), artístico (composición musical) y, en menor grado, de apoyo a la Musicología histórica” (Martí, 1992: 195-196); y segundo, una escasa institucionalización, en tanto que gran parte de la producción etnomusicológica española depende del “voluntarismo del colectivo no profesional” (Martí, 1992: 196).

Mas allá, el análisis de la producción etnomusicológica española permite constatar cuatro características que han marcado su desarrollo: 1) un interés en la producción musical, desatendiendo los procesos y dinámicas culturales; 2) arcaísmo; 3) ruralismo; y 4) fijación en la dicotomía culto/popular (Martí, 1992: 201-202). Así lo afirma Josep Martí Pérez:

“La fijación en el producto, el arcaicismo, el ruralismo y la validez absoluta otorgada a la dicotomía culto/popular constituyen una serie de *handicaps* que pueden ser considerados como un lastre conceptual decimonónico que aún hoy agarrota nuestra disciplina. Su superación habría de representar, epistemológicamente, un importante salto hacia adelante; y a través de esta nueva línea etnomusicológica, se llegaría fácilmente a una Antropología de la Música” (1992: 204)

En todo caso, Martí habla de una separación epistemológica de los estudios de música desde los años 70 en dos líneas de investigación, que corresponden a dos disciplinas: por un lado, desde la musicología se estudia la música como un fenómeno aislado y comprensible de manera inmanente y se profundiza en el producto musical, considerando las referencias a otros elementos de la cultura como puramente accesorias, la descripción, la clasificación y el análisis de los aspectos técnicos de la estructura musical (Martí, 1996: 10); y, por otro lado, la perspectiva

antropológica “pierde el interés en el producto musical estricto y centra su atención en los aspectos dinámicos de la cultura relativos al fenómeno musical tomando en consideración aspectos extramusicales, imprescindibles para comprender el universo sonoro organizado” (Martí, 1996: 11).

En este trabajo, teniendo en cuenta que la música deviene imprescindible en el campo de estudio, el objeto de estudio principal es el baile tradicional mallorquín en la actualidad. De tal forma, la perspectiva antropológica al estudio de un entorno musical como éste nos resultará más eficaz en tanto a que permite una mayor flexibilidad en la investigación hacia los distintos elementos que se identifiquen y extraigan del campo: baile, performatividad, identidades, simbología, funcionalidad, roles, etc.

La visión antropológica no se reduce solamente al uso de categorías como espacio, tiempo o finalidad como observamos a menudo, sino que se trata de ver que “el mundo musical está formado también por procesos, estructuras, actitudes, valoraciones, transformaciones, funciones, comportamientos rituales, significaciones, etc.” (Martí, 1992: 210). De hecho, Ruth Finnegan (2002) rompe con esta idea común de que la música es marginal y está fuera del objetivo “habitual” de la antropología porque precisamente los métodos que los antropólogos están preparados para llevar a cabo hacen de la música un campo de estudio susceptible para la Antropología que aboca directa e inevitablemente a interrogantes sobre la naturaleza de la sociedad humana.

“La tarea de la Antropología de la Música es sencillamente encontrar las leyes que rigen esta organicidad, ya se trate tanto de leyes de orden estrictamente musical, como de orden sociocultural en el sentido más amplio del término.” (Martí, 1992: 219)

2.2. Conceptos clave

Performance

En la base conceptual del trabajo, dado que la intención es observar formas y espacios en los que se llevan a cabo danzas con un trasfondo histórico y folklórico, es imprescindible revisar el concepto de performance. En los estudios sociales, las performances han sido consideradas epifenómenos, aunque desde una emergente antropología performativa se puede observar su devenir como lugar de significación central (Pasqualino, 2010: 86).

En la obra de Victor Turner (1920-1983), uno de los clásicos referentes en estudios de performance, el concepto «performance» se analiza desde distintas facetas: simbólica, transformativa, liminalidad y *communitas*, y de producción cultural. En *La antropología del performance* (2002), Turner se refiere al “giro posmoderno” como el cambio de perspectiva hacia lo procesual: “implica convertir el espacio en proceso, temporalizarlo, contrario a la

espacialización del proceso y el tiempo [que fuera] la esencia de lo moderno” (Turner, 2002: 109). Siguiendo esta línea, sitúa los estudios sobre performance en este giro posmoderno. Desde aquí, los procesos sociales no se estudian como continuidades o desviaciones respecto de los modelos normativos sino que son abordados desde la performance (Bianciotti y Ortecho, 2013: 122). Del mismo modo, se abre un margen de apertura, alteración o manipulación de las reglas del comportamiento social (Bianciotti y Ortecho, 2013: 122).

La antropología performativa ha ido más allá hasta tratar de traspasar la tradicional interpretación simbólica y tener en cuenta el hecho de que un ritual o una performance no son simples representaciones a las cuales uno se contenta con asistir pasivamente, sino que se trata de acontecimientos en los que se participa de manera activa (Pasqualino, 2010: 87). Diana Tylor, en su atractiva obra sobre la performance, la define como “hacer algo” (Elin Daimond, 1996 en Tylor, 2015: 15), y apunta que:

“El hacer es fundamental en los seres humanos que aprenden a medida que imitan, repiten e internalizan los actos de los demás [...]; pero el performance no se limita a la repetición mimética. Incluye también la posibilidad de cambio, crítica y creatividad dentro de la repetición.” (Tylor, 2015: 16)

Distintas acciones y eventos como la danza, el teatro o actos culturales o políticos contienen elementos que se repiten y re-actualizan en cada nueva instancia, en un lugar y espacio designado mediante una estructura, convenciones y estética propia claramente delimitadas (Tylor, 2015: 16-17). En general, la performance se caracteriza sobre todo por tener un espacio y un lugar designado, un público o participantes que siguen las reglas implícitas del evento y, como práctica corporal, funciona dentro de un sistema de códigos y convenciones que no es universal ni transparente, sino que su sentido cambia según el momento y el contexto (Tylor, 2015: 17-32). Además, exige un espacio físico en el que los espectadores están implicados en una espacialidad común. Se distingue del espectáculo porque es un acto que encara la participación de los espectadores; y produce lo simbólico (Pasqualino, 2010: 87).

En la observación sobre el baile de Mallorca, se deberá ver cuáles de estos aspectos se cumplen en el campo y de qué manera, para profundizar en una reflexión sobre éste fenómeno cultural. Como señalan Adriana Guzmán y Rodrigo Díaz Cruz, los eventos performáticos suelen invocar narrativas y prácticas que subrayan la unidad y la pureza de la colectividad (Guzmán y Cruz, 2015: 16). Mas allá, toda reflexión que se realice sobre el cuerpo debe considerarse como un producto de las distintas formas en los que los hombres y mujeres reflejan en sí mismos la manera en que esto determina su experiencia y la construcción de sí mismos; dicho de otra manera, los discursos internos y externos sobre el cuerpo tienen consecuencias en las acciones sociales (Guzmán y Cruz, 2015: 20).

En cuanto a la situación de los estudios de performance en el ámbito ibérico, el interés por el performance musical se está desarrollando como disciplina muy poco a poco con respecto al resto del mundo académico (Llorens Martín, 2021: 31). Aunque se ha avanzado mucho en estudios más amplios, con algunas prácticas autoetnográficas sobre la música y la performatividad, la musicóloga Ana Llorens Martín considera que aún hay mucho por hacer en el análisis de la *performance* y sugiere algunos análisis sobre la jerarquía entre musicología y la performance en los que está última se pone en el centro, lo que permite reevaluar las ideas tradicionales sobre performance (Llorens Martín, 2021: 34).

Tradición e Identidad

La tradición, del latín *traditio* se refiere a la acción y efecto de entregar o transmitir algo. No obstante, la tradición no es solo acto sino aquello que se transmite (Peredo, 1994: 143), aunque “no cualquier transmisión – así sea recurrente y temporal – es tradición” (Peredo, 1994: 137).

Para comprender las complejidades de la tradición, algunos autores analizan la dimensión temporal de la tradición, así como una parte de la antropología ha insistido en la necesidad de resemantizar el significado de la tradición en el contexto de la teoría del cambio cultural (Arévalo, 2004: 925). Carlos Herrejón Peredo, por ejemplo, habla de tres tipos de cadena temporal de la tradición: el primero, coincidente con el *continuum* de la historia (lenguaje vivo, tradiciones orales costumbres, etc.); el segundo, no coincidente con el *continuum* de la historia, que emerge a partir de un texto fijado o una obra plástica, por ejemplo; y tercero, una mezcla de ambas, lo cual es bastante común (Peredo, 1994: 138-139). Por otro lado, Javier Marcos Arévalo (2004) habla de una combinación entre el pasado y el presente vivo a la hora de hablar de tradición, de una selección de la realidad social, de una experiencia del pasado hecha en el presente (Arévalo, 2004: 926-928). Contradiendo los planteamientos convencionales, la tradición es considerada una construcción social que se elabora desde el presente sobre el pasado (Hobsbawm, 1983); es decir, el presente configura el pasado y no a la inversa (Lenclud, 1987). En resumen, “la idea de tradición, vinculada a la categoría tiempo, remite al pasado pero también al presente vivo porque la tradición significa continuidad y no solo aquello en peligro de extinción” (Moreno, 1981 en Arévalo, 2004: 928). La tradición no es inalterable, sino dinámica y adaptativa (Arévalo, 2004: 928).

Esto es importante porque al estudiar las tradiciones, como son un concepto altamente mediatizado, se pueden cometer errores en términos de análisis cultural. José Marcos Arévalo los agrupa en tres: primero, asociar la tradición a lo rural, antiguo, agrícola, exótico, marginal, etc.; segundo, asociarla a una idea romántica como pura, no contaminada, elemental, natural, etc.; y tercero, caer en el dualismo sociedad tradicional/sociedad moderna, cuando “cada día es

mayor el grado de hibridación entre lo tradicional y lo moderno, cuyo resultado es lo que convenimos llamar *cultura de masas* (Gacría Calclini, 1989¹)” (Arévalo, 2004: 928-929).

Como en la tradición hay un nexo de continuidad entre el pasado y el presente, existe un aspecto permanente y otro susceptible de cambio (Arévalo, 2004: 928). Pero a la hora de analizarla como objeto (aquello que se transmite), ¿cuáles son los agentes sociales que tienen la agencia de la tradición?, ¿quién hace los contenidos de la tradición?; y en el contexto de este trabajo, ¿cómo es el baile mallorquín tradición?; ¿quién y cómo hace del baile mallorquín una tradición? Carlos Herrejón Peredo (1994) dice que no todos los agentes hacen por igual los contenidos de la tradición, sino que son los que tienen autoridad específica y no jurídica sobre el campo, así como líderes de grupo, aunque no sean autoridades (Peredo, 1994: 144). Es más, afirma que “la tradición se realiza en los individuos, pero no es un fenómeno individual; [...] implica necesariamente una apertura del individuo respecto a su semejante” (Peredo, 1994: 141):

“Al transmitir la tradición o al recibirla, el individuo está funcionando como representante de un grupo social más amplio y complejo. Pues finalmente el sentido profundo de la tradición no es sólo la perpetuidad de la vida sin más, el mero vencimiento del tiempo, sino la prolongación indefinida de un grupo social a través del tiempo. En otras palabras, la tradición hace posible la existencia de los grupos sociales más allá de la muerte de los individuos que las integran.” (Peredo, 1994: 141)

Con todo esto, la tradición se usará para hacer referencia a todo aquello que esté en una línea temporal de transmisión en la esfera de la danza mallorquina, y que entraña una dimensión identitaria colectiva prolongada en el tiempo de forma indefinida.

Además de poderse establecer como tradición, la cultura también se patrimonializa. Paralelamente al entramado de Carlos H. Peredo sobre la identidad colectiva y la tradición, José M. Arévalo es pertinente de hablar de patrimonio e identidad en tanto que son reflexiones sobre el pasado y la realidad del presente.

“Ahora bien, como construcciones históricas, sociales y culturales, las nociones de patrimonio e identidad se revisan en cada momento histórico. En diferentes períodos temporales la valoración que se hace de uno y otro concepto cambia significativamente.” (Arévalo, 2004: 933).

En general, vemos como patrimonio e identidad devienen reflexiones sobre el pasado y la realidad presente en tanto como construcciones históricas, sociales y culturales que se van revisando en cada momento histórico (Arévalo, 2004: 933). Por tanto, una de las tareas sobre el

¹ García Canclini, N. (1989): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo. México

baile de Mallorca será ver qué se está transmitiendo, quién lo está haciendo, de qué manera y cómo es revisado, modificado y reconstruido en el momento presente.

En esta línea, el análisis de la música y danzas tradicionales de Mallorca podría resultar en una revisión de los procesos de articulación de la identidad a través de la danza. Es más, con un enfoque similar a Dario Ranocchiari en *Música y etnicidad en el Archipiélago de San Andrés y Providencia (Colombia)* (2014) uno de mis intereses principales sería observar y comprender las relaciones entre la danza y música mallorquina y las formas de construcción de identidad mallorquina. El espacio musical de la danza, puede desentramar formas de expresión y representación identitaria “porque comprende aspectos de representación discursiva propios de la modalidad escrita y aspectos performativos que reconducen también la expresión no verbal (oral y gestual) de ciertas posturas identitarias” (Ranocchiari, 2014: 11).

En antropología, y en las ciencias sociales, hablar de identidad es algo relativamente reciente. Hoy día es un concepto fundamental y polisémico del cual se han aportado diferentes definiciones conforme a las disciplinas y los enfoques adoptados. A lo largo de la historia, la disciplina antropológica se ha ido focalizando en los contextos sociales y culturales de aprendizaje y transmisión de las identidades parcialmente colectivas (Byron, 1996; Malgesini y Giménez, 1997). Las tendencias más recientes hacen hincapié en la relacionalidad de los procesos identitarios y adoptan posturas antiesencialistas, asumiendo que la identidad no es algo estable, fijo y dado una vez por todas, sino que más bien es

“un proceso relacional, cuyas cambiantes cristalizaciones dependen de los distintos contextos en que se desenvuelven e interaccionan los individuos y los grupos, aunque también, claro está, de factores de la personalidad (biológicos y psicológicos) así como históricos (que forman el diferente depósito a partir del cual se desarrollan unas u otras personas y sociedades)” (Piqueras, 2002: 38)

Hay identidades individuales y colectivas, aunque toda identidad colectiva también se expresa a nivel individual. Sin embargo, el concepto de identidad solo es explicable desde las relaciones sociales: “el yo interior encuentra su hogar en el mundo participando en la identidad de una colectividad y se hace individuo en ese proceso” (Kuper, 2001: 271 en Aliande Urtasun y Azcona Mauleón, 2007). Dicho de otra forma, las identidades están constantemente en proceso, son relacionales y posicionales, no son totalidades cerradas sino múltiples, constituidas de discursos procesos y prácticas diferentes, que pueden estar yuxtapuestas o antepuestas, dependen de la localización específica de cada individuo y pueden coexistir (cada individuo tiene diferentes identidades) (Ranocchiari, 2014: 18).

Para este trabajo, por cuestiones de espacio, no se podrá hacer un análisis identitario de Mallorca a través de la danza. Así como Linda Dankworth (2014) dedica su etnografía a la performatividad

de la identidad en Mallorca a través del baile, desde aquí se propone una futura línea de análisis imprescindible en la cuestión identitaria. Pero para hacerlo, se necesita de un trabajo específicamente sobre identidad, en tanto que considerar la variedad de identidades y el complejo contexto político sería necesario.

Folklore

Por último, no podemos adentrarnos en un trabajo de investigación sobre un aspecto de la sociedad considerado popular o tradicional, que remite a una historia colectiva, y que tiene atribuido un carácter folklórico, sin detenernos en el término «folklore». El concepto fue propuesto por William J. Thoms en 1846, en una famosa carta publicada en el periódico inglés *The Athenaeum* (núm, 982: 862-863) (García, 1994: 49), en la que lo presentaba como la unión de “folk” (pueblo) y “lore” (conocimiento o sabiduría), y que aludía al “sector del estudio de las antigüedades y la arqueología que abarca el saber tradicional de las clases populares de las naciones civilizadas” (Coloma, 2001: 7; García, 1994: 49).

A lo largo del tiempo, la definición de folklore ha evolucionado significativamente, reflejando cambios en las perspectivas académicas y enfoques de estudio. Si inicialmente el folklore se asociaba principalmente con la tradición oral y las prácticas culturales de las comunidades rurales, con el desarrollo de la antropología y otras disciplinas se amplió la comprensión del término para incluir una variedad de expresiones culturales y contextos sociales (Díaz Viana, 2022).

En su definición, William J. Thomas habla de “saber tradicional” con el que se refiere específicamente al que se aprende mediante la explicación oral irregular (Coloma, 2001: 10), y es que hablar de folklore implica una revisión de lo que entendemos por “popular” y “tradicional”;

“Según el criterio de algunos estudiosos de la literatura, como Menéndez Pidal², lo tradicional viene a ser lo popular decantado por el tiempo y lo popular no mucho más que un estadio de amplia difusión de un canto u otro material folklórico.” (Díaz Viana, 2002: 125-126)

Mas allá, el concepto de folklore es entendido de diferente forma según los autores, las épocas y las tendencias, y ha tenido dificultades para encontrar su objeto de estudio y su especificidad como “ciencia” entre los estudios literarios, musicales, la arqueología, la sociología y la antropología (Blasco, 2000: 37). Se ha documentado cierta relación entre el folklorismo y los nacionalismos en la medida que en los proyectos folkloristas “la cultura popular se cosifica, y se objetualiza en el museo o en el libro” (Blasco, 2000: 37). Por otro lado, si bien la mayoría de los

² Menéndez Pidal, R. (1953). *Romancero Hispánico*. Madrid: Gredos, 1953, vol. I, p. 44

autores insisten en que el folklore incluye todas las creaciones culturales, aprendidas y extendidas de una determinada manera, independientemente de su materialidad, es muy frecuente ver como incluso éstos reducen su ámbito de investigación a una parte específica de la cultura: la más cercana a lo literario y la música populares (García, 1994: 51).

El introductor de los estudios de folklore en España, Antonio Machado y Álvarez, asienta en las bases de su sociedad (*Folk-Lore Español*) lo que se podría entender como la forma de conceptualizar el folklore en España desde él:

“Esta sociedad tiene por objeto recoger, acopiar y republicar todos los conocimientos de nuestro pueblo en los diversos ramos de la ciencia (medicina, higiene, botánica, política, moral, agricultura, etc.); los proverbios, cantares, adivinanzas, cuentos, leyendas, fábulas, tradiciones, y demás formas poéticas y literarias; los usos, costumbres, ceremonias, espectáculos y fiestas familiares, locales y nacionales; los ritos, creencias, supersticiones, mitos y juegos infantiles en que se conservan más principalmente los vestigios de las civilizaciones pasadas; las locuciones, giros, traba-lenguas, frases hechas, motes y apodos, modismos, provincialismos y voces infantiles; los nombres de sitios, pueblos y lugares, de piedras, animales y plantas; y, en suma, todos los elementos constitutivos del genio, del saber, del idioma patrios, contenidos en la tradición oral y en los monumentos escritos, como materiales indispensables para el conocimiento y reconstrucción científica de la historia y de la cultura españolas.” (Machado y Álvarez, 1981: 501)

Todo esto muy importante para este trabajo dado que en la parte práctica se trabaja de forma continuada con asociaciones folklóricas de Mallorca, las cuales han tenido un papel fundamental en la exponencial evolución del *ball de bot* desde los años 70. Además, considerar el folklorismo en el ámbito social del campo estudiado será clave para contrastar las visiones y acciones de los agentes entrevistados u observados sobre el baile de Mallorca como un *algo social* tradicional o popular, en relación con la teoría.

3. CONTEXTO DE ESTUDIO

3.1. Antecedentes históricos

Los primeros indicios de la existencia de bailes populares en la isla de Mallorca se remontan al siglo XIV, en la versión catalana del Decamerón de 1429 (Boccaccio, 2016): en la séptima novela, un soldado bizantino se casa con la hija del rey y viajando por el Mediterráneo, naufragan y llegan a Mallorca. Solo sobrevive la princesa, que es rescatada por un marinero de la isla que se enamora

de ella. Ante la negativa de la princesa, él organiza una fiesta en la que se ven “*dones ballar la guisa de Mallorques*”³ (Pujol i Roca, 1996: 35-36).

Más explícitamente, se encuentra una referencia directa a la forma de baile de la *mateixa* en un poema cantado del siglo XVII, lo cual podría indicar una existencia de bailes mallorquines anteriores a la introducción de los bailes peninsulares a partir del siglo XVIII:

*“Esclafiten los dits,
Bellugant mes comes,
Mos peus arrossequen,
La dansa mananta.
Espernetegada jo dans incompres,
l'exarca Mateixa,
puix diu mon oïment:
¿Serà el pa bell forment,
O flaca de xeixa?”*

(Pujol i Roca, 1996: 42)

Si en la isla de Mallorca se han mantenido costumbres tan antiguas como *Els Foners* (s. IV a.C.) o la *Sibil·la* (s. XIV-XV), ¿sería tan extraño pensar que existía una danza primitiva? (Pujol i Roca, 1996: 21). Macià Pujol i Roca, en una obra que por desgracia no ha sido publicada, dice que la *mateixa*, uno de los bailes más peculiares de la isla, ha sido considerada por los pocos estudiosos que la han observado, pese a su probable antigüedad, como una imitación graciosa de la jota, y en ellos se aprecia un desconocimiento total de la materia, aunque también habla de un sentimiento común de que es un baile difícil, lo que explica que haya tan pocos bailarines en la isla (1996: 23). En la actualidad, la *mateixa* y sus variantes, han quedado relegadas al levante de la isla, donde existe una escuela de baile paralela a Palma y a los boleros, que tiene su propia evolución.

Al fin y al cabo, establecer un origen del baile popular mallorquín es atrevido porqué, además de falta de documentación, los folkloristas que lo han tratado de determinar han coincidido en que se remonta a los siglos pasados, pero en ningún caso en un tiempo concreto (Estarellles, 1985: 86). No obstante, sí que coinciden en que los bailes más antiguos no serían los de tipo popular sino más bien aquellos que se manifiestan en un contexto religioso (*Cossiers, Cavallets, Agüiles de Pollensa* i *San Joan Pelós*), que actualmente se siguen bailando dentro de los templos religiosos (Estarellles, 1985: 86).

³ Traducción: “mujeres bailando a la forma de *Mallorques*” (antigua denominación de la isla de Mallorca).

En Mallorca, las formas de baile tradicional que se han mantenido hasta la actualidad son el bolero, la jota, el fandango y la *mateixa*, todos incluidos en la denominación de *ball de bot* (Bibiloni, 2010: 84). Autores más actuales, como Antoni Bibiloni i Riera, fundador de l'Escola de ball de bot d'Alcúdia en 1978, apuntan que los tres primeros bailes llegaron a la isla desde la península Ibérica a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, mientras que la *mateixa* se comprendería como un baile específico y original de Mallorca (Bibiloni, 2010: 84). Una vez traídos a la isla éstos bailes se habrían adaptado al carácter de los isleños, desplazando las contradanzas del siglo XVIII (Bibiloni, 2010: 84). Asimismo, Lluís Gómez-Pujol y Gabriel Frontera Mestre, desde la Escola de Música i Danses de Mallorca, afirman que el baile tradicional actual se gesta a partir de la irrupción de los bailes de matriz peninsular (jotas, boleros y fandangos) que habrían definido el panorama del baile tradicional desde el siglo XIX hasta la actualidad (Gómez-Pujol i Frontera, 2023: 256).

Una de las obras más relevantes a la hora de comprender Mallorca en el siglo XIX es la colección de nueve volúmenes redactada por el Luís Salvador de Habsburgo-Lorena, conocido en Mallorca como el Archiduque Luís Salvador, sobre el paisaje, las costumbres y las tradiciones de la cultura balear en el siglo XIX, redactada entre 1869 y 1891: el *Die Balearen* (1869-91)⁴. En ella, una mirada externa al entorno balear nos aporta con suficiente detalle información de mucho interés antropológico sobre la vida social de una Mallorca pasada.

En cuanto al baile como actividad social y cultural, el Archiduque denotó que tenía una especial importancia en el entorno popular mallorquín y los distinguía en dos tipos: aquellos que se celebran en círculos cerrados con un carácter privado y aquellos que se llevan a cabo en la plaza o en la calle con un carácter público (Ludwig Salvator et. al., 2012: 110). Habitualmente, los bailes privados correspondían a bodas o fiestas familiares (por ejemplo, para celebrar el final de la cosecha) y los bailes públicos se celebraban con la ocasión de las fiestas populares, sobre todo en las fiestas patronales del pueblo o la parroquia correspondiente, aunque manifiestan un significativo carácter profano (Ludwig Salvator et. al., 2012: 110).

El momento importante de las fiestas mayores, por tanto, es cuando se produce el baile. En las descripciones del Archiduque se especifica que “los bailes públicos se celebran, en verano y en otoño, en una plaza o en una calle; empiezan sobre las cuatro o las cinco de la tarde y duran toda la noche sin parar” (Ludwig Salvator et. al., 2012: 110), pero a día de hoy esto ha cambiado y en otras fuentes consultadas no aparece tal especificación. Sí es sabido, y coinciden todos los autores revisados, que para comenzar el baile se llevaba a cabo una subasta en la que los hombres (principalmente jóvenes) pujaban para que la mujer que llevaban con ellos, o la elegida entre las presentes, bailara la primera (Estarelles, 1985; Sastre, 1997; Ludwig Salvator et. al., 2012). También se subastaba la segunda, la tercera y la última, y los demás bailes tenían un precio

⁴ He usado una edición de 2012.

fijado que los jóvenes pretendientes pagaban para hacer bailar a las jóvenes. El dinero recogido iba dirigido a los fondos de la fiesta. (Estarellés, 1985: 83-84).

Por otro lado, para entender la trascendencia del baile tradicional en Mallorca se debe considerar que su protagonismo popular desciende de forma dramática durante el siglo XX con la paulatina introducción de los bailes centroeuropeos del momento (vals, polcas, mazurca, etc.). En estos tiempos, la genuinidad del baile tradicional queda relegada a los ambientes rurales mientras los bailes modernos tomaron el panorama lúdico-festivo (Gómez-Pujol i Frontera, 2023: 256).

Algunos estudiosos de los bailes populares de Mallorca afirman que el paso hacia el “*ball d’aferrats*” (denominación que reciben los bailes centroeuropeos introducidos) es “un cambio pacífico que se produjo a lo largo de mucho años de enfrentamientos entre clases sociales posibilitados por la convivencia de ambos bailes en las veladas populares” (Artigues i Oliver, 1981: 60). Desde un entendimiento social de las formas del baile, el hecho que públicamente un hombre y una mujer pudieran estar pegados debería implicar un cambio de mentalidad hacia la forma de comprender las relaciones (Artigues i Oliver, 1981: 60).

Con una progresiva generalización durante la segunda mitad del siglo XIX en las áreas urbanas, se va reduciendo el *ball de bot* a las zonas rurales, fuertemente consolidado a finales del siglo (Bibiloni, 2010: 84), y así, surge la denominación “*Ball de pagès*” (“baile de payés”) para referirse al baile tradicional (Bibiloni, 2010: 84). Es en esos momentos, cuando el *ball de bot* deja de ser popular, que florecen unas primeras agrupaciones folklóricas escénicas de *ball de bot* ligadas a la iglesia (Gómez-Pujol i Frontera, 2023: 256) cuyo objetivo será visibilizar y lucir los bailes tradicionales (Artigues i Oliver, 1981: 60). Una visibilización que no habría sido posible, ni se habría consolidado tanto, sin el cambio de posicionamiento de la iglesia frente a él:

“La Iglesia católica, que se había manifestado en ocasiones anteriores en contra del *ball de bot*, cambia en ese momento de actitud, porque considera el *Ball d’aferrat* un peligro mucho peor, por la proximidad corporal de la pareja bailadora” (Bibiloni, 2010: 84).

Entre 1920 y 1960, con la llegada de ritmos angloamericanos, por primera vez en muchos años, el *ball de bot* pasara a tener la consideración de un baile “de tiempos pasados”, “de abuelos” o “de viejos”, y aquí su supervivencia queda en manos de agrupaciones folklóricas como *Tall de Vermadors* (1927), *Parado de Valldemosa* (1929), *Aires de Muntanya* (1940) y *Aires Mallorquins* (1940) (Bibiloni, 2010: 85). Vistas como asociaciones tradicionalistas y vinculadas a la Iglesia, éstos grupos no recibirán apoyo del gobierno de la Segunda República y no será hasta el franquismo, como régimen ultracatólico, que se promoverán estos bailes antes que los bailes centroeuropeos (Bibiloni, 2010: 85). No obstante, Artigues y Oliver (1981: 60) advierten que esta promoción fue selectiva y el franquismo no se abstuvo de eliminar todas aquellas manifestaciones culturales que no les favorecieran, como los carnavales o los glosadores, y que

en los años 60 comienza un intento de recuperación popular de las fiestas y el baile. De hecho, a nivel epistemológico, el franquismo supone una significativa decaída del desarrollo intelectual en España (Martí, 1996). Pero si hablamos de la música y danza del territorio de España y su gestión durante ese periodo debemos referirnos a la rama femenina de la Falange: la Sección Femenina.

La Sección Femenina surge como una rama femenina de la Falange Española, con un fuerte contenido político propugnado por la ideología política de la Falange (De Mesa, 1996: 238). En el congreso nacional español de 1939 se plantea una organización más estructurada de la Sección Femenina y se apunta a la música como medio de conseguir la unidad de España (De Mesa, 1996: 238). Así lo reafirma Pilar Primo de Rivera en 1942:

“Cuando los catalanes sepan cantar las canciones de Castilla, cuando en Castilla se conozcan también las sardanas y sepan tocar el txistu, cuando el cante andaluz enseñe toda su profundidad y toda su filosofía que tiene, cuando las canciones de Galicia se conozcan en Levante, cuando se unan cincuenta o sesenta mil voces para cantar una misma canción, entonces sí habremos conseguido la unidad entre los hombres y tierras de España.” (Suárez Fernández, 1992: 125).

De esta forma, se propuso “el rescate” del folklore regional español que ante todo consistía en la asimilación española de todas las formas populares vistas como símbolos de identificación nacional (De Mesa, 1996: 239). Unas formas que residían en la memoria del pueblo y debían ser rescatadas para cultivar la autenticidad del pueblo.

“Un pueblo al que se le percibe más auténtico cuanto más campesino y alejado de la ciudad, pero que, por esta misma razón es *inculto* y al que, desde los planteamientos de la élite urbana, hay que cultivar.” (De Mesa, 1996: 243).

Los Coros y Danzas de España fue la rama de la Sección Femenina, fundada en 1939, que se atribuyó esta misión. Se dedicó a recoger, recuperar y conservar los elementos de canto y baile del folklore español que estaban en decadencia (García y Ruiz Carnicer, 2001: 98). Se atribuyó la misión de recuperar y preservar los valores *españoles* espirituales y culturales (Suárez Fernández, 1993: 233), a través de la educación ideológica a través del ejercicio corporal (Casero-García, 1998: 128). En definitiva, la Sección Femenina se apropió de la práctica corporal folklórica, pero también del significado del folklore. Igualmente, también participó en giras exteriores a España desde 1942 usándose como estrategia propagandística del régimen franquista para mostrar al mundo su *buena voluntad* (Morcillo, 2010: 204):

“Las danzas recogidas en los pueblos eran enseñadas por las instructoras a grupos formados en las ciudades o pueblos grandes en los que había alguna escuela de S.F., compuestos en su mayoría por personas pertenecientes a la Falange o procedentes de los

centros en los que impartían sus clases. Estos grupos competían en los concursos provinciales, regionales y nacionales, ataviados con los trajes que se habían documentado al mismo tiempo que las danzas en las diferentes zonas.” (De Mesa, 1996: 243)

En Mallorca, la herencia de este folklóre ideado por la Sección Femenina se materializa y pervive en el estilo de la escuela fundada por una figura crucial desde los años 50, pero sobre todo en los 70, de la música y danza mallorquina: Bartomeu Ensenyat Estrany (1917-1998). Bartomeu Ensenyat fue nombrado en 1948 primer comisario local de Sóller y en 1951 comisario provincial de excavaciones de las Islas Baleares (la principal figura administrativa de arqueología en las islas), cargos a los que accedió gracias a su militancia en la Falange y según un informe político en el que se valoraba su relación con el «Movimiento» (Javaloyas, 2011: 428). Además de la arqueología, Ensenyat mostró un notable interés por la cultura popular y folklórica mediante una serie de trabajos que culminaron en la publicación de *Folklóre de Mallorca. Danzas, música, ritos y costumbres* (1975) y *El pastor. La poesía, la música, costums i tradicions del pastor mallorquí* (1981) (Javaloyas, 2011: 429). Se involucró de lleno en el folklóre musical y de danza de Mallorca: coordinó los bailarines de la agrupación *Dansadors de la Vall d'Or* (Sóller), poniendo en práctica una difusión folklórica mallorquina con fines turísticos llevando este grupo a actuar en Palma, Barcelona y diversas capitales de provincia españolas, Países Bajos, Francia, Alemania e Italia, entre otros países (Gabriel, 2023); y en 1975 fundó y dirigió hasta su fallecimiento s'Escola de Música i Danses de Mallorca, con la que dio a conocer el folklóre mallorquí por todo el mundo (Javaloyas, 2011: 429). Algunos descendientes de Ensenyat (Gómez-Pujol y Frontera, 2023: 256) en la actualidad lo consideran uno de los pioneros de la recuperación del baile tradicional en su carácter improvisado y matriarcal.

La escuela fundada por Bartomeu Ensenyat sentó unas bases en la danza mallorquina e impulsó un flujo social hacia la práctica del baile tradicional diseñado y asentado por Ensenyat. En dicha escuela se desarrolla el método Ensenyat-Marí, también conocido como el estilo *Escola de Palma* (todavía referenciado hoy en día), a partir del trabajo de registro de fuentes de su fundador (Gómez-Pujol y Frontera, 2023: 257). La enseñanza del baile no se centra tanto, desde este momento, en las coreografías, sino en los pasos y mudanzas al ritmo de la música (Gómez-Pujol y Frontera, 2023: 257). Esto, según miembros de la EMIDM, facilita que cualquier persona pueda aprender a bailar, sin necesidad de pertenecer a ninguna asociación específica (Gómez-Pujol y Frontera, 2023: 257).

Para este trabajo, la Escola de Música i Danses de Mallorca será uno de los campos de estudio más relevantes en tanto que simboliza la estandarización y la unificación de las variaciones de baile popular de la isla, así como la regulación del *ball de bot*. La EMIDM ha seguido la tradición de Ensenyat de trabajar y estudiar sobre los bailes, escribir libros que propuso un modelo de baile

estándar, aunque muchos lo denominan “el estilo de la escuela de Palma” (Perpinyà, 2002: 31), ahora predominante en la mayor parte de Mallorca.

Paralelamente, a partir de los años 70, las actividades de distintas entidades culturales y folklóricas en favor de la lengua y la cultura propias promovieron la inscripción a cursos de baile tradicional resultando en una explosión de grupos y escuelas de baile entre 1977 y 1990 (Bibiloni, 2010: 85).

El creciente interés general hacia el *ball de bot* centrado particularmente en agrupaciones folklóricas había propiciado el nacimiento de un campo de estudio para folkloristas que habían hecho una tarea de documentación y recuperación de los bailes tradicionales. Sin embargo, “la diversidad de grupos hacía de la escena del *ball de bot* un entorno cultural no homogéneo” (Perpinyà, 2002: 31). Algunos de estos grupos, según explica Antoni Perpinyà, “mantenían una actitud fenomenalista” (2002: 31) y se pensaban como el punto de referencia del *ball de bot*, mientras que otras agrupaciones eran simplemente grupos de amigos que delegaban la importancia a pasarlo bien y disfrutar de la música o el baile propios (2002: 31). En última instancia, existían un número de grupos, aunque reducido, que aprovecharon el *boom* turístico para hacer del *ball de bot* una fuente de ingresos ofreciendo actuaciones en salas y hoteles (Perpinyà, 2002: 31). A nivel epistemológico, esta discordancia de formas de entender el baile y la música mallorquina hacía imposible que se establecieran conclusiones serias.

En 1977, en plena transición democrática, surge un movimiento crítico con la EMIDM desde un sector de músicos y bailarines que se preguntaban si el *ball de bot*, así como era propuesto, tenía un lugar dentro de la sociedad mallorquina de la transición (Perpinyà, 2002: 31). La escuela de Ensenyat no iba por ese camino, lo que provocó el surgimiento de una idea nueva cerca de 1978 entre algunos de “devolver el *ball de bot* al pueblo” (Perpinyà, 2002: 31). Así es como surge *Aliorna* (1978)⁵, formado por personas que salieron de la Escuela debido al desacuerdo, con el objetivo de invitar al público a bailar. En las primeras actuaciones en las que se invitó al público a bailar, se ve que no acababa de funcionar. Biel Caragol, un conocido sonador y bailarín de Sineu⁶, propuso en ese momento que existía un obstáculo entre el *ball de bot* y el público: los vestidos de payés (Perpinyà, 2002: 32). Desde aquí, aparece una nueva concepción de la música y el baile que, sin querer perder sus orígenes, comenzó un proceso de readaptación a los tiempos de la transición (Perpinyà, 2002: 32).

De forma simultánea se producen cambios en lo que se refiere al ámbito de la música tradicional con una fuerte influencia de la Nueva Canción⁷ que propiciará una serie de cambios en el *ball de*

⁵ <https://www.agendasaraus.cat/node/28>

⁶ Información recopilada de fuentes orales.

⁷ Movimiento musical de los Países Catalanes en los que se encuentran artistas como Joan Manuel Serrat, la mallorquina Maria del Mar Bonet, Lluís Llach, Al Tall, Ramón Pelegro Sanchís, etc., Reivindicará la oficialidad del

bot a principios de la década de 1980: habrá un cambio hacia el tratamiento del aspecto musical y en la forma de ejecutar de las melodías (Artigues i Oliver, 1981: 86). Es en esta década cuando surgen los grupos de música tradicional mallorquina más famosos de la esfera musical y de baile de Mallorca como *Música Nostra* (1981 - actualidad) y *Sis Som* (1978- 2004?)⁸ que comenzarán a llenar las plazas de bailarines (Artigues i Oliver, 1981: 86).

Con estas nuevas formas de entender el *ball de bot*, su escena queda dividida en dos corrientes: por un lado, los folkloristas, que defienden que el baile tradicional solo puede ser aquel que se hace con la indumentaria tradicional y una coreografía específica y reglada; y, por otro lado, los del movimiento «*ball a sa plaça*» (“baile en la plaza”), que defendían que el baile no necesitaba de coreografías ni vestidos especiales, sino que se podía bailar con conocimientos básicos del baile tradicional y con la ropa del momento, tal y como lo habían hecho generaciones anteriores (Perpinyà, 2002: 32).

La evolución del *ball de bot* en la esfera popular favorece la segunda corriente y se comienzan a abandonar las leyes folkloristas (Perpinyà, 2002: 33): uno de los ejemplos más evidentes es que la exclusividad de las parejas en el baile queda desplazada y se optan por nuevas formas como baile en línea o en círculo. Más adelante, partiendo de la premisa que el único impedimento para salir a bailar es el sentido del ridículo de cada uno puesto que todo el que quisiera podía entrar a bailar, emergen dos tendencias entre los que participan en las *ballades*: los que dicen que sólo pueden bailar los que saben y los que dicen que en una *ballada popular* no se pueden poner límites (Perpinyà, 2002: 33).

3.2. Antecedentes actuales

Siguiendo con uno de los objetivos de este trabajo, que es observar las situaciones en las que se ejecuta el baile tradicional mallorquín en distintos espacios de Mallorca, no es solo necesaria una base en la etnomusicología, sino que consideraré útil una revisión de los trabajos que se han hecho sobre el baile mallorquín. Uno de los más interesantes, y que me ha mostrado una etnografía desde el exterior del contexto mallorquín, es el Linda Dankworth, una investigadora y etnógrafa de la danza británica cuya obra se centra en la observación y análisis de los bailes tradicionales de Mallorca.

De su trabajo de campo realizado entre 2003 y 2007 en pequeños intervalos en diferentes lugares de Mallorca (Dankworth, 2014a: 96), y mediante una metodología participativa, explora la transmisión cultural del baile y la música en la «*ballada*», analizada como un evento social y espacio de agencia colectiva e intervención política (Dankworth & David, 2014: 5-6). En un

catalán, el derecho a usarlo en todos los ámbitos, apostará por la revaloración de la cultura tradicional propia bajo una visión de renovación. (Artigues i Oliver, 1981: 86)

⁸ <https://www.agendasaraus.cat/node/49>

artículo del mismo año, se cuestiona más concretamente si los principios estéticos derivados de la transmisión oral del baile y los mitos históricos impulsan o restringen su desarrollo social, y también qué efecto ha tenido el turismo en narrativas de género, así como roles de género performados en la representación del baile mallorquín (Dankworth, 2014b: 1).

Al igual que en este trabajo, Dankworth analiza un baile mallorquín fuertemente condicionado por la Sección Femenina que encuentra nuevas formas de expresión a partir de los años 70 y 80. Según Dankworth, la improvisación se instruye como una forma de desafío a las formas tradicionales de bailar previas al resurgimiento del *ball de bot*, y la analizará su práctica como una forma de *embodiment* para performar danzas tradicionales en las *ballades* (Dankworth, 2014a: 96). Uno de los sitios de observación de Dankworth, al igual que aquí, es la Escola de Música i Danses de Mallorca, que se propuso como tarea principal, según los alumnos que Dankworth entrevistó, la eliminación de las influencias artísticas de la Sección Femenina en el baile mallorquín (Dankworth, 2014a: 99). Desde la Sección Femenina, la narrativa de “Coros y danzas” tenía como objetivo la reducción de la diversidad cultural del país (Casero-García, 1999: 82), por lo que permite la absorción de las formas regionales de expresión musical y de baile en lo que se estableció como norma entonces. Como se menciona anteriormente, Bartomeu Enseñat-Estranny, recoge los distintos estilos de baile de la isla y adapta el baile antiguo a nuevas formas más inclusivas y abiertas para todos los públicos, y desde los años 70 se ponen clases de baile en toda la isla (Dankworth, 2014a: 99). Una de las aportaciones más importantes de la EMIDM según evalúa la antropóloga británica al *ball de bot* que existe hoy es la *ballada* (Dankworth, 2014a: 99).

Linda Dankworth, propone desde aquí, un análisis de la *ballada* como un espacio de intersección política y cultural clave para la comprensión de la formación de algunas identidades regionales isla de Mallorca, en las que la *ballada* funciona como un espacio politizado por los nacionalistas y políticos catalanes (Dankworth, 2014a: 106). Ciertamente, la ballada es una de los espacios de manifestación del baile popular y tradicional de Mallorca más importante y será uno de los lugares clave para la realización del trabajo de campo de este trabajo. Por ello, esta reflexión de Dankworth y la cuestión identitaria serán deberían ser tratadas en profundidad y contrastadas con los resultados de una observación participante en profundidad. En este trabajo, por lo menos, se tratara de reflexionar sobre las cuestiones que concluye Dankworth desde una observación más reciente y desde una perspectiva más cercana al entorno político catalán de Mallorca.

PARTE 2: ETNOGRAFÍA DEL BAILE DE MALLORCA

CAPÍTULO 1: GÉNERO EN EL *BALL DE BOT*

No se puede pretender analizar desde lo social y cultural el *ball de bot* sin tener en cuenta el factor género, ya que es clave en la comprensión, descripción e interpretación de cualquier evento, igualmente en el caso de la música y la danza (Magrini, 2003: 1).

Resulta una obviedad decir que *ser mujer* es difícil en cualquier entorno social conocido. En el caso de Mallorca, uno de los reflejos del género más curiosos lo encontramos en la literatura popular. Las *Rondalles*, por ejemplo, son una recopilación de cuentos populares en los que el amor, la batalla social y la fantasía rural reflejan una forma de expresar literariamente y oralmente la costumbre mallorquina. En ellas, la mujer mallorquina es retratada como un ser cuya necesidad de adaptabilidad durante generaciones ha hecho que desarrolle estrategias de supervivencia como la astucia o la persuasión (Gelabert i Miro, 2018), aunque no deja de ser también inferior por su condición de género. Es más, su estupidez natural se enfrenta a esta capacidad desarrollada, lo cual en ocasiones conlleva una revelación del orgullo masculino que puede llegar a la propuesta violenta para mantener la supremacía (Sastre, 1997: 23). Igualmente, Antoni Maria Alcover Sureda, principal recopilador de estos cuentos populares bajo el pseudónimo de *Jordi d'es Racó*, tenía claro que las mujeres tienen una importancia como transmisoras de cultura y tradiciones, y no dudaba en potenciar las figuras femeninas como modelos sociales en ciertos aspectos (Gelabert i Miró, 2019: 89). En general, durante el siglo XIX la realidad cotidiana de la mujer era dura y no muy distinta a la reflejada en la literatura de entonces (Sastre, 1997: 25), y a principios del siglo XX, las mujeres seguían encerradas en cánones establecidos por la sociedad tradicional y conservadora de forma generalizada, lo que dificultaba significativamente el proceso hacia la igualdad entre hombres y mujeres (Gelabert i Miró, 2019: 90).

Más allá de las vicisitudes vitales, uno de los divertimentos de todas las clases sociales de la isla era el baile, aunque era más común entre las clases populares (Sastre, 1997: 32). Tanto públicos como privados, los bailes eran un momento de ocio y relación no exento de estructura y reglas: desde el sitio dónde sentarse hasta el orden del baile, sobre todo el primero y el último, que eran subastados públicamente. En las subastas populares, es donde el mallorquín dejaba de lado su posible materialismo para cumplir su ideal: el gasto de fortuna para que baile *su* chica, que puede ser analizado como una expresión de amor o el deseo cumplido por unas horas de vivir en un mundo festivo, rico y fantástico cuando la realidad era más próxima a la ruina (Sastre, 1997: 32). Lo curioso de esta forma de participar en un baile público en cuanto al género es que se trata de una relación de género muy peculiar en la que el hombre presume de su riqueza y su mujer, como

una forma de alarde del “poder masculino” (Sastre, 1997: 33) en el que la mujer deviene un complemento del hombre.

Cien años más tarde, tenemos un panorama muy diferente. En lo público se ha abandonado la subasta de los bailes, la separación por géneros en las *ballades* y el sentido pretensioso de las fiestas públicas de baile.

A lo largo del siglo XX, el baile mallorquín puede analizarse en función de dos momentos clave: el franquismo (1936-1975) y la Sección Femenina, y la revitalización de los años 70 y 80. El baile de Mallorca que diseñó la Sección Femenina se trataba de una escenificación con fines estéticos de los bailes tradicionales en forma de “muestras folklóricas” (Esteve, 2019: 41) que disidían de la tradicional espontaneidad popular de la danza en Mallorca. Las mujeres podían recoger información sobre el folclore y dar clases de baile, pero no estaban en capacidad de analizar información o hacer juicios sobre el baile (Casero-García, 1995: 256). Paralelamente, los hombres apenas participaban en la danza, algo que según el director del grupo *Aires Sollerics*, Guillem Bernat, tiene una relación directa con la persecución de la homosexualidad durante el franquismo (Dankworth, 2014a: 2). A partir de los años 60, cuando las actuaciones de *ball de bot* eran una atracción turística, se comenzaron a aplicar algunos cambios, como los hombres tocando las castañuelas (Dankworth, 2014a: 3). Después de la revitalización del *ball de bot* en los años 80, con el movimiento de bajar el baile de los escenarios a las plazas y hacer del espectáculo un evento social abierto a todo aquel que quisiera participar sin necesidad de vestir la indumentaria tradicional, surgen nuevos retos para el género.

Cuando comienzo la observación, me encuentro en un momento de fervor de un debate sobre los roles de género en el *ball de bot*. Pese a que no todas las personas con las que he contactado durante el trabajo han usado el término específico «matriarcal» para describir el *ball de bot* (aunque sí la gran mayoría), es unánime que la mujer es la que dirige el baile:

“A ses ballades una cosa molt important es que quan balles en parella, es que sa dona comanda. Sa dona sempre comanda, i s’home és qui la segueix, perquè es ball de bot és un ball matriarcal.” (Entrevista a Júlia)⁹

“Sa dona sí que seria sa que comença a ballar. D’aturat ella ja marca s’inici des ball i durant tot es ball ella va seguint sa cançó i decideix sa forma d’es ball. És ella sempre sa que decideix.” (Sebastià Adrover)¹⁰

⁹ Traducción: “Y en las *ballades*, una cosa muy importante es que cuando bailas en pareja es que la mujer manda. La mujer siempre manda y el hombre es quien la sigue porque el *ball de bot* es un baile matriarcal.”

¹⁰ Traducción: “La mujer sí que sería la que empieza a bailar. Parada, ya marca el inicio del baile y durante todo el baile ella va siguiendo la canción y decide la forma del baile. Es ella siempre la que decide.”

“Es ball mallorquí sempre ha estat un ball matriarcal. Això què vol dir? Que sa dona comanda, s’home l’ha de seguir. I aquí lo que ensenyam és això. Ensenyam es punts a tothom, però després ensenyam a ses dones a dirigir un ball.” (Biel Frontera)^{11 12}

No obstante, no siempre es tan evidente que sea un baile en el que la mujer es la capataz, sino que encuentro una ausencia femenina significativa en la gestión del conocimiento y las narrativas alrededor del *ball de bot*, así como un paulatino intento de diversificar el mando de la mujer durante el baile, especialmente en las plazas. Sobre esto, mantengo una conversación interesante con Maria Antonia, una bailarina veterana que me comenta el papel que ejerce el profesor de su escuela en las plazas:

“Si hi ha una dona dins es rotlo que ja esta comandant, ell no comana, però si ell entra, «Joan, volem venir a ballar amb tu!», i ell comanda. És això. Com que te penses que ell en sap més que tu, te minves. [...] Però a s’Escola se reivindica que ses dones comandin. En Joan ho diu sempre. Jo no sé si ho aplica o no ho aplica a un rotlo. [Pausa] I na Mariam un dia va dir «Jo vaig entrar i un home me va dir – t’has de modernitzar –» com qui dir... ja som els homes que comandam. Si hi ha una dona, ha de ser sa dona que ha de comandar perquè hi ha homes que volen reivindicar es seu paper, com qui dir «coman jo».”¹³

Más adelante, se puso en contacto conmigo Miquel Estelrich Rosselló, nieto de los fundadores de s’Estol des Picot (1976–2006/2007), de Son Macià, y sonador de payés de la parte del levante. Mantuvimos varias conversaciones, entre las cuales surgió la cuestión de la mujer. De los aspectos más antiguos del baile me menciona la libertad de creación y modificación de los puntos de los bailarines más experimentados, el “bailar en espejo” y el hecho de que a la hora de sonar *“la guitarra comanda perquè és femella i el guitarró es mascle”¹⁴*. Es decir, incluso a la hora de hacer la música del baile, hay una jerarquía de orden marcada por el género, aplicado a los instrumentos: como la guitarra es femenina y el guitarrón es masculino, la música empieza con la guitarra y luego la sigue el guitarrón, exactamente igual que en las *mateixes*. Miquel matiza que no tiene por qué ser así siempre, pero es una norma general.

A raíz de este dato, le pregunto sobre la denominación que recibe comúnmente el *ball de bot* como baile matriarcal. Él lo confirma diciéndome que las mujeres eran las encargadas de

¹¹ Traducción: “El baile mallorquín siempre ha sido un baile matriarcal. ¿Esto qué quiere decir? Que la mujer manda y el hombre la tiene que seguir. Aquí, lo que enseñamos es esto. Enseñamos los puntos a todo el mundo, pero después enseñamos a las mujeres a dirigir un baile.”

¹² Citas recuperadas del documental “Aire!” de la televisión autonómica de las Islas Baleares, IB3.

¹³ Traducción: ““Si hay una mejor en un círculo que ya está mandando, él no manda, pero si él entra, «Joan, queremos venir a bailar contigo!», y él manda. Es eso. Como piensas que él sabe más que tú, te minvas. [...] Pero en la Escuela se reivindica que las mujeres manden. Joan lo dice siempre. Yo no sé si se lo aplica o no se lo aplica en los círculos. [...] Y Mari, una día vino y me dijo «yo entré y un hombre me dijo –te tienes que modernizar–» como una forma de decir que eran ellos los que mandaban. Si hay una mujer, tiene que ser la mujer la que mande, porque hay hombres que quieren reivindicar su papel de mandar.”

¹⁴ Traducción: “La guitarra manda porque es hembra y el guitarrón es macho.”

transmitir el baile: las madres enseñaban a bailar a sus hijos e hijas, incluso a los de otras madres, según el grado de elaboración de los puntos de baile. Incluso, me comenta que no era extraño que las bailarinas más jóvenes se disputaran quién era la mejor. Además, la mujer marcaba el inicio y final del baile: *“si la dona volia aturar el ball, s’aturava i no es podia dir res”*¹⁵.

Otro aspecto que me llama la atención es que, pese a que hay una mayoría de mujeres que bailen con respecto a los hombres, los informantes clave, recomendados por otros al ser *los que saben más* han sido sobre todo hombres, y aunque yo insistiera en hablar con otra persona, se me refería casi siempre primero a ellos. Con esto, no pretendo hacer una crítica a la labor de estas personas por la música y danza popular, sino denotar la preeminencia de hombres en el control de la información, la investigación y las narrativas en el *ball de bot*.

Por ejemplo, en la *ballada* de Sencelles del 2 de diciembre de 2023, por el 42º aniversario del grupo *Estol de Tramuntana*, estuve hablando un tiempo con Laura, una bailarina en el grupo de actuaciones de la EMIDM. Cuando le comento que estoy tratando de analizar el *ball de bot* desde una perspectiva de género y le pregunto sobre la mujer en el baile mallorquín enseguida me dice que “hable con Biel” (uno de los profesores de la EMIDM), a lo que yo le contesto que no solo me interesa la opinión del profesor sino también de sus alumnas y el resto de bailarines de la isla. Con ello, consigo que me hable sobre cómo se presenta la mujer en el *ball de bot*, y me dice cosas muy interesantes como que es un baile para *vender a la mujer*, que la mujer tiene que bailar mejor que el hombre por ello, y que es importante el aprender a mover la falda siendo mujer para que el baile sea atractivo.

Comentarios en una tónica similar he escuchado en algunas clases de la EMIDM cuando me quedaba a observar las clases junto con Bernat, un bailarín de mediana edad que se apuntó a la Escuela pocos meses atrás, y otros alumnos y alumnas que muchas veces después de sus clases se quedan a ver las siguientes, de los grupos más avanzados. Allí, una de las cosas que me llamó la atención los primeros días es que, al cambiar de una clase a la siguiente, y por tanto supuestamente aumentar el nivel, noto una disminución significativa de la proporción de hombres respecto a las mujeres en el aula. Bernat me dice a propóstito:

*“Ses dones tenen més habilitat per ballar, però sobre tot estàn més interessades. Ses dones sí que és lo seu, en canvi els homes no. Si tu veus ballar a ses dones, és elegància, sense necessitat de fer grans figures. I jo crec que als homes els hi costa aquesta elegància innata de les dones.”*¹⁶

¹⁵ Traducción: “Si la mujer quería parar el baile, se paraba y no se podía decir nada.”

¹⁶ Traducción: “Las mujeres tienen más habilidad para bailar, pero sobre todo están más interesadas. Las mujeres es lo suyo, pero en cambio, los hombres no. Si tú ves bailar a una mujer, es elegancia, sin necesidad de hacer grandes figuras. Y yo creo que a los hombres les cuesta esta elegancia innata de las mujeres.”

A pesar de las dotes estéticas de las mujeres, en nuestras conversaciones, Miquel Estelrich me dice que tradicionalmente la delantera de la fiesta y el baile la llevaban los hombres y las mujeres tenían problemas para bailar y enseñar. Incluso, si una mujer salía a bailar y no lo hacía bien, era invitada a abandonar la pista.¹⁷ No obstante, es cierto que varios informantes del trabajo se refirieron a esta actitud como una norma general en los bailes tradicionales, sin tener como condicionante el género: solo podía salir a bailar el o la que sabía hacerlo bien. Esto hacía que se recurriera a otras formas de aprender que no fueran el evento popular aunque afectaba ligeramente más a las mujeres, por lo que me explica Miquel: muchas veces las mujeres tenían que apañárselas para aprender a bailar ya que solo podían bailar en público si sabían hacerlo. Para explicármelo, Miquel utiliza una anécdota:

“Una dona d’Ariany va aprendre a ballar de veure els punts a un ball. Quan tornà a ca seva el vespre, amb un llum d’oli penjat a una caramutxa que li feia ombra com si fos una persona, feu els punts que havia vist.”¹⁸ (Conversación con Miquel)

A propósito de lo primero que me dice Miquel, me resulta curiosa la asociación del *ball de bot* con el matriarcado porque antes del control de la Sección Femenina, en los ámbitos donde se tenía más tradición de danza, existía extensamente la figura del *revetler*, sobre todo en la zona del levante de la isla. Se trata de un hombre encargado de organizar, dirigir y proteger la fiesta.

“El revetler és l’organitzador de la ballada que es feia com a acte festiu. Endemés tenia l’honor de ballar el primer ball de la vetlada. Havia de ser, per força, una persona balladora i que entengués de ball. Per tal que aquest no mancabàs, en qualsevol moment havia d’estar disposat a ballar.”¹⁹ (Domenge et. al., 2012: 117)

Con los años, y sobre todo al pasar del ámbito privado a las plazas, esta figura masculina se ha ido perdiendo. Una figura de autoridad que organizara, mandara, jerarquizara y decidiera a quién le tocaba bailar no tenía cabida en los bailes en las plazas donde la masificación se comenzaba a notar (Domenge et. al., 2012: 121).

Durante mis observaciones en la Escuela de Palma, conozco a Jaume, un joven filólogo de s’Alqueria Blanca, probablemente el epicentro del baile de payés de Mallorca. Con él descubriré los bailes del levante de Mallorca en su forma más pura, y devendrá uno de los informantes

¹⁷ “*Si començaven i veien que no seguia era malvista i treta del ball.*” (Miquel) Traducción: “Si empezaban y veían que no seguía, era mal vista y echada del baile.”

¹⁸ Traducción: “Si empezaban (a bailar) y veían que no seguía (el baile) era mal vista y sacada del baile. Una mujer de Ariany aprendió a bailar a partir de observar los puntos de un baile. Cuando volvió a su casa por la noche, con una luz de aceite colgada a una caña que le hacía sombra como si fuera una persona, hizo los puntos que había visto.”

¹⁹ Traducción: “El *revetler* es el organizador de la *ballada* que se hacía como acto festivo. Además, tenía el honor de bailar el primer baile de la velada. Tenía que ser, por fuerza, una persona bailarina y que entendiera el baile. Para que éste no decayera en cualquier momento tenía que estar dispuesto a bailar.”

principales y clave de este trabajo. Lo conocí en una de las observaciones que hacía habitualmente en la Escuela de Palma los viernes, el día de *mateixes*. Yo estaba hablando con una veterana del grupo de *mateixes* avanzado que hace años que baila. Mientras ella me estaba contando cómo su marido hacía años que la acompañaba a las *ballades* y se quedaba sentado mientras ella se gozaba de unos buenos bailes en el centro de la plaza, nos interrumpió muy amablemente un joven para revelarme de la existencia de un libro que se redactó a partir de un estudio exhaustivo de las *mateixes*, impreso en 1991, del que solo existen 17 copias en toda la isla (ya que no se llegó a publicar). Casi de forma automática dejé de prestar atención a lo que me decía la mujer y me giré hacia Jaume. Así, empezó una conversación en la que yo me abrí camino en el mundo de las *mateixes* y el baile de *payés* del levante de la isla, pues hasta ahora no había tenido contacto con una persona de dentro.

Con esto, Jaume me dice que en pocas semanas se iba a celebrar cerca de Manacor una “*ballada de pagès*” que consistía en la reunión de un grupo de bailarines seleccionados de manera privada y exclusiva para bailar al *estilo payés* con un *revetler*. Por aquel entonces, no sabía de qué me estaba hablando y traté de apañarme para que no notara que estaba igual de perpleja que ilusionada por lo que estaba escuchando. Es cierto que, pese a que no había oído de hablar de un *revetler* antes, me llamó la atención que me lo contara casi susurrando y me indicara que bajara la voz más de una vez (seguíamos en las aulas de la EMIDM). No pude estarme y le pregunté por qué era un ambiente tan aparentemente cerrado a lo que inicialmente no me contestó. Insistiendo un poco más (le pregunté por qué no hacían esto público si era tan valioso) me dijo algo como que “se rompería la esencia” y “sería impensable que un *revetler* decidiera quién baila con quién en una plaza pública”, teniendo en cuenta que serían siempre parejas heterosexuales. Esto me remite directamente a la cuestión de género, aunque también se podría hacer un análisis en tanto que se establecerían ciertas jerarquías en un espacio público. Joana Domenge y sus compañeros analizan el fenómeno de la evolución del papel del *revetler* de forma parecida:

*“Una figura d’autoritat com la del revetler que organitzava, comandava, jerarquitzava, deia a qui li tocava ballar, no tenia cabuda en ballades cada vegada més massificades, animades per grups de música cada cop més professionals, finançats per ajuntaments.”*²⁰
(Domenge et. al., 2012: 121)

Así, en el baile mallorquín más tradicional encontramos una figura masculina que organiza el baile, a la que se le otorga una autoridad por encima de todos los participantes. Es el encargado de asegurarse que la fiesta se desarrolle, y eso implica funciones no solo directivas, como

²⁰ Traducción: “Una figura de autoridad como la del *revetler* que organizaba, mandaba, jerarquizaba, decía a quién le tocaba bailar, no tenía cabida en la *ballades* cada vez más masificadas, animadas por grupos de música de cada vez más profesionales financiadas por ayuntamientos.”

convocar a los bailarines o decidir qué hombre y mujer salen a bailar, sino también defensivas. Él era el protector de la fiesta y el baile, y en caso de inconveniente o irrupción de algún intruso, se esperaba del *revetler* que lo pudiera solventar para que se siguiera con el baile.

Con todo lo anterior, mi trabajo de observación y reflexión iba evolucionando de cada vez más hacia el análisis de los roles de género en el baile mallorquín, y especialmente en la común denominación matriarcal que se le atribuye. Al final, la pregunta central que ha motivado esta parte del trabajo ha sido ¿qué quieren decir los mallorquines y mallorquinas cuando dicen que el *ball de bot* es un baile matriarcal? En general, parece tan sencillo como que la mujer dirige el baile. Ella marca el inicio, el fin y los puntos que se van a hacer, y es el hombre que debe estar a la altura de seguir la improvisación, pues son pocos los bailes en el *ball de bot* que tienen unos pasos fijados.

Independientemente del resto de aspectos que se podrían analizar en materia de género en este tema, la mayoría de las personas con las que he hablado no se han llegado a plantear más allá. Además, como la mayor parte del baile se desarrolla en las plazas, no tiene sentido proponer una discusión entre el mando femenino y el *revetler*, por ejemplo, o el hecho de que la idea tradicional del *ball de bot* es que la mujer se mostrara y se luciera públicamente ante el ojo atento de una sociedad que no descuidaba cualquier detalle susceptible de ser criticado y tema de chisme durante el resto de la noche, porque todo esto ha cambiado.

Algunas personas con las que sí que se produjo una discusión sobre esta denominación sí que me han justificado mejor a qué se refiere el término matriarcal en este caso. Jaume, por ejemplo, me dijo:

“Això de que es ball és matriarcal no s’atribueix tant en es ball en sí com a que sa cultura mallorquina tradicionalment ha estat una cultura on sa dona dins sa casa tenia un pes molt, molt important. De fet, s’homo era es que feia ses feines i sa dona era una mica qui ho gestionava tot, tant es doblers, com sa casa i tot això. D’aquí se denomina que es ball sigui matriarcal, perquè segueix aquesta línia en que sa cultura mallorquina és feminista cent per cent en aquest sentit en que sa dona sempre ha tingut un paper primordial culturalment, i dins es ball també, sobre s’homo. [...]”²¹

Eso sí, también me gustaría dejar constancia de algunos testimonios que en este trabajo se han mostrado abiertos a esta discusión o incluso que ya se la habían planteado. Por ejemplo, con

²¹ Traducción: “Esto de que el baile es matriarcal no se atribuye tanto al baile en sí como a que la cultura mallorquina tradicionalmente ha sido una cultura donde la mujer dentro de casa tenía un peso muy, muy importante. De hecho, el hombre era el que hacía los trabajos y la mujer era un poco quien lo gestionaba todo, tanto el dinero como la casa y todo eso. De aquí se denomina que el baile sea matriarcal, porque sigue esta línea en la que la cultura mallorquina es feminista cien por cien en este sentido en el que la mujer siempre ha tenido un papel primordial culturalmente, y dentro del baile también, sobre el hombre.”

Elisa, filóloga y bailarina de Alcudia, sí que pude entablar una pequeña conversación acerca de este tema en la que me reveló que la posición de la mujer en el baile y la sociedad tradicional mallorquina había sido algo sobre lo que ella había reflexionado, sobre todo en otros ámbitos de estudio como en la revisión literaria de las *Rondalles* mencionadas más arriba. En cuanto le pregunté sobre la denominación matriarcal del *ball de bot* en el ámbito popular, me confesó que es algo sobre lo que ha tenido que reflexionar mucho. Hay algunas cosas que no le cuadran y otras que quizás más. Por un lado, me menciona las hipótesis de Maria Magdalena Gelabert (2017, 2018, 2019) sobre las *Rondalles* mallorquinas a las que atribuye una esencia feminista importante en tanto a la relevancia que toma la mujer mallorquina en los cuentos como dirigente del hogar, pero al mismo tiempo lo contrasta con algunos trabajos que desmontarían dicho razonamiento:

“O sigui, vale, ses dones tenen un paper importantíssim, però per què? I per què justament a ses cases? I... saps? I per això en aquest sentit, estic d’acord i no me vull posicionar. No n’estic del tot segura. Suposo que n’hauria de conèixer molt més rerefons perquè, vale, ses dones poden comandar, però antigament, ses persones que... al manco a Alcúdia, qui duia s’escola de ball de bot, qui dirigia, qui tot, era un home. I és que és això. Ho deix obert.”²²

La relación entre la mujer y el hogar me parece un tema absolutamente imprescindible de considerar en los análisis de la mujer y el género en cualquier manifestación de cultura popular. Así como dice Elisa, las mujeres dirigían el hogar, pero ¿por qué expresamente el hogar? ¿por qué no encontramos figuras de mujeres que organizaran y dirigieran *ballades*, sino que esa figura está encarnada por un hombre? ¿por qué mandarían durante el baile, pensado para exaltar y exhibir la feminidad, pero no en otros ámbitos que impliquen una relación con el cuerpo distinta? Pero la pregunta que yo más me hago y que quizás no haya logrado resolver es: ¿es compatible un espacio de performatividad cultural, con raíces históricas y culturales tan marcadas, que sea matriarcal en una sociedad indiscutiblemente patriarcal?

Al fin y al cabo, resolver de forma absoluta la pregunta planteada, implicaría un análisis en profundidad de cómo llega a (auto)percibirse la sociedad mallorquina como matriarcal, cómo llega a la danza, y qué implicaciones tiene. Y ello, necesita de una revisión minuciosa de la teoría de género que permita una aproximación fundamentada al análisis de género de las manifestaciones tradicionales y populares de Mallorca.

²² Traducción: “O sea, vale. Las mujeres tienen un papel importantísimo, pero ¿por qué? y ¿por qué justamente en las casas? Y... ¿sabes? Y por eso, en este sentido, estoy de acuerdo y no me quiero posicionar. No estoy del todo segura. Supongo que tendría que conocer mucho más el trasfondo de la cuestión porque, vale, las mujeres pueden mandar pero antiguamente las personas que... por lo menos en Alcudia, quien llevaba la escuela de *ball de bot*, quien dirigía y todo era un hombre. Y es que es eso. Lo dejo abierto.”

La matriarcalidad del *ball de bot* es un tema con una transversalidad histórica importante, cuyo análisis puede abarcar distintos momentos del baile. Una de los factores a tener en cuenta es que los cambios en la consideración de la mujer en el baile y sociedad mallorquina a través del tiempo deben ser entendidos teniendo en cuenta el momento histórico. Por ello, en el trabajo presente se han observado otras adversidades para la situación del género en el baile mallorquín que concuerdan con la transición de valores en cuánto a la mujer. La llegada de las *ballades* a las plazas no solo hace pública y abierta la participación en el baile sino que somete a este mismo a que sea atravesado por los dilemas que se estén gestionando, debatiendo y luchando en el espacio social más allá de la danza. Para ello, voy a detenerme a analizar el caso de la *bullanguera* (o *jotas robadas*), una invención, relativamente reciente, que reclama como suya la EMIDM, que consiste en una jota en la que los bailarines se van cambiando.²³

En julio de 2017 se hizo viral un vídeo²⁴ de una *bullanguera* en el que al formarse una pareja de dos hombres en el centro de la *bullanguera* se escuchan voces de “Fuera! Fuera!”. Este hecho hizo estallar una gran polémica en las redes llegándose a publicar algunos artículos que usaban conceptos como “*bullangueras queer*” y hablaban de una “revolución feminista y LGTBI en el ball de bot” (Cent per cent, 2017; Bordoy, 2022), analizándolo de la siguiente forma:

“La polémica creada por el baile público de parejas hombre/hombre en la danza tradicional de Mallorca – concretamente en la danza llamada *bullanguera*, donde la mujer tradicionalmente elige a su pareja [...] – ha mantenido intacta música y coreografía, pero han subvertido los roles de género asignados tradicionalmente.” (Bordoy, 2022: 2)

Apropósito, Barbara Duran Bordoy habla de la necesidad de hacer un análisis comparativo con otros acontecimientos festivos contemporáneos en los que la mujer y la lucha LGTBI va ganando protagonismo (Bordoy, 2022: 2), como las “neofiestas” mallorquinas en las que se han fusionado la tradición y los elementos musicales y festivos “modernos” (Bordoy, 2022: 3).

En el debate que surgió a raíz de la exposición pública de dos hombres participando a la misma vez, de forma improvisada, en una *bullanguera*, “se plantea una reconsideración de los roles en las parejas de baile popular que obligan a reformular una serie de preguntas” (Bordoy, 2022: 15) en cuanto a la dinámica de roles de la *bullanguera* de Mallorca. A partir de aquí, Bordoy ataca los conservadores mallorquines que abogan por mantener la pureza del baile tradicional calificando este debate como un “verdadero problema que subyace en los episodios públicos de la *bullanguera queer*” (Bordoy, 2022: 18).

²³ https://www.youtube.com/watch?v=0ofwVe81ukw&ab_channel=FinaluqueBalldeBot (minuto 1:36)

²⁴ <http://www.centpercent.cat/ballar-dos-homes-plegats-bullanguera/>

Por lo que respecta a los bailarines de la isla, en el ámbito público escuché hablar varias veces de este tema. Incluso Elisa me explicó cómo lo vivió de primera mano:

“...quan dos homes varen sortir per primera vegada a una bullanguera a ballar junts, que va ser bé, un amic meu, en Toni Mateu amb en Josep Fiol, a sa ballada de San Pere d’es Port d’Alcúdia fa no sé quants d’anys, ja molts. [...] Me’n record que va ser una cosa grossa, en es grups de Facebook de ball de bot anaven plens d’aquest debat [...]. Hi havia molt de debat amb això i me’n record perquè si... va ser.. que a més me va tocar d’a prop perquè era un amic meu. Me’n record que fins hi tot va sortir per sa tele i... i me va parèixer molt graciós que en aquestes altures s’hagués de debatre si dues persones poden ballar juntes.”²⁵

Con la misma tranquilidad que lo vivió Elisa se leen las entrevistas hechas por la revista digital manacorina Cent per Cent en 2017 a algunas personas que vivieron la situación que, aunque se presentan opiniones opuestas, coinciden en el respeto a la tradición pero con tendencias más “puristas” o más “liberales”.²⁶ En la observación de este trabajo realizada entre 2023 y 2024 se observan otros focos de debate en la *bullanguera*, sobre todo a raíz de la aparición de niños en esta jota y algún encuentro con tonos violentos.

Al fin y al cabo, los mallorquines y mallorquinas priorizan el baile por encima de estos debates con los que podemos llegar a obsesionarnos los científicos sociales. Mientras tengan un espacio donde sonar y bailar, la transgresión y reformulación de las reglas y las tradiciones es algo que es fluctuante y progresivo, que surge, y se irá adaptando al entorno según los bailarines.

CAPÍTULO 2: BALL DE BOT EN EL ESPACIO

El *ball de bot* ha mostrado hasta ahora ser un ámbito de expresión social y cultural con una historia y reconocimiento social importantes. Además de la dimensión interna de este fenómeno, que nos ha permitido dibujar una forma en la que los mallorquines y las mallorquinas se relacionan con el género en su baile, ahora me gustaría detenerme en un aspecto más externo: el espacio. Creo que, igualmente importante que la performatividad del género en el baile, los

²⁵ Traducción: “...cuando dos hombres salieron por primera vez juntos a bailar en una verbena, que fue bueno, un amigo mío, Toni Mateu con Josep Fiol, en la fiesta de San Pedro del Puerto de Alcúdia hace no sé cuántos años, ya muchos. [...] Recuerdo que fue algo grande, en los grupos de Facebook de *ball de bot* estaban llenos de este debate [...]. Había mucho debate sobre esto y lo recuerdo porque si... fue... que además me tocó de cerca porque era un amigo mío. Recuerdo que incluso salí en la tele y... y me pareció muy gracioso que a estas alturas se tuviera que debatir si dos personas pueden bailar juntas.”

²⁶ Cent per cent. (2017, 11 de julio). “Poden ballar dos homes plegats a una bullanguera?” <http://www.centpercent.cat/ballar-dos-homes-plegats-bullanguera/> [consulta 13 febrero 2024].

espacios en los que se transmite y desarrolla el *ball de bot* son peculiares en el contexto contemporáneo y adquieren una importancia fundamental en la comprensión holística del mundo del baile tradicional de Mallorca.

En este capítulo, voy a centrarme en dos espacios clave del baile: la *ballada* y las escuelas. La primera, puede adquirir varias formas de desarrollo como se ha visto durante las observaciones pero mantiene unos caracteres que hacen que se haya ganado unos espacios determinados en las celebraciones populares. Las escuelas, en cambio, son sitios en los que se debe *entrar* y en los que se produce la transmisión del baile según el estilo de cada una. Para las *ballades* no se aplicó un criterio estricto para la observación, sino que simplemente me dediqué a ir a las que podía a lo largo de un año. Las observaciones en las clases de baile han sido sobre todo en la Escola de Música i Danses de Mallorca, ubicada en Palma, que actúa como núcleo central de enseñanza folklórica musical y de danza. También se han acudido en algunas ocasiones a las clases de Calvià, un pueblo cercano a Palma cuya enseñanza de *ball de bot* sigue en parte la forma de baile que instruye la escuela de Palma.

La Ballada

En todo el trabajo, no se ha logrado aterrizar con un término en castellano para hacer referencia al acto social conocido en Mallorca como «*ballada*». Surge en los años 80 como un evento social en el que a partir de un grupo de música (aunque puede haber más de uno) se hacen los bailes propios del *ball de bot*, habitualmente mediante la improvisación. Según la antropóloga Linda Dankworth, la *ballada* aparece concretamente durante las fiestas de San Sebastián en la capital de la isla, iniciada por músicos y bailarines de la EMIDM, con el fin de crear un patrimonio contemporáneo mallorquín del que no participe la escenificación tradicional que la Sección Femenina había instaurado (2014a: 96, 99). El director actual de la EMIDM encuentra un tanto pretenciosa esta afirmación y prefiere decir que la Escuela fue la responsable de *bajar el baile del escenario a la plaza* con los primeros grupos que lo pusieron en marcha, *Aliorna* y *Música Nostra*, cuyos músicos salieron de la Escuela, porque antes de las *ballades* públicas recuerda el director que se bailaba en las casas, en un ámbito más privado.

Tanto el director como Dankworth parece que en sus afirmaciones omiten la revolución interna de la Escuela, mencionada más arriba, de la que emergieron estos grupos que asentaron el formato de *ballada* que pervive hoy en día. Como también se ha reflejado más arriba, esto permitió una forma de bailar más abierta: sin restricción de acceso ni vestimenta. En definitiva, una nueva forma de entender la música del *ball de bot* que, sin perder sus orígenes, se adaptaba a los tiempos modernos (Perpinyà, 2002: 32).

Actualmente, las *ballades* tienen lugar en plazas y/o espacios públicos que suele proporcionar el ayuntamiento, y son altamente populares:

“Hoy por hoy, son pocas las semanas en las que en un lugar u otro de la isla no se organice un baile (*ballada*) en motivo de unas fiestas patronales, una feria, una campaña benéfica, el circuito de actividades culturales de los ayuntamientos, un fin de curso, etc., amén de los bailes privados.” (Gómez-Pujol y Frontera, 2023: 258)



Música Nostra sonando en una *ballada* en Sencelles (Marzo de 2023)

Normalmente, el grupo musical que sonará durante la *ballada* es determinante para el evento, en tanto que hay diversidad, sobre todo de estilos e historia, entre los grupos de música folklórica de Mallorca. Las *ballades* suelen ser organizadas a nivel local (las asociaciones de vecinos, asociaciones de baile, por petición popular, en las fiestas locales, etc.) y pueden ir precedidas de una muestra folklórica de alguna asociación. En estos momentos, las *ballades* se anuncian a través de las redes sociales y una web²⁷ en la que está publicada una agenda de estos eventos que se va actualizando.

*“Primer se programa sa ballada [...] i sa gent hi va segons s’agrupació. Hi ha gent que hi va per anar a ballar i li és igual s’agrupació. En es meu cas, i se que sa gent de s’Escola, com que mos agrada disfrutar d’una ballada, anem als grups que són bons. A sa ballada, arribes en es poble, a sa plaça, es grup comença a sonar, tu balles, si vols o no, i se sol acabar amb una bullanguera. [...] Jo crec que les organitza es poble en sí, segons si hi ha una festa o lo que sigui. Hi ha pobles que no se si sense cap motiu fan una ballada per petició popular, no en tenc ni idea. Però jo lo que se es que si hi ha una festa en s’estiu, hi ha ballada. Mostra i ballada.”*²⁸ (Entrevista a Júlia)

En este trabajo, no se ha profundizado específicamente en los aspectos estructurales de la *ballada* como un evento social y cultural, un objeto de estudio antropológico con alto potencial igualmente, sino que se considera un espacio a través del cual se manifiestan todos los aspectos

²⁷ <https://www.agendasaraus.cat/node/1>

²⁸ **Traducción:** “Primero se programa la *ballada* [...] y la gente va según la agrupación. Hay gente que va para ir a bailar y le da igual la agrupación. En mi caso, y se que la gente de la Escuela, como nos gusta disfrutar de una *ballada*, vamos a los grupos que son buenos. En la *ballada*, llegas al pueblo, o a la plaza, el grupo empieza a sonar, tu bailas, si quieres o no, y se suele acabar con una *bullanguera*. [...] Yo creo que las organiza el pueblo en sí, según si hay una fiesta, o lo que sea. Hay pueblo que no sé si sin ningún motivo hacen una *ballada* por petición popular, no tengo ni idea. Pero yo lo que se es que si hay una fiesta en verano, hay una *ballada*. Muestra y *ballada*, generalmente.”

internos del baile tradicional mallorquín que se vienen analizando: evolución histórica, influencias y diferencias entre escuelas, cambios o mantenimiento de roles de género en el baile, etc. Así como Dankworth se centra en la articulación de la diversidad de identidades políticas de Mallorca a través del sentimiento de comunidad que crea la *ballada* (Dankworth, 2014a: 97) , en este trabajo la mirada se aleja de la representación de la ideología política a través de la danza y se acerca al sentido de tradición que eclosiona con el *ball de bot*, y que curiosamente es prácticamente unánime entre los mallorquines y mallorquinas, independientemente de la ideología política. Por ello, el lector se encontrará con una mirada más superficial de la *ballada* y notará que el foco está puesto en aspectos más concretos de ésta que surgen directamente de la ontogenia social de la gente mallorquina a través de sus bailes.

Uno de los momentos más esperados de la *ballada*, mencionado en el apartado de género, es la *bullanguera* o *jotes robades*. Coinciden varios autores que han tratado la cuestión recientemente en que el punto álgido de la *ballada* suele ser el final, protagonizado por una *bullanguera* o *jotes robades* (Gómez-Pujol i Frontera, 2023: 258; Dankworth, 2014a: 102). Incluso se han creado canales específicos en redes sociales en los que se cuelgan *ballades*, *bullangueras* y otros bailes²⁹ (Gómez-Pujol, 2023: 258).

La definición que trataremos de la *bullanguera* o *jotes robades* será la propuesta por Lluís Gómez-Pujol y Gabriel Frontera Mestre, desde la EMIDM:

“Las *jotes robades* consisten en la interpretación de una jota que va repitiendo estribillo y coplas incrementando la velocidad paulatinamente y que puede durar más de 10 minutos, acabando con un tempo de *allegro vivace a prestissimo*. [...] Se trata de un baile que ejecuta una sola pareja, rodeada por el resto de participantes en el baile – a modo de rueda – y en el que, a capricho e interés de los bailadores, éstos se van sustituyendo unos a otros. Como el resto de palos del folclore vivo mallorquín, la mujer improvisa los pasos a ejecutar y el hombre la debe seguir a partir de las indicaciones que ésta le da con la posición de su cuerpo. [...] Cada nueva mujer que entra en la *bullanguera* cambia el paso o mudanza según su capricho y gusto, sin necesidad de esperar al inicio de la copla. [...] Es un baile que teniendo connotaciones de cortejo, se utiliza para bailar, con personas con las que se puede tener trato o no, de las que se admira o aprecia su estilo y/o técnica; en definitiva, con las que a uno/a le apetece bailar.” (Gómez-Pujol y Frontera, 2023: 259)

Su origen está asociado a las actividades de la EMIDM, aunque en las notas de campo de Ensenyat se ha encontrado el testimonio de una tradición asociada al baile que se celebraba en algunas bodas, en la que, hacia el final de la velada, se interpretaba una jota de pareja en la que empezaban los novios y se iba sustituyendo a la novia por todas las mujeres de la fiesta (García-

²⁹ <https://www.youtube.com/@finaluqueballdebot/featured>

Pujol y Frontera, 2023: 261). Este momento se conocía como “*cansar es novii*” (“cansar al novio”) (García-Pujol y Frontera, 2023: 261). La denominación como «*bullanguera*» es posterior, también a la de «*jotes robades*», y surge del alboroto que se generaba por la picardía de los bailarines y bailarinas. “*Hacer bulla*” o “hacer una *bullanguera*” está asociado al alboroto que se produce cuando hay varias personas reunidas en una fiesta. (Gómez-Pujol, 2023: 262)

Más allá de todo esto, la *bullanguera* es una parte de la *ballada*, que en su totalidad, no está exenta de tensiones producidas por el encuentro de distintas asociaciones, que tienen su propio estilo de baile, en un espacio público. El relativo prestigio de la EMIDM, el problemático sentimiento de originalidad de agrupaciones fundadas en los mismos años que la EMIDM y la creciente popularidad de las nuevas agrupaciones, que oscilan entre la tradición y la modernización del baile mallorquín, son algunas de las cuestiones que convierten a las *ballades* en un espacio de encuentro de estas tensiones.

En las observaciones, esto fue lo primero que denoté. En la ballada referenciada anteriormente del 42º aniversario de s’Estol de Tramuntana, el 2 de Diciembre de 2023, hablé también con varias personas de Alcudia, lugar de fundación de una de las agrupaciones importantes de la isla, *Sarau Alcudienc*. En concreto, conozco a un grupo de jóvenes de *Sarau Alcudienc* que me dicen que trabajan activamente para la recuperación del baile propio de la zona de Alcudia, pero se han encontrado con impedimentos al presenciar como personas que han estado en contacto con la EMIDM les han “quitado” el sitio para “imponer” el baile de la EMIDM. Para contrastar estas afirmaciones, hablo con Carles, uno de los jóvenes que supuestamente “echó” a una de las compañeras del grupo de *Sarau Alcudienc* para proponer unas clases más parecidas a la enseñanza la EMIDM. Me comenta que antes, las clases de Alcudia eran aburridas porque no había separación por grupos y la gente mayor “lleva otro ritmo”, por lo que se separaron los alumnos por grupos: pequeños, jóvenes y adultos.³⁰

Más adelante, cuando hablo con una alumna de la EMIDM y le pregunto sobre los recientes conflictos en las *ballades*. Lo primero que me contesta es sobre los ya comentados debates sobre el género en las *bullangueras*, pero a continuación un caso que hasta el momento nadie me había referenciado:

“Després un altre tipus de conflicte que hi ha és sobre bons balladors i mals balladors. [...] Jo sé de gent que si veu que qualcú no ho fa bé a una bulla, tot d’una entra i el treu. I això crea un poc de conflicte. Jo es que no m’agrada aquest fet que hakis de ser de s’Escola per

³⁰ Notas del diario de campo.

poder entrar a una bullanguera, perquè se suposa que es balladors de s'Escola són bons balladors."³¹

Sobre esto, otra alumna me recalcó el orgulloso sentimiento de pertinencia que emana de la EMIDM:

*"És sa millor escola i se nota. Hi ha un sentiment d'orgull. N'hi ha que se pensen que això és una elit i que volen, literalment, clavar una bandera de s'Escola, que jo trob que això és dur-ho a un extrem perquè això és només ball de bot, no mos hem d'oblidar."*³²

Además, la competitividad entre mujeres que discutíamos en el apartado de género también se ve reflejada en alguna *bullanguera*:

*"De vegades hi ha sempentes a una bullanguera, o coses d'aqueixes. I entre ses dones, a vegades hi ha conflictes tipus jo vull ballar i com que no m'agrada aqueixa, cada vegada que entri jo entraré a llevarla. Hi ha molta gent que se vol fer veure i crea conflictes arrel d'això."*³³

Finalmente, si hablamos de la funcionalidad de las *ballades*, además de ser un evento en el que, pese a lo comentado, se promociona el vínculo comunitario en torno al *ball de bot* como sello mallorquín, también es importante reconocer cómo el espacio público y popular de la *ballada* puede atraer nuevos bailarines y ser un lugar de aprendizaje y transmisión de conocimientos. Una de las bailarinas veteranas de la EMIDM me comenta algo al respecto:

*"Bueno, a sa plaça hi va qui vol. [...] A sa plaça hi ha de tot. Gent que va a s'Escola, gent que va a altres escoles, gent que balla bé, gent que fa lo que pot, gent que se pensa que a sa plaça n'aprendrà, gent que n'aprèn de veres..."*³⁴

³¹ Traducción: "Después, otro conflicto que hay es sobre buenos bailarines y malos bailarines. [...] Yo se de gente que, bueno, un hombre de la Escuela que ahora ya no baila, que cuando bailaba, si veía que alguien no lo hacía bien en una *bull*, enseguida entraba y lo echaba. Y esto creo un poco de conflicto. A mí es que no me gusta este hecho de que tengas que ser de la Escuela para poder entrar a una *bullanguera* porque se supone que los bailarines de la Escuela son buenos bailarines."

³² Traducción: "En Calvià, no he escuchado nunca decir a nadie «soy de Calvià». Ahora, en la Escuela sí. Y además con orgullo. Y yo misma a veces lo digo, que baile en la mejor escuela de Mallorca, y punto. [...] Es la mejor escuela y se nota. Hay un sentimiento de orgullo. Hay gente que se piensan que esto es una élite y que queremos, literalmente, clavar una bandera de la Escuela, que yo creo que es llevarlo a un extremo, porque esto es solo *ball de bot*, no nos tenemos que olvidar."

³³ Traducción: "A veces hay empujes en una *bullanguera*, o cosas de estas. Y entre las mujeres, a veces hay conflictos de tipo *yo quiero bailar y como no me gusta esta, cada vez que entre, yo entraré a echarla*. Hay muchas gente que se quiere hacer ver y crea conflictos a raíz de esto."

³⁴ Traducción: "Bueno, a la plaza va quien quiere. En la plaza hay de todo: gente que va a la Escuela, gente que va a otras escuelas, gente que baila bien, gente que hace lo que puede, gente que se piensa que en la plaza aprenderá a bailar, gente que de verdad aprende..."

Las *ballades* resultan ser un espacio y evento crucial en el entendimiento de la funcionalidad y la posición actual del *ball de bot* en la sociedad mallorquina. En ellas el más principiante ojo antropológico puede apreciar la confluencia de distintas escuelas y estilos de baile en un mismo espacio, en el que se catalizan todas las relaciones que existen en el mundo del *ball de bot* actualmente. Todos los aspectos comentados hasta ahora (género, jerarquía entre escuelas, estilos de baile, tipos de bailarines, motivos por los que se baila, etc.) se manifiestan de manera muy clara en la performatividad de las *ballades* a través de los cuerpos y de los bailarines y bailarinas, en cómo se relacionan entre ellos y con el entorno.



Bailarinas de Calvià vestidas de *Cavellets*, posando antes de empezar el desfile en las fiestas de Santa Ponsa. (Septiembre de 2023)

Estética, Folklore y Tradición a través de las Escuelas

En Mallorca, desde muchos ayuntamientos y asociaciones culturales se propicia la existencia de escuelas de música y danza locales. Además de algunas excepciones, la mayoría de las escuelas que están en funcionamiento actualmente nacieron en el movimiento de revitalización de los años 70 y 80. La *Escola Municipal de Mallorquí* (desde 1973)³⁵, la *Escola de Música i Danses de Mallorca* (desde 1975)³⁶, *Sarau Alcudienc* (desde 1978)³⁷ o *Aires d'Andratx* (desde 1986)³⁸ son algunas de las asociaciones folklóricas principales.

En este trabajo, las escuelas en las que se ha desarrollado la práctica etnográfica se encuentran entre los municipios de Calvià y Palma. En concreto, se han hecho las observaciones entre las clases de baile de la Asociación Cultural Musical Pere Josep Canyelles, en Calvià, y las clases y otras actividades de la *Escola de Música i Danses de Mallorca*, ubicada en Palma, siendo ésta última la más frecuentada.

En Calvià, las clases de *ball de bot* se dan a través de la Asociación Cultural Musical Pere Josep Canyelles³⁹. Las clases de baile son por las tardes en los días laborables y hay varios horarios en función de los grupos que se hayan formado, normalmente divididos por edades⁴⁰. Principalmente, en las observaciones recientes, se han diferenciado dos grupos de clases: uno de

³⁵ <https://www.escolademallorqui.cat/>

³⁶ <https://www.emidm.com/>

³⁷ <https://www.saraualcudienc.cat/>

³⁸ https://www.facebook.com/airesdandratx?locale=es_ES

³⁹ https://www.facebook.com/ACMPJC/?locale=ca_ES

⁴⁰ “*Mos dividíem sobre tot per edats. Jo anava amb es meu grup d'amigues i gent d'un any més o un any manco, però nos dividien ses classes per edats.*” (Entrevista a Júlia)

niños y niñas en edad de primaria, y un grupo, sobre todo de mujeres, en el que la media rondará los 50 años, aunque hay algunos pocos jóvenes que tendrán entre 16 y 25 años.

Las clases siguen la temporalidad de un curso escolar: comienzan en septiembre y a mediados de julio, por las fiestas de Sant Jaume, se hace una actuación a modo de clausura del curso, en la que participan todos los alumnos y alumnas. En ella, no se usa la indumentaria tradicional mallorquina sino que las bailarinas se visten de negro o blanco, según si bailarán en la posición de hombre o de mujer, respectivamente. Así me lo explica Júlia:

“Mem, a Calvià només hi ha un home. Així que aquest únic home se vesteix de negre i ses dones de blanc. Ara, hi ha dones que fan d’home i se vesteixin de negre. Hi ha dones que segons el ball han d’alternar i duen roba davall per si han de canviar de dona a homo, o lo que sigui.”⁴¹

(Entrevista a Júlia)



Final de curso de la escuela de baile de la Asociación Cultural Pere Josep Canyellas (Julio de 2023, Calvià)

Además de esta actuación, la escuela de baile de Calvià puede ser convocada por el ayuntamiento local para bailar en algún evento institucional, también en la feria ovina y caprina de principios de abril, y participa además en las fiestas a finales de verano de “moros y cristianos”, en las que se representa la entrada de las tropas aragonesas a Mallorca en 1229 y la conquista y cristianización de la isla. Los bailarines y bailarinas de la escuela de baile de Calvià hacen distintos bailes a lo largo de las fiestas en los que representan distintas fases de la conquista. Concretamente, son el *ball de cavallets* y el *ball d’escamots*.

Antonia es la profesora de Calvià y lleva más de 15 años dando clases gratuitas de baile, recibiendo una subvención del Ayuntamiento de Calvià. Antonia empezó a bailar en la EMIDM cuando era joven, y más adelante crearía *Aliorna*, uno de los principales grupos de música en la revitalización de los 80 y pioneros en el “*ball a sa plaça*”, y se jubilaría de la música para dar clases semanales en el pueblo de Calvià a todas las edades.

⁴¹ Traducción: “A ver, en Calvià solo hay un hombre. Así que este único hombre se viste de negro y las mujeres de blanco. Ahora bien, hay mujeres que hacen de hombre y se visten de negro. Hay mujeres que según el baile tienen que alternar y llevan ropa debajo por si se tienen que cambiar de *mujer a hombre*, o lo que sea.”

En uno de los ensayos de Calvià a los que acudí, me encontraba escribiendo sobre las relaciones que se establecían y las formas de organización de las bailarinas cuando, pasada una hora de la clase, entraron por la puerta el director de la Escola de Música y Danses de Mallorca y su mujer y respectiva pareja de baile, también profesora y organizadora de algunas secciones de la EMIDM. Magdalena, una de las señoras del ensayo, me dice que suelen ir cada dos semanas a ayudar a Antonia con las coreografías. Desde ese momento, de una clase, que más que una lección parece un encuentro entre mujeres (sobre todo) del pueblo que bailan durante un tiempo según lo que propone Antonia, en el que la jerarquía entre profesora/alumnas es prácticamente horizontales, se da un cambio importante en la dinámica de la clase. De una práctica de baile con un trasfondo un tanto caótico entre conversaciones informales y algún que otro grito de la profesora en un intento por organizar a las alumnas, con el director de la EMIDM y su esposa la organización se da por sí sola. Después de cada baile, el director y su esposa se acercan a Antonia y le dan algún consejo sobre la coreografía, pero progresivamente será solamente la esposa del director quien organizará la coreografía con Antonia y el director quedará sentado soltando algún que otro comentario de broma en voz alta.

Con él sentado y sin mucho que hacer, mi acercamiento se facilita y consigo entablar una conversación que adquiere un tono bastante político sobre el *ball de bot*: desde discutir la procedencia falangista de su maestro, Bartomeu Ensenyat Estrany, hasta hablar sobre la apropiación política del *ball de bot* por parte de la izquierda política mallorquina, más cercana a reclamos soberanistas y de una cultura y tradición propia de Mallorca y las Islas Baleares.

Al final, hablando de la evolución general del *ball de bot* en Mallorca, me recuerda que Antonia, igual que muchos otros bailarines y músicos de renombre de la isla, pasaron en algún momento por la EMIDM, donde recibieron instrucción al estilo de Ensenyat.

Efectivamente, la Escola de Música i Danses de Mallorca tiene un protagonismo en la esfera musical y de danza de Mallorca singular. Por los testimonios considerados hasta ahora, se puede interpretar que la pertenencia a la EMIDM conlleva un orgullo y un sentido del prestigio y la perfección técnica del baile que no es menor, mientras que individuos externos a la Escuela, pueden notar una tendencia elitista y homogeneizadora desde sus aulas. El encuentro entre ambas posturas es contextual y deben comprenderse ambas partes.

La escuela fundada por Ensenyat en 1975 ha sido leída desde varias perspectivas. Mientras algunos de sus discípulos defienden que no surge con fines escénicos sino de enseñanza municipal (Gómez-Pujol y Frontera, 2023: 261), la opinión popular es distinta, e incluso aquello que reclaman como suyo (como la creación de las *ballades*) se contradice con algunas referencias históricas. Mas allá, el prestigio y el renombre de la Escuela a lo largo de la isla no es menor, y el orgullo de pertenecer a la *mejor escuela* es palpable. Por ello, me pregunté, ¿qué se siente al estar en la EMIDM? ¿Cómo es formar parte de la EMIDM?

Primero, hay que distinguir entre dos formas de *ser* de la EMIDM: por un lado, están los alumnos de las clases semanales, cuyo propósito es ir a aprender a bailar, principalmente y, por otro lado, está el grupo de actuaciones, una agrupación dentro de la Escuela que se dedica a preparar y recrear las actuaciones en espacios públicos, festividades, competiciones y encuentros folklóricos regionales, nacionales e internacionales.

Para esto, además de las conversaciones informales con los alumnos de las clases semanales, se ha entrevistado a dos personas que *son* de la Escuela: Catalina y Júlia. Catalina llegó a la Escuela con tan solo 7 años de edad, a finales de los 70, y desde entonces es bailarina, profesora y miembro de varias comisiones del grupo de actuaciones, del que también es partícipe. Júlia, es una bailarina de unos 20 años de edad llegada recientemente a la institución, que rápidamente, por sus habilidades motrices, se ha incorporado al grupo de actuaciones.

La experiencia de Júlia como incorporación reciente está repleta de grises. Por un lado, el cambio de las clases de Calvià a la Escuela de Palma, en la que recientemente se ha añadido al grupo de actuaciones (para el que se debe pasar un proceso de selección), para ella fue notable.

“Per lo que fa a ses actuacions amb s’agrupació, es canvi és enorme. S’Escola té una gran reputació. Se suposa que és sa millor escola pel que fa a ses actuacions [...], així que son estrictes i t’han de triar per entrar a s’agrupació. A Calvià, vas a s’hora més avançada i te poses a s’actuació que sigui, i és voluntari. Ara, a mi, quan vaig entrar a Palma me varen dir que han de triar ses persones. Hi ha una junta que ha d’estar d’acord en que entri una persona nova a s’agrupació.”⁴² (Entrevista a Júlia)

Los primeros días en la Escuela, para Júlia supusieron una mejora de sus expectativas respecto al baile. Según dice, descubrió que el *ball de bot* era mucho más popular de lo que ella percibía desde Calvià, donde notaba una decadencia significativa. Vio que había *ballades* semanalmente y que en las clases de la EMIDM había un flujo de alumnos constante cada año, en unas franjas de edad más amplias que en Calvià.

“Palma és un lloc que hi va molta gent i que, fins hi tot, no cada any és sa mateixa. Hi ha molta gent que no continua, però també n’hi ha molta que comença. Sempre hi ha gent. [...] Per setembre obrim ses llistes i s’octubre comencen i normalment amb una setmaneta

⁴² Traducción: “En cuanto a las actuaciones con la agrupación, el cambio es enorme. La Escuela tiene una gran reputación. Se supone que es la mejor escuela porque hace las actuaciones [...], así que son estrictos y te tienen que elegir para entrar a la agrupación. En Calvià, vas a la hora más avanzada y te pones en el grupo de actuaciones, sea quién sea, y es voluntario. Ahora, a mí, cuando entré en Palma me dijeron que tienen que elegir a las personas. Hay una junta que tiene que estar de acuerdo con que entre una persona nueva a la agrupación.”

o dues ja és ple. Enguany hem fet dos grups de bolero i dos de jota."⁴³ (Entrevista a Catalina)

Asimismo, la diferencia entre ser alumno y ser de la agrupación también es algo que no solo me ha comentado Júlia explícitamente, sino que en las estancias en la EMIDM se apreciaba muy claramente en la forma en la que los bailarines se relacionaban con la propia escuela (con las clases, con otros alumnos/as, con los profesores/as). Mientras Júlia testimonia no haber tenido ningún tipo de inconveniente en sentirse alumna de la Escuela, más bien al contrario, en el momento en el que comienza a formar parte del grupo de actuaciones denota ciertas dificultades:

*"Dins s'escola que ensenya, o sigui ses classes, ha estat molt fàcil [...]. No vaig tenir cap problema per entrar. Ara, a s'agrupació és diferent perquè tens com a molt idealitzats es balladors i vas alerta. Vas alerta... i vols encaixar... I fàcil no ha estat. No sé si se deu també a sa cultura mallorquina, que som tancats de per sí, o... o bueno."*⁴⁴

Incluso hace referencia a posibles diferencias marcadas por el género:

*"Essent un home no és tan complicat entrar a s'agrupació, perquè com que els homes falten, sempre ballaran un ball més complicat. Se'ls donarà s'oportunitat més fàcilment. Ara, ses dones nos hem de guanyar es nostre lloc. Així que és com si competim entre noltros. Sense dir-ho, però hi ha molta competitivitat. I clar, hi ha gent que no t'accepta, rumors, coses,... i és complicat. Perquè estàs pendent de que t'acceptin, i alomillor veus que no... Has de demostrar que ets capaç, però de manera silenciosa."*⁴⁵

Por el contrario, Catalina, no menciona en ningún momento dichos conflictos. Es más, para ella, la convivencia viene sola al pasar muchas horas en la Escuela, y en caso que haya cualquier problema, las cosas se van solucionando poco a poco entre adultos. Todo lo que me comenta Júlia, parece ser inexistente a ojos de una veterana. Es cierto, no obstante, que así como las personas más jóvenes del grupo de actuaciones con las que he conversado sí que me han hecho

⁴³ Traducción: "Palma es un sitio al que va mucha gente y, hasta y todo, no cada año es la misma. Hay mucha gente que no continua, pero también hay mucha gente que comienza. Siempre hay gente. [...] Por septiembre, abrimos las listas y en octubre comienzan. I normalmente con una semanita o dos ya está lleno. Este año hemos hecho dos grupos de bolero y dos de jota."

⁴⁴ Traducción: "Dentro de la escuela que enseña, o sea, las clases, ha sido muy fácil. No tuve ningún problema para entrar. Ahora, en la agrupación es diferente porque tienes como muy idealizados los bailarines y vas con cuidado. Vas con cuidado... y quieres encajar.... Y fácil no ha sido. No se si se debe también a la cultural mallorquina, que somo cerrados de por sí, o... o bueno."

⁴⁵ Traducción: "Siendo un hombre no es tan complicado entrar a la agrupación, porque como los hombre falta, siempre bailaran los bailes más complicados. Se les dará la oportunidad con más facilidad. Ahora, las mujeres nos tenemos que ganar nuestro sitio. Así que es como si competimos entre nosotras. Sin decirlo, pero hay mucha competitividad. Y claro, hay gente que no te acepta, rumores, cosas... y es complicado. Porque estas pendiente de que te acepten y alomejor ves que no... Tienes que demostrar que eres capaz pero de forma silenciosa."

comentarios parecidos a los que refiere Júlia, las veteranas viven al margen de ello. Esto me hace dudar de las jerarquías entre el mismo grupo, sobre todo al coexistir diferentes franjas de edad, y me hace reflexionar sobre las diferencias en la percepción de la realidad entre distintas generaciones.

Mas allá de todo esto, la Escola de Música i Danses de Mallorca es una institución que ha centralizado casi toda la escena del *ball de bot* en Mallorca, defendiendo un sentido de estética folklórica muy marcado. Desde las aulas de la EMIDM se promueve un baile tradicional cuyo sentido de la improvisación se ha perfeccionado y se prefiere el baile en pareja hombre/mujer, por una cuestión puramente estética. En mis observaciones también percibí cierto grado de elitismo y jerarquización, tanto dentro como fuera de la escuela.



Bailarines de la EMDM durante una actuación en la Plaza Mayor de Palma durante el Palma Danza 2022. Fotografía: Gabriel Rubert

REFLEXIONES FINALES

El musicólogo Francesc Crespí Cañellas (1997) hace una interesante revisión de la musicología balear que en muchos aspectos concuerda con la evolución que se ha estudiado y revisado en este trabajo sobre el baile tradicional de Mallorca. Es fundamental comprender que Mallorca ha sido un lugar de paso y encuentro de distintas culturas que han producido sus manifestaciones artísticas de las que han dejado muestras en la sociedad mallorquina (Crespí, 1997: 74). Esta confluencia de culturas ha dado resultado, entre otras cosas, al objeto de estudio de este trabajo.

De hecho, que algunos historiadores localicen unos primeros inicios del *ball de bot* entre el siglo XVIII y XIX con la introducción de bailes peninsulares (Bibiloni, 2010), explicaría las similitudes de los boleros y las jotas mallorquinas con la jota de jaén o las jotas castellanas, por ejemplo, y confirmaría una evolución del baile mallorquín marcada por distintos procesos de contacto cultural con el exterior de la isla.

Sin embargo, creo que es un error entender esto como una irrupción en la isla de otras formas de hacer música y baile que sustituyeron las formas anteriores, sino que se trata de una progresión de encuentros puntuales entre Mallorca y sus visitantes, que llegaban desde otras partes del territorio hispánico y europeo, que tenían sus propias formas. Un ejemplo muy claro y relativamente reciente de este fenómeno es la introducción de los bailes centroeuropeos (Artigues y Oliver, 1981; Crespí, 1997: 74). Pero si preferimos aterrizar en un momento más actual, se podría considerar el impacto de la exponencial masiva turistificación de Mallorca desde los años 50 y 60: el cambio en poco tiempo de una sociedad preturística, con un sistema de vida agrario, poco industrial y recostado en la cultura del mundo rural, a un modelo económico fundamentalmente turístico ha hecho desaparecer muchas de las manifestaciones musicales tradicionales, que restan en las memorias de las generaciones más mayores que vivieron el antes y el después (Crespí, 1997).

Un análisis etnográfico completo necesita considerar todos los ámbitos sociales en los que existe el objeto de estudio. Por ello, técnicamente, este trabajo presentado está incompleto, por cuestiones logísticas fundamentalmente. Así, quiero dejar constancia de la potencialidad del tema en una profundización más extensa y completa. Algunos temas que he debido excluir por razones de espacio y tiempo los reflejaré a continuación. En primer lugar, analizar cómo se ha preservado la tradición musical y de baile en Mallorca y cómo se hace el planteamiento sobre su pervivencia en el momento actual, es algo fundamental en la gestión patrimonial y cultural de una manifestación cultural y social. Algunas reflexiones sobre los elementos indispensables en la supervivencia del *ball de bot* han sido captadas durante las observaciones, y podrían dar pie a una reconsideración (o por lo menos discusión) del baile en las instituciones. En segundo lugar, la cuestión de la identidad a través del baile es clave para entenderlo en su totalidad. Sin

embargo, solamente la identidad en Mallorca necesita de un trabajo de estas dimensiones, o incluso quizás más extenso, porque, como se ha mencionado anteriormente, la diversificación social de la isla ha conllevado una fluctuación identitaria en la que no se puede encontrar una única forma de identidad mallorquina. Además, hablar de historia e identidad en Mallorca implica tratar la cuestión lingüística de forma concisa y fundamentada, sin caer en reduccionismos y con una mirada multicultural. En tercer lugar, desde los años 70 y 80, se inicia un proceso de reapropiación de ciertos espacios culturales por parte de la izquierda política mallorquina, que reclama el *ball de bot* como un elemento más de la cultura propia. Sin embargo, el auge de los populismos en los últimos años, en esa tarea activa de (re)apropiación cultural, está diluyendo los límites entre lo propio y lo nacional, poniendo en duda el sentido de tradición. De tal modo, el análisis de la politización del baile es necesario para comprender su recogida como parte la simbología política, cómo se instrumentaliza, cómo se impregna en los imaginarios colectivos y qué implicaciones conlleva.

Finalmente, me gustaría cerrar este trabajo recordando que, la discusión y reflexión sobre el *ball de bot*, en su evolución, antecedentes históricos, influencias, roles internos e instituciones, que he tratado de plasmar no sería posible si no hubiera habido un trabajo colectivo y popular en Mallorca por asegurar la supervivencia de un baile del que las clases populares se han reapropiado. Bailarines y bailarinas, profesores y profesoras, músicos y público, más allá de la escuela, la ideología y la postura respecto al folklore, hacen posible que exista un objeto de estudio tan propio y singular. Sin todos ellos y ellas, en Mallorca no habría baile ni música propia.

Por encima de todo, los antropólogos y antropólogas le debemos nuestro trabajo a las personas que nos dejan, de un modo u otro, participar de sus vidas para luego reflejarlas en unos trabajos condicionados inevitablemente por el grado de relación con el campo, y las emociones que nos ha suscitado. En mi caso, un redescubrimiento de mi identidad, de la comunidad de la que formo parte y de la tierra que me ha acompañado en mi crecimiento. Este trabajo es por Mallorca, y para todos los mallorquines y mallorquinas que luchamos, a nuestra manera, por cuidarla y mantener su esencia.

*Pot ser et maten o potser
se'n riguen, potser et delaten;
tot això són banalitats
allò que val és la consciència de no ser res si no s'és poble.*

[Vicent Andrés Estellés,
Llibre de les Meravelles, 1971]

BIBLIOGRAFÍA

- Arévalo, J. M. (2004). La tradición, el patrimonio y la identidad. *Revista de estudios extremeños*, 60(3), 925-956. Recuperado de:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1125260>
- Artigues, T., & Oliver, G. O. (1981). De ball de bot al ball d'aferrat. *Maina*, pp. 59-60.
Recuperado de: <https://raco.cat/index.php/Maina/article/view/104703>
- Ayats, J. (1997). L'etnomusicologia. *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, 9, 91-96
- Bibiloni, A. (2010). Els balls populars a Mallorca: una evolució insòlita a la Mediterrània. *Caramella: revista de música i cultura popular*, (22), 84-87. Recuperado de:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7122417>
- Bianciotti, M. C., & Ortecho, M. (2013). La noción de performance y su potencialidad epistemológica en el hacer científico social contemporáneo. *Tabula Rasa*, (19), 119-137.
Recuperado de: <https://www.revistatabularasa.org/numero19/la-nocion-de-performance-y-su-potencialidad-epistemologica-en-el-hacer-cientifico-social-contemporaneo/>
- Blasco, C. M. (2000). Entre el folklore y la etnomusicología. *A Contratiempo: revista de música en la cultura*, (11), 36-49. Recuperado de:
<https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/7644509.pdf>
- Boccaccio, J. (2016). Decameró, I: Versió catalana de 1429. Editorial Barcino
- Bordoy, B. D. (2022). Activismo feminista y reivindicaciones queer en danzas y músicas tradicionales.: Dos casos de estudio: las dimònies y la bullanguera queer de Mallorca. *Trans: Transcultural Music Review= Revista Transcultural de Música*, (26), 13.
Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8803618>
- Byron, R. (1996). Identidad. En Barnard, A., y Spencer, J. (Eds.) *Enciclopedia of Social and Cultural Anthropology*. Londres: Routledge
- Casero-Garcia, E. (1995). "Gender, motherland and dance". *Border crossings: dance and boundaries in society, politics, gender, education and technology*. Ryerson Polytechnic

University, Toronto, Ontario. Canada: 10-14 May. Riverside, California: Society of Dance History Scholars, University of California

Casero-Garcia, E. (1998). Women, Fascism and Dance under the Franco Regime (1937–1977). University of Surrey; Guildford. Recuperado de:

<https://openresearch.surrey.ac.uk/esploro/outputs/doctoral/Women-Fascism-and-Dance-under-the/99512620202346#file-0>

Casero-García, Estrella. (1999). Women, fascism and dance in the Coros y Danzas of the Feminine Division under the franco regime (1937-1977). En *22ns Annual Conference 10-13 June: Society of Dance History Scholars Proceedings* (pp. 79-82). Albuquerque, New Mexico: University of New Mexico, Society of Dance History Scholars. Recuperado de:

<https://openresearch.surrey.ac.uk/esploro/outputs/99512620202346>

Cent per cent. (2017, 11 de julio). “Poden ballar dos homes plegats a una bullanguera?”

<http://www.centpercent.cat/ballar-dos-homes-plegats-bullanguera/> [consulta 13 febrero 2024].

Coloma Porcari, C. (2001). ¿Qué es el folklore? Según José María Arguedas. Instituto Nacional de Cultura. Centro Nacional de Información Cultural. Recuperado de:

<http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/234>

Crespí, F. (1997). La musicología balear. *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, pp. 73-90

Dankworth, L. & David, A. R. (2014). *Introduction: global perspectives in ethnographic fieldwork, theory, and the representation of traditional dance*. En Dankworth, L. & David (2014). *A Dance Ethnography and Global Perspectives: Identity, Embodiment, and Culture*. Palgrave Macmillan, London, pp. 1–13

Dankworth, L. (2014a). *Embodying Cultural Identities and Creating Social Pathways through Malorquin Dance*. En Dankworth, L. & David, A.R. (2014). *Dance Ethnography and Global Perspectives: Identity, Embodiment and Culture*. Palgrave Macmillan, London, pp. 95-115. Recuperado de: https://link.springer.com/chapter/10.1057/9781137009449_6

Dankworth, L. (2014b). Narrative and aesthetic representations of gender in mallorquin dance. *28th Symposium ICTM Study Group on Ethnochoreology*, 1– 6. Recuperado de:

https://www.academia.edu/download/39587887/Dankworth_narr_short1.pdf

- De Mesa, M. A. L. (1996). En torno al folklore musical y su utilización. El caso de las Misiones Pedagógicas y la Sección Femenina. *Anuario musical*, (51), 233-246. Recuperado de: <https://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/download/318/343>
- Díaz Viana, L. (2022). El folklore dentro de las disciplinas antropológicas: tradición y nuevos enfoques. *Perifèria, revista de recerca i formació en antropologia*, 27(1), 118-135, <https://doi.org/10.5565/rev/periferia.884>
- Domenge Mesquida, J. et. al. (2012). “El revetler, una veu apagada. Tomeu Fons i Miquel, el darrer revetler de Manacor”. En *IV Jornades d’Estudis Locals de Manacor: tradició i modernitat (s. XVI-s. XX)*. Ajuntament de Manacor (eds.). Recuperado de: https://www.manacor.org/sites/cilma_manacor/files/files_cilma/232613.pdf
- Entreteniment (Producció). (2016). El ball de bot. Aire! [Documental]. TV Autònoma IB3. URL: <https://ib3alacarta.com/tv/aire./t1e05>
- Estrelles Pascual, A. (1985). L’essència de Mallorca. Recull de Costums i tonades. Caixa de Balears
- Esteve, M. P. (2019). Recuperacions culturals a Mallorca: el ball de bot, les xeremeies i la glosa. *Mirmanda: revista de cultura*, (14), 40-46.
- Finnegan, R. (2002). ¿Por qué estudiar música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (6). Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5968793>
- Gabriel, M. (2023, 22 de agosto). Dansadors de la Vall d’Or: folklore mallorquí com a atractiu turístic. *Fora Vila*. Recuperado de: <https://www.foravila.net/reportatges/dansadors-de-la-vall-dor-folklore-mallorqui-com-a-attractiu-turistic/>
- García, C. O. (1994). Antropología y folklore. *Revista de dialectología y tradiciones populares*; Madrid, 49 (2), pp. 49-69. Recueprado de: <https://www.proquest.com/scholarly-journals/antropología-y-folklore/docview/1301798512/se-2?accountid=14542>
- García, J. y Ruiz Carnicer, M.A. (2001). La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana. Editorial Síntesis.

- Gelabert Miró, M. M. (2017). La figura de la dona à l'Aplec de Rondaies Mallorquines d'Antoni M. Alcover [Tesis doctoral, Universitat de les Illes Balears]. Universitat de les Illes Balears.
- Gelabert Miró, M. M. (2018). El tractament de la dona com a pensadora en l'Aplec de rondaies mallorquines d'Antoni M. Alcover. *Estudis De Literatura Oral Popular / Studies in Oral Folk Literature*, (6), 11–26. <https://doi.org/10.17345/elop201711-26>
- Gelabert Miró, M^a M. (2019). Antoni M. Alcover i les dones. El model social i el poder de les dones que dibuixa Antoni M. Alcover. Documenta Balear
- Gómez-Pujol, Ll. i Frontera, B. (2023). Las *jotes robades* o *bullangueres* en Mallorca: una contribución al patrimonio cultural inmaterial del folclore escénico al folclore vivo. En J.C. Valle Perulero (Ed.), *Actas VI Jornadas de Patrimonio Cultural Inmaterial: 25 y 26 de noviembre de 2023*, Palma de Mallorca, pp. 255-270. Recuperado de: <https://lnx.facyde.com/facyde/2024/02/04/vi-jornadas-sobre-patrimonio-cultural-inmaterial-2/>
- Guzmán, A., & Cruz, R. D. (2015). Antropología y performance: algunas intersecciones y rutas de investigación. *Diario de Campo*, (6-7), pp. 15-21. Recuperado de: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/diariodecampo/article/view/6318>
- Hobsbawm, E. (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press.
- Javaloyas, D. (2011) Bartomeu Enseñat Estrany (1917-1998). En M. Tudela y P. Izquierdo (eds.) "La Nissaga Catalana del món Clàssic". Barcelona: Auriga., pp. 427-429. Recuperado de: https://www.academia.edu/1567083/Bartomeu_Ensenyat_Estrany_1917_1998
- Lenclud, G. (1987): "La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur les notions de traditions et de société traditionnelle en ethnologie", *Terrain*, 9 :110-123. M^o. de Cultura. Paris. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/terrain/3195>
- Llorens Martín, A. (2021). The analysis of performance and the performance of analysis. *Quodlibet: revista de especialización musical*, pp. 31-34. Recuperado de: <https://erevistas.publicaciones.uah.es/ojs/index.php/quodlibet/article/view/1542/913>
- Ludwig Salvator, Schwendinger, H., Baltasar, B., Grimalt, M., & Vigó, A. (2012). *Mallorca : Las Baleares : descritas por la palabra y el dibujo (Die Balearen)*. Cartolibri.

- Machado y Álvarez, A. (1981). El Folk-Lore Español. Sociedad para la recopilación y estudio del saber y de las tradiciones populares. Bases, en *El Folk-Lore Andaluz*, Sevilla: Tres-Catorce-Diecisiete, 501-503 [ed. Original, 1882].
- Magrini, Tullia. 2003. "Introducción. Studying Gender in Mediterranean Musical Cultures". En *Music and Gender. Perspectives from the Mediterranean*, Tullia Magrini (ed.), 1-33. Chicago: The University of Chicago Press.
- Malgesini, G. y Jiménez, C. (1997) Identidad. En Malgesini, G. y Jiménez, C. Guía de conceptos sobre migraciones, racismo e interculturalidad (pp. 189-192). Madrid: La Cueva del Oso
- Martí Pérez, J. (1992). Hacia una antropología de la música. *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, pp. 195-226. Recuperado de: <https://digital.csic.es/handle/10261/38180>
- Martí Pérez, J. (1996). Etnomusicología: las culturas musicales como objeto de estudio. CSIC. Recuperado de: <https://digital.csic.es/handle/10261/38472>
- Morcillo, A.G. (2010). The Seduction of Modern Spain. The Female Body and the Francoist Body Politic. Rosemont Publishing. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/257980182_The_Seduction_of_Modern_Spain_in_The_Female_body_and_the_Francoist_body_Politics#fullTextFileContent
- Pasqualino, C. (2010). Performance y antropología. *Imago crítica: Revista de Antropología, Comunicación y Estudios Culturales*, (2), pp. 81-92. Recuperado de: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/imago/article/view/28189>
- Perpinyà, A. (2002). Ball a sa Plaça. En: Xaloc Música (2002). Música a sa plaça. *Documenta Balear 2002*. Pp. 31-36
- Peredo, C. H. (1994). Tradición. Esbozo de algunos conceptos. *Relaciones*, 15(59), pp. 135-149. Recuperado de: <https://omegalfa.es/downloadfile.php?file=libros/tradicion-esbozo-de-algunos-conceptos.pdf>
- Piqueras, Andrés (2002). La identidad. En de la Cruz, I., Jociles, M.I.; Piqueras, A., Rivas, A.M. (eds.) Introducción a la antropología para la intervención social (pp. 37-83). Valencia: Tirant Lo Blanch.

Pujol i Roca, M. (1996). *Ball de pagès*. Palma.

Ranocchiari, D. (2014). *Música y etnicidad en el Archipiélago de San Andrés y Providencia (Colombia)*. Universidad de Granada.

Sastre Barceló, J.C. (1997). *Història de les dones a la Mallorca del segle XIX*. Leonard Muntaner

St John, G. (2008). Victor Turner and Contemporary Cultural Performance: An Introduction (pp. 1-37). <https://doi.org/10.13140/2.1.3081.5523>

Suárez Fernández, L. (1992). *Crónica y Guía de la Sección Femenina y su tiempo*. Madrid, Nueva Andadura, 1992

Turner, V. (1988). *Liminalidad y communitas*. En *El proceso ritual*. Madrid: Alianza Editorial, p. 101-136. Recuperado de:
https://www.academia.edu/34313513/Victor_Turner_El_Proceso_Ritual

Turner, V. (2002). La antropología del performance. En: Geist (comp.). *Antropología del ritual*. 103-144. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia