

[< Volver](#)

Cantar lo que no se puede decir. Los cantos de Sant Antoni en Artà, Mallorca

Jaume Ayats Abeyá

Resumen

En la vigilia de la fiesta de San Antonio en el pueblo de Artà (Mallorca), grupos de vecinos se comunican entre sí cantando informaciones que son difíciles de transmitir el resto del año. Durante la velada, alrededor del fuego, el canto permite comunicar sentimientos ocultos y mostrar actitudes, expresar opiniones y detalles de la vida social y personal que fuera de esa ocasión parecerían inoportunos o inapropiados para ser expresados en público.

¿Porqué se hace necesario que ciertas cosas tengan que ser cantadas para poderlas expresar? ¿Qué elementos juegan un papel relevante en este momento social? La noche salvaje de los demonios, del fuego, de la comida y del alcohol, deviene social (y, por tanto, personal) gracias, principalmente, al canto. Se tiene que cantar lo que no se puede decir: la identidad, los vínculos sociales, las críticas, las discrepancias y los sentimientos.

Palabras clave: cantar, texto improvisado, género, fiesta.

[VER VIDEO >>](#)

Durante la fiesta de San Antonio, en algunos pueblos de la isla de Mallorca, grupos de vecinos se comunican entre sí cantando informaciones que son difíciles de transmitir el resto del año. En un espacio de la velada que precede a la fiesta, y solo alrededor del fuego de esa noche, el canto permite comunicar sentimientos ocultos y mostrar actitudes, expresar opiniones y detalles de la vida social y personal que fuera de esa noche parecerían inoportunos o inapropiados para ser expresados en un espacio público. La discreción o la confidencia privada que, en términos generales, observan los habitantes del pueblo para ciertas informaciones, dejan paso esa noche a una expresión más libre y enunciada en un espacio compartido.

¿Porqué se hace necesario que ciertas cosas tengan que ser cantadas para poderlas expresar? ¿Qué elementos juegan un papel relevante en este momento social y hacen posible la situación comunicativa? Las páginas que siguen pretenden responder a estas cuestiones a partir de la observación de una fiesta concreta: la fiesta de Sant Antoni del pueblo de Artà.

Antes de entrar en el análisis de esta fiesta, conviene precisar el uso que tienen actualmente en la isla las *gloses* o cantos de texto improvisado –haciendo algunas referencias a las últimas generaciones—, y qué consideración se les otorga. En las islas Baleares^[1] gran parte de los habitantes de los pueblos pequeños o rurales, tanto hombres como mujeres, saben cantar *gloses* o *cançons*, que son el resultado de la práctica que se desarrolla en las ocasiones festivas, donde se repite incansablemente una melodía que a cada reiteración tiene versos distintos. Actualmente, se pueden oír en diversas fiestas locales, en la matanza del cerdo y durante el carnaval y las fiestas de San Antonio. Estas *gloses* o cuartetas de aspecto improvisado casi nunca se crean en el acto, sino que generalmente se trata de citaciones o de adaptaciones de las *gloses* más populares, memorizadas por una parte importante de la población, que se adecuan a las circunstancias de un momento concreto. Según el grado de implicación de cada asistente, la memoria de una persona puede guardar perfectamente entre un centenar de textos hasta trescientos o cuatrocientos, que son recordados inmediatamente por parte de los cantadores más habituales. A pesar de que raramente en estas ocasiones alguien llegue a crear textos completamente nuevos, a partir de los textos recordados los participantes son capaces de construir entre ellos un diálogo cantado y una interacción social de dimensiones notables y sorprendentes. Nuestra observación se centrará en el canto de estos no-especialistas, de estos actores anónimos que, no obstante, intervienen como pilares indispensables de las fiestas.

Explorar TRANS:

[Por Número >](#)

[Por Artículo >](#)

[Por Autor >](#)

x

[Mostrar](#) | [Share](#) [Share](#)

[RSS](#) Suscribir RSS Feed

 Sociedad de Etnomusicología

 Observatorio de Prácticas Musicales Emergentes

 ETNO
Revista de música y cultura

 iasp
ESPAÑA

Musicología feminista

 ICTM INTERNATIONAL COUNCIL FOR TRADITIONAL MUSIC

 iasp
ESPAÑA

Pero para poder hablar de forma precisa de estos protagonistas poco conocidos, es necesario presentar brevemente a los personajes situados en el primer plano de la visibilidad del canto: los *glosadores* o especialistas en crear y cantar *gloses*.

1. El arte del *glosador* en Mallorca^[2]

Hasta unos cuarenta años atrás, el *glosador* era casi siempre un hombre y su lugar habitual para cantar era el café o el teatro. Ocupaba un lugar privilegiado de «voz pública» en las sociedades rurales de Mallorca y de Menorca^[3] transmitiendo noticias y aportando críticas y reflexión. Su carisma y su fineza lingüística le otorgaban, con el tiempo y la experiencia, una legitimidad en el uso público de la palabra. Uso que quedaba reservado para determinados momentos de las fiestas principales. Los *glosadores* de Mallorca mostraban esta singular consideración gracias a un vestido elegante, con corbata de señor. Cuando se enfrentaban dos o más *glosadores* en un combate de *gloses* (las *gloses de picat*) dramatizaban una actitud de exhibición y de desafío vinculada directamente a una determinada imagen de masculinidad y se atacaban con una virulencia verbal que habría sido imperdonable fuera del cuadro ritualizado. En Menorca, los combates cantados no permitían la participación femenina debido a un lenguaje considerado «no-correcto» en boca de una mujer y, también, por como se desarrollaban las argumentaciones y las imágenes relativas al sexo. Pero la profunda transformación social de los cuarenta últimos años en cuestiones de género ha permitido que progresivamente, en las dos islas, las mujeres asuman este papel antes exclusivamente masculino.

El valor y la importancia que se atribuye a esta voz que se expresa delante de la gente del pueblo, proviene de lo que dice, de lo que declaran sus palabras, de su habilidad en presentarlas y no de la búsqueda de una estética situada en la melodía o en la belleza del canto, elementos que, a pesar de ser apreciados, se mantienen en un segundo plano. De esta forma, la estructura melódica (generalmente una sola melodía que cada *glosador* ha adaptado para su uso particular de entre las melodías de algunos predecesores) constituye solo un marco formal que transforma todo lo que se expresa en algo correctamente enunciado, en el mismo nivel que lo hace la estructura poética y los códigos de comportamiento, de lugar y de tiempo. No obstante, el *glosador* tiene que cantar dentro de los modelos que los oyentes consideran idóneos. Una «mala interpretación» cantada va a reducir la reputación del *glosador*.

Los asistentes a la sesión legitiman las palabras del *glosador* cuando ríen o aplauden. El cantador muestra su dominio de la expresión y su conocimiento de las etapas que tiene que recorrer: empieza por los elogios de rigor, pide excusas por lo que dirá, se presenta como torpe e inexperto, para llegar progresivamente a afirmaciones arriesgadas o a transgresiones que todo el mundo espera. Cuando alude a alguno de los presentes —y a menudo lo hace muy directamente—, aquella persona no se puede enfadar. Y si desea responder al *glosador*, tendrá que hacerlo cantando con la misma elegancia y humor. La sesión construye un espacio de expresión sorprendentemente directa y explícita, un espacio de libertad que ha dejado rastro desde hace, al menos, un par de siglos. Pero no se trata de una voz que se expresa sólo a título personal, sino de la voz de alguien que calcula y pesa las palabras teniendo en cuenta las reacciones de los presentes, asumiendo una cierta representación de las opiniones o del sentir que detecte entre algunos de los asistentes.

Al final de la sesión —a veces muy larga, como ocurría en las veladas de *glosats* de Menorca, que podían durar toda una noche de invierno— en el seno del grupo reunido se han manifestado diversos acuerdos y desacuerdos. Se comparten quejas y conflictos. El *glosar* es una parte de la fiesta que construye y que hace sentir un espacio común a los que están reunidos. Ellos saben que el cantador juega un papel en la construcción social, como si se tratara de un catalizador. Sus *cançons* satíricas solo ocupan un momento, solo crean un espacio verbal y sonoro en medio de los otros espacios festivos que combinan diversas actividades encuadradas en una disposición aceptada: músicas emblemáticas y demostraciones de poder y de autoridad, además de la participación individual, que abarca desde bailes y comidas hasta ceremonias religiosas.

La formulación de los versos sigue una estructura muy definida y el cantador dispone de un amplísimo repertorio de textos que conserva en su memoria y que puede reutilizar —adaptándolos a cada nueva situación, a modo de cita oportuna— o transformar cambiando solo alguna palabra o algún verso. Hasta hace escasamente medio siglo la mayoría de los cantadores eran iletrados y muy ágiles en la improvisación de los versos; actualmente continúan aplicando estrategias como la de empezar siempre pensando el último verso, «aquel que tiene que cautivar», para configurar después los otros tres. Para conseguir agradar, el *glosador* tiene un cierto número de procedimientos automatizados y cuenta con la complicidad y el conocimiento que los oyentes tienen de los procedimientos y de las posibilidades lingüísticas.

En los años de la dictadura del general Franco muchas sesiones de los *glosadores* —las más públicas— perdieron forzosamente su parte de crítica social. Desde mediados del siglo XX la actividad de *glosar* fue disminuyendo su presencia social y quedando reducida a una generación mayor. En los años de la transición democrática estos cantos recuperaron cierta presencia social gracias al deseo de encontrar una imagen de palabra colectiva y popular, pero durante el mismo proceso también se fueron adaptando a los nuevos valores de la cultura denominada «tradicional»: aquello considerado antiguo, auténtico y singular. Más recientemente —en los diez últimos años— una generación de jóvenes ha empezado a retomar esta voz, ahora situados en un entorno contemporáneo donde esta actividad ya adopta unas características notablemente distintas. La fuerza social de los cantos ha sido superada por una cierta estética del canto y del acto: en realidad, hoy pocos alcaldes pueden perder su cargo debido a la crítica de un *glosador*. En cambio, lo que parece predominar es el sentimiento de perpetuar un pasado y una identidad cultural, con algo de exotismo y de nostalgia hacia una época que los que cultivan esta melancolía difícilmente han conocido. La presentación de estos cantos sobre el escenario con micrófono se ha transformado en habitual y han sido objeto de grabaciones. En definitiva, lo que anteriormente era habitual y, por lo tanto, indispensable en la

vida social, actualmente se ha convertido en un «patrimonio cultural» (que tiene que preservarse precisamente porque ha dejado de ser necesario o indispensable). Pero por otra parte, este discurso vivo y directo cantado en la plaza o en el escenario –con pocas mediaciones e interpelando a la gente cercana— continúa ofreciendo una importante fuerza social y está resurgiendo actualmente entre los sectores jóvenes, evidentemente con una nueva distribución de roles y de valores. Quedan pocos *glosadors* de los antiguos que mantengan una cierta actividad, pero ha surgido una sorprendente generación de jóvenes cantadores reunidos en forma de asociación cultural y que, con un buen conocimiento de la técnica interpretativa, están renovando profundamente los temas y el lenguaje.

El efecto social de los antiguos *glosadors* de Mallorca cuando enlazaban argumentaciones para reclamar justicia, atacar la autoridad, reforzar las normas y los valores más hegemónicos o satirizar directamente a una persona, se refleja en esta *glosa*:

'lliberau-mos, sant Antoni,
de llengo de glosador
que n'hi emprèn com un pintor
que amb sa mateixa color
tan pinta sant com dimoni.
(Ginard, 1966-1975, II: 298)

[Liberadnos, san Antonio,
de lengua de glosador,
que actúa como un pintor
que con el mismo color
pinta al santo y al demonio.]

En esta isla el *glosador* siempre canta sin ningún acompañamiento instrumental y con una única melodía que ha convertido en suya (silábica y de aspecto recitativo, pero con algunos melismas, un timbre y unos movimientos vocales que recuerdan las melodías de las *tonades* de trabajo en el campo). La estructura mínima de versificación (que es la que usan siempre los no profesionales) consiste en una simple cuarteta octosílaba con rima *abba* o *abab*, pero los *glosadors* fácilmente la desarrollan en más versos (*abbbba*, por ejemplo), hasta llegar a una docena de versos alternando dos rimas o a veces combinando tres rimas. En esta circunstancia, puede tomar el nombre de *glosat*. La *glosa* hasta puede llegar a transformarse en un canto narrativo o *cançó llarga*, como ocurre con las denominadas *cançons de mort* (cantos dedicados a un difunto). En definitiva, el *glosador* podía tratar cualquier tema que le fuera propuesto, incluso los temas más absurdos o conceptuales^[4].

2. Decir algo nuevo a través de palabras ya dichas

A la sombra de esta fecunda inventiva de los *glosadors* más o menos profesionales, la gente de la sociedad rural balear desarrollaba una intensa actividad cantada durante las situaciones festivas y, también, durante los trabajos agrícolas. Esta situación era muy común –si damos crédito a las descripciones que nos han llegado y a la memoria oral— en el siglo XIX y en la primera mitad del XX, con una posterior disminución en las últimas décadas. Cantar era una habilidad compartida por gran parte de esta sociedad y actualmente aún podemos observar esta capacidad de expresarse cantando *gloses* en un número importante de los habitantes del llano central y de la parte oriental de la isla de Mallorca. Un hombre o una mujer, hasta durante una charla entre amigos, puede responder a una pregunta recitando una cuarteta que recuerda en aquel momento, con la legitimidad que le otorga el conocimiento oral repetido. Evidentemente, la capacidad de evocar estas *cançons* es mucho más importante en las personas de más edad, pero algunos jóvenes pueden sorprendernos con una notable agilidad para recordar textos.

Estas *cançons*^[5] se cantan en situaciones muy precisas de la vida colectiva: algún momento de las fiestas principales de cada pueblo, fiestas en familia (matanzas de cerdo, bodas) o reuniones de amigos (sean de calendario anual, como el carnaval u ocasionales como las reuniones de cuadrillas de amigos en una casita en medio de los campos, especialmente en verano). Y acostumbran a aparecer junto con canciones atrevidas, eróticas y de baile. También pueden aparecer al final de una sesión de *glosadors*, en un rincón de la sala donde varios de los asistentes se quedan para cantar *cançons* de este tipo.

En los últimos años, gran parte se cantan en las *ximbombades*, los cantos a ritmo de *ximbomba* (zambomba), el tambor de fricción^[6] que se transforma en símbolo de los *darrers dies*, o sea, de los días de carnaval. Las *ximbombades* de carnaval se realizan en espacios privados, en las casas o en los garajes, donde se reúnen los amigos y/o la familia con disfraces y máscaras, mayores y niños, alrededor de la comida sin que falten nunca las delicias del cerdo, con las típicas sobrasadas de elaboración doméstica, ni las bebidas artesanas, especialmente las *herbes dolces*. Bromas, carcajadas, sátiras directas, cantos de *ximbomba* y cantos narrativos de tono atrevido y erótico se mezclan durante las horas de una larga noche de invierno, hasta la madrugada.

Las melodías de las *cançons* durante las *ximbombades* son singulares de estas ocasiones en que se acompaña el canto con *ximbomba*, y notablemente distintas de las melodías de los *glosadors*: tienen una

pulsación precisa y unos rasgos muy comunes en toda la isla. No poseen, en cambio, la libertad de ornamentación ni la estructura <> del *glosador*, sino que se trata de una melodía bastante más simple y de aspecto tonal, con determinadas ornamentaciones muy características.

El otro gran momento anual de las *cançons*, como ya comentamos, es en la fiesta de Sant Antoni. Muchos pueblos de la isla de Mallorca celebran el día de este santo, 17 de enero, como una de las fiestas principales o simplemente es su santo patrono; otros sitúan la fiesta en el día cercano de san Sebastián (20 de enero), en unas fechas en que todo indica que antiguamente se celebraba la fiesta anual más importante. San Antonio, en realidad, es probablemente la fiesta más común de todos los países con lenguas románicas, y sus elementos –el fuego, los demonios, las campanillas y el símbolo tau— son muy comunes en Italia, Córcega, Cerdeña y en todos los países de la Península Ibérica (además de gran parte de la América Latina). Este santo asume símbolos que forman parte de la base mítica más compartida en el espacio cultural latino de los siglos precedentes, y que proviene de las sociedades mediterráneas de la Antigüedad [7].

En la zona norte oriental de Mallorca, la reputación de las fiestas de Sant Antoni se sitúa en los pueblos de Sa Pobla y de Artà. En las páginas que siguen nos centraremos en observar la fiesta de Artà, un pueblo de alrededor de cinco mil habitantes, aprovechando una investigación reciente[8].

En la víspera del día del santo, a partir de las ocho de la mañana, centenares de jóvenes y de adultos (que en algunos momentos llegan al millar) recorren las calles del pueblo siguiendo el baile de los dos demonios. Van acompañados por la música de la banda local y, sobretodo, por un canto que todo el mundo conoce, una melodía que todos los participantes identifican con el pueblo. El objetivo inicial de la comitiva sería la colecta de dinero o de objetos para la fiesta y para la *obrería*, la cofradía religiosa que tiene a su cargo el altar y el santo en la iglesia parroquial. Durante todo el día la banda repite la misma melodía sin cesar –sólo en algunos raros instantes la alterna con otra—, y todo el mundo la canta centenares y centenares de veces, hasta la extenuación. La melodía principal tiene un aspecto tonal, con una característica articulación polirítmica (entre el 6/8 y el 3/4, como se puede oír en las grabaciones audiovisuales). Se puede cantar a dos voces en terceras paralelas, pero sólo rara vez se interpreta de esta forma.

Después de una pequeña interrupción para comer, ya a primera hora de la tarde, a las 18h. se reconstruye de nuevo la comitiva para dirigirse a las 19h. a la iglesia parroquial. Allí, entre el gentío y el alboroto, se celebran las Completas, con apretujones y los asistentes de pie. El acto acaba con el canto dedicado al santo, un canto al que se une todo el mundo o, más precisamente, que todo el mundo expresa con toda la fuerza, casi chillando, para concluir con los *Visques!* (Vivas) dedicados al santo y al pueblo. A la salida, los demonios –que, como la banda musical, nunca entran en la iglesia— y las autoridades recorren de nuevo parte del pueblo para encender los principales *foguerons*, hogueras repartidas por las calles en más de medio centenar de emplazamientos. En cada hoguera, los demonios tienen que bailar el mismo baile de la mañana. Cada fuego ha sido organizado por un grupo de vecinos, de amigos o de colegas de trabajo, o por la sede de una asociación o de un partido político. Y casi siempre el grupo es liderado por un núcleo activo de mujeres. En cada *fogueró* se come (especialmente productos del cerdo y comidas consideradas tradicionales o campesinas), se bebe y se canta sin acompañamiento instrumental. Los cantos emergen durante la noche de vez en cuando. Diversas posibilidades de articulación social del pueblo se hacen patentes en esta geografía local de puntos de fuego. Nuestra atención se centrará en estos *foguerons*, y dejaremos para otra ocasión el elevado número de actividades del día siguiente, el 17 de enero, con elementos tan diversos como la bendición de los animales, la representación de los demonios golpeando al santo, el oficio religioso o la crónica cantada del último año.

Las noches de enero son frescas –también en Mallorca— y las hogueras en la calle se transforman en centros de convivencia de cada grupo, siempre cercanos a la puerta abierta de una casa o de un garaje. Mucha gente está fatigada de todo el día de recorrer el pueblo. Los demonios han venido a bailar para encender el fuego con la melodía emblemática que se repite, entre los dos días, más de 500 veces. Antes que nada, se ataca la comida y las *herbes dolces*, la bebida que ha corrido generosamente desde la salida del sol, principalmente entre los jóvenes y los adolescentes. Después, empiezan los cantos. Hay quien pasa toda la noche alrededor de la misma hoguera; otros se desplazan a dos o tres para beber, comer y cantar con diferentes grupos de su red social. Es importante remarcar el carácter intergeneracional de la mayoría de los fuegos, con niños y abuelos, y con la participación decidida, sobretodo a la hora de cantar, de las generaciones jóvenes, entre veinte y cuarenta años. Todos los indicios señalan que en esta noche está en juego una cuestión de identidad del pueblo.

Empiezan con las *cançons* más populares, una veintena de textos que es necesario cantar cada año y que todo el mundo conoce perfectamente. Durante las tres o cuatro horas que durará la reunión, de vez en cuando volverán a cantarse y siempre con gran euforia y con la potencia sonora al máximo. Las letras exaltan la identidad del pueblo y se burlan de los pueblos vecinos, pero también evocan recuerdos que se han transformado en estereotipos, episodios de la vida imaginaria del santo que habrían ocurrido en Artà y temáticas eróticas. Todos estos textos son muy celebrados, aunque sean de sobra conocidos y se repitan sin parar.

Sant Antoni ho va dir clar

predicant damunt sa trona :

-No hi ha cap festa més bona

com sa que me fan a Artà.

[San Antonio lo dejó claro

predicando desde el púlpito:

-No hay otra fiesta mejor

que la que me dedican en Artà.]

Un grupo de hombres, capitaneados por los *obrers* o priores de la cofradía, por ejemplo, entonan con gran entusiasmo:

Sa padrina diu que ho féu

més de trenta mil vegades :

de sa meitat de pipades

es padrí no se'n temé !

[La abuela dice que lo hizo

más de treinta mil veces:

de la mitad de pipazos

el abuelo no se enteró!]

U otra –que un grupo de chicas dedica con tono provocador a un grupo de chicos— en la que los cascabeles y la campanilla de la iconografía del santo se transforman en una metáfora directa de los atributos sexuales masculinos:

Si vols sonar es picarols

o remenar sa campana,

posa sa teva mà plana

i et donaré lo que vols !

[Si quieres hacer sonar los cascabeles

o menear la campana,

pon tu mano plana

y te daré lo que quieras!]

Después de estas *cançons* conocidas por todos, diversos grupos cantan los textos que han preparado especialmente para este año: en ellos realizan una larga crítica de los sucesos del pueblo, de la sociedad y de la política. Fueron redactados generalmente en cenas entre amigos en los diez días anteriores y actualmente casi siempre se crean y transmiten por escrito. No obstante, algunos grupos han ensayado hasta sentirse capaces de cantar sin mirar al papel o apenas leyéndolo de reñón.

No es necesario aclarar que un buen número de los habitantes del pueblo canta con una notable capacidad expresiva. Una destreza que ya se percibe en la escuela, con un timbre de voz claro y preciso y con cierta gracia para conducir la melodía con desenvoltura. En realidad, es necesario saber cantar si se quiere ocupar un lugar dentro de la heterofonía social, y casi todo el mundo canta, hombres y mujeres, ellos muy a menudo con una aguda entonación de «voz de pecho» (el denominado técnicamente mecanismo 1 de la voz) y ellas en un registro al unísono con el masculino (alguna rara vez en terceras paralelas).

El alcalde no puede faltar a varias hogueras donde se espera su visita, preparados con una carga de *cançons* de contenido político o social completamente explícito. El alcalde sabe que quedará rodeado por un círculo de diez o más personas –de pie y a su vez rodeados por un segundo y tercer círculo que quiere escuchar la inspiración y sagacidad de los cantos— y que durante más de veinte minutos hilvanarán sátiras y críticas directas sobre la gestión municipal y sobre su persona en un tono ácido y provocador. Él tiene que aguantar el chaparrón y las risas, como si las invectivas se dirigieran a otro. Si desea contestar, tiene que hacerlo cantando una *cançó* improvisada en aquel instante, y siempre con ironía y buen humor. El alcalde actual se limita a aceptar los cantos sonriendo y repitiendo a los investigadores que es un verdadero honor estar en el centro de la crítica de sus vecinos y que siempre toma nota de todas las quejas y de todos los temas señalados.

Igualmente, dos grupos de opciones políticas opuestas procuran coincidir en un *fogueró* y así poder dedicarse invectivas de tono grosero, incluyendo calificaciones como «puta» o «cornudo». Pero nadie se enfada, todo queda dentro de la retórica prevista y deseada, y al día siguiente todos comentarán con placer los momentos más intensos de la noche y la atrevida impertinencia del adversario.

También la Iglesia es motivo de sátiras, con temas de actualidad como las bodas de parejas del mismo sexo:

L'Església perd sa paciènci',

foc en treuen pels queixals:

no acceptaren es divorci

i ara en casen dos d'íguals!

[La Iglesia pierde la paciencia,

echan fuego por la boca:
no aceptaron el divorcio
y ahora les casan dos de iguales!]

Algunas de estas *cançons* pueden ser recordadas en los años venideros, pero entonces serán citadas de manera espontánea y sin el trabajo previo de preparación y de escritura. Una de las cuadrillas nos contó que varios años atrás una persona les grabó sus cantos y al año siguiente aquel forastero se puso a cantar, viniera o no a cuenta, las *cançons* que había «estudiado» a partir de la grabación. El grupo reaccionó inmediatamente, cansado del «intruso», dedicándole una *cançó* bastante popular:

Beneitó, betzol, colló,
pardalot, bàmbol, gran puta,
t'hauràs de rentar amb sabó
aquesta llengo tan bruta.
[Tontorrón, estúpido, idiota,
gilipollas, gran puta, mamón,
tendrás que lavarte con jabón
tu lengua tan sucia.]

Cuando terminan las *cançons* preparadas, retornan las más populares e identitarias. A pesar de ello, aún queda un largo repertorio. Entonces los habituales de entonar *cançons* empiezan a evocar los textos relacionados con los recuerdos de cantar cerca de la hoguera. Estos textos no escritos o recuperados del recuerdo de los escritos en años precedentes, permiten construir un sorprendente juego social, poco visible para el forastero. Para poder participar es necesario conocer a fondo el repertorio potencial y las posibilidades de reformular o de adaptar los textos; se hace imprescindible tener importantes complicidades personales, también un conocimiento de la lengua en sus giros locales y sobretodo, es esencial un conocimiento de las circunstancias concretas de las personas que rodean el fuego de la velada de Sant Antoni.

En este momento no hay creación textual en su sentido completo pero sí que hay creación a partir de rehacer lo que ya se conoce. En definitiva, un procedimiento creativo mucho más habitual. Se trata de la habilidad de la citación oportuna, de saber en qué momento se puede adaptar el recuerdo histórico de situaciones parecidas con textos que se revelan útiles para una circunstancia precisa. Es la invención sustentada en el reciclaje conveniente. En realidad, es la única «invención» o «improvisación» posible, la de siempre, bastante alejada de la idealización romántica de una creación divina, completa, *ex novo*.

Los participantes evocan, pues, con gran fineza los textos que ya conocen. A veces cantándolos literalmente, tal como los recuerdan. En otras ocasiones cambiando una palabra o, máxime, un verso. De esta forma consiguen comunicar novedades a través de la cita de lo «ya dicho». En cierta manera, ¿no se trataría de una habilidad muy cercana a lo que se hace en cualquier creación literaria o musical? Es el principio fundamental de cualquier creación (artesanal o artística) y a parte de esto, solo podemos llegar a crear desarrollando este reciclaje en amplificaciones con más disponibilidad de tiempo, con más reflexión o con la ayuda de la escritura.

En esta evocación/reciclaje es sumamente importante la gestión del tiempo: todo ocurre en pocos segundos, dentro de los que se tiene que asumir la decisión, la actitud teatral y el ponerse en el primer plano de la observación de los colegas. Se trata de ser rápido y socialmente adecuado, lúcido en la comprensión del sentir de los que forman el círculo (yo al menos de algunos!) y al mismo tiempo atrevido, sorprendente. Nos enfrentamos a una situación comunicativa muy densa, donde la corporalidad y la economía del espacio toman un papel muy decisivo –con movimientos de los presentes que parecen sacados de algunos gestos del baile de los demonios, sobretodo, con mucho contacto corporal, con abrazos y cantos agarrando a los próximos y también, con la intensificación a partir de los gestos de lo que comunica el texto cantado. Se practican con rapidez tácticas y recursos que merecerían un análisis en detalle a la manera de los «arts de faire» observados por Michel de Certeau (1980). Un elemento que se repite continuamente es un singular movimiento de quienes cantan para remarcar los acentos de las *cançons*: con la mano derecha cerrada, agitándola en dirección al suelo, como si golpeasen algo, la espalda algo inclinada, indicando así una ratificación enfática de lo que están cantando (como se puede ver en la grabación audiovisual). Este movimiento confiere a lo que se está diciendo toda la fuerza de una aseveración y de una «verdad dramática», por exagerado o atrevido que sea. Es precisamente dentro de esta retórica, que busca los límites del atrevimiento y de la convicción máxima, que se construye el discurso cantado. La identidad del pueblo representada en su nivel extremo, la audacia personal también llevada al extremo de lo aceptable gracias a la complicidad que te rodea.

Las *cançons* citadas en el momento oportuno aportan otra virtud decisiva: ellas mismas transmiten la legitimidad de lo que ya ha sido aceptado y ratificado en una situación parecida, en una situación recordada como magnífica y que al mismo tiempo queda en la memoria y en boca de la mayoría de los presentes. En definitiva, el gesto aseverativo de la mano recuerda también esta legitimidad «indudable», y el movimiento de balanceo de los cuerpos que forman el círculo, las caras de alegría y de aceptación y, principalmente, la repetición por parte de todo el mundo de los versos que cada solista va proponiendo, acaban de atribuir a la *cançó* toda la autoridad compartida. Es el principio de autoridad que adquiere la palabra formalizada a través

de los códigos sociales del rito y del canto. Esta autoridad, sustentada sobre una cierta concepción de «creación colectiva», protege al enunciante como si se tratara de un talismán. En cierta forma, libera de cualquier responsabilidad a quien se ha atrevido a pronunciar o a sugerir palabras delicadas o atrevidas.

Eso permite abrir, en un instante, un espacio que conduce a nuevos significados a través de palabras ya pronunciadas, ya conocidas. Cada uno de los presentes imagina como, con inventiva y audacia, se puede relacionar el matiz que acaba de descubrir con otros argumentos textuales que tiene a su disposición. Entonces, uno del grupo se atreve a iniciar una *cançó* para responder al tema propuesto (o para conducirlo a otros terrenos). Si la propuesta es considerada «buena» (sorprendente, adecuada, ingeniosa, o otras posibilidades socialmente acertadas), será repetida con entusiasmo por todos, acompañándola con carcajadas y gestos de complicidad y de amplificación. Todo el mundo reacciona fascinado y con énfasis a la capacidad que ha demostrado el cantador en el momento de evocar y de imaginar. Y esto permite la concatenación, entre dos o más personas, de un diálogo cantado muy abierto, de un juego de metáforas en múltiples direcciones (remarcadamente polisémicas) o de metonimias que se construyen solo a través de recordar textos que los participantes tienen en su memoria.

Es un tipo de situación difícil de ser observada, donde lo sonoro (verbal y «musical» y, consecuentemente, corporal) no tiene significado fuera de la complejidad de las circunstancias de la interacción presente, del *hic et nunc*. Pero son precisamente esta clase de situaciones las que dejan un rastro duradero en la memoria de los actores: todos lo recuerdan y reconstruyen este juego, quizás un año después. Creemos que se trata de un marco privilegiado para el análisis pragmático de la construcción del hecho social y del imaginario social que se sustenta en la acción, como muestran, entre otras, las propuestas de Erving Goffman (1974).

3. Cantar lo que no se puede decir: los demonios que desatan las lenguas

La situación se convierte, en estas circunstancias, en propicia a poder decir cosas inauditas. El tiempo de la fiesta ha sido abierto y todo el mundo ha seguido y ha sufrido una jornada tumultuosa y cansada. Los dos demonios han recorrido todo el pueblo y han pegado a mucha gente con sus largos y ligeros palos, fingiendo raptar a los niños y acosar a las mujeres (especialmente a las jóvenes!). Despues del criterio colectivo en la iglesia en honor del santo y de la identidad del pueblo, los demonios han prendido las hogueras y han bailado cien veces alrededor de los *foguerons* que conforman la singular geografía nocturna de esta fecha. En estos momentos, el teatro de un tiempo especial está listo. Las sabrosas comidas grasas –con inevitables alusiones cantadas a la panceta que comía el santo, un santo que en la iconografía siempre va acompañado por el cerdito negro— y el alcohol omnipresente actúa en la misma dirección. El santo es el primero en amar a la fiesta y a las mujeres guapas, como también recuerdan las *cançons*, y es un santo a quien le gustan los juegos de naipes que le sirven para vencer al demonio:

Sant Antoni i el dimoni

jugaven a trenta-ú:

el dimoni va fer trenta,

Sant Antoni trenta-ú.

[San Antonio y el demonio

jugaban a las treinta y una:

el demonio marcó treinta,

san Antonio, treinta y una.]

Como vemos, se trata de un santo muy humano y muy cercano a los placeres y a las tentaciones que lo han transformado en emblema. Sant Antoni es la fiesta de los campesinos y de sus bestias, de la fertilidad de los animales y de los frutos que esperamos que el santo nos otorgue –la capilla está recubierta de una decoración de frutas de invierno elaborada por los responsables de la *obreria* o cofradía— y, consecuentemente, de la fertilidad de los humanos. Esta fiesta abre el período de semanas que acabarán con los *darrers dies*, o sea, las semanas del largo carnaval mallorquín (que conocieron y sufrieron Frédéric Chopin y George Sand, como se describe en *Un hiver à Majorque*). Pero el santo no aparece en toda la velada. No tomará forma física hasta el día siguiente, su día, bajo la figura de un hombre con máscara y vestidos de ermitaño que resistirá a las tentaciones y a las agresiones de los dos demonios (antiguamente solo intervenía un demonio) por las calles de la población, para acabar vencedor dentro de su capilla de la iglesia, desde donde oirá la misa principal que le dedican.

Todos los detalles recuerdan las características habituales del carnaval: los demonios que actúan de espíritus salvajes o de animales del bosque que rapan las chicas para fertilizarlas (en una simbología bastante común de la fertilización de la naturaleza y de los animales); las comilonas de los productos del cerdo y de las bebidas alcohólicas; el fuego regenerador e iniciático de un nuevo ciclo temporal (iniciación que pasa por saltar en medio de las llamas de la hoguera); las continuas referencias al sexo y a la corporalidad y la interrupción del tiempo cotidiano para entrar en un tiempo especial y único que incluye la libertad crítica de decir. Hasta aquí todo concuerda con la gran fiesta invernal que trastorna el orden de las cosas para terminar reconstruyéndolo. Pero ¿se trata de una simple teatralización, en un escenario compartido, que se repite cada año? ¿O, hasta cierto punto, quien toma parte en ella sale transformado en su persona?

Es en esta transformación individual donde el decir cantado juega un papel principal. Poco antes de medianoche se rememoran las viejas *cançons* para presentar nuevas situaciones, para mostrar nuevos

sucesos que han transformado las relaciones durante el año y, quizás, nuevas posibilidades de reconstruir la red de relaciones personales. En los coros al lado de la hoguera que se apaga poco a poco, los más atrevidos empiezan a dedicar *cançons* a un interlocutor preciso del grupo reunido, le destinan invectivas sobre su comportamiento, su aspecto o sus intenciones no explícitas. Las alusiones sexuales son, también, cada vez más claras y directas, favorecidas —quizás— por la bebida: *ses grosseres son flor de darrera hora* (las [canciones] groseras son flor de última hora). Entonces, se perfilan los pequeños «reyes» y «reinas» de la cuadrilla, quienes quieren mostrar liderazgo y opinión. Las expresiones se vuelven directas en una sociedad donde durante el año predomina el tacto en el decir suave y sin intención de herir al interlocutor, con el uso sobretodo de referencias indirectas. Así, las batallas verbales entre los dos sexos se construyen en tono violento y con entusiasmo por las dos partes. Una mujer canta, señalando con el dedo a otra que le estaba atacando con dureza:

Tu ja tens ses mames baixes
 i a sa cara tot son 'rues [arrugues],
 i per 'magar-te se muies [sacsons]
 t'has de posar dues faixes.
 [Tú ya tienes las tetas bajas
 y en tu cara todo son arrugas,
 y para esconder los michelines
 te tienes que meter dos fajas.]

Muchos de los presentes se unen al canto y la mujer aludida, en lugar de mostrar enfado, ya prepara una respuesta tan o más hiriente. Aprovechando los textos antiguos cada vez se detectan más dobles sentidos y más referencias al aquí y ahora de los presentes. Cada cual se permite imaginar, un día al año, posibilidades personales probablemente escondidas; se permite re-presentar un papel imposible de mantener durante el resto del año; se permite teatralizar actitudes y expresiones habitualmente prohibidas. Es la emergencia de un espacio social nuevo que en esta noche se permite imaginar. Pero al día siguiente, día de la fiesta del santo, se tendrá que olvidar (excepto de que haya alguien que decida cambiar completamente de vida!).

En este espacio de «libertad» nocturna también se manifiestan, y con notable fuerza, las opiniones femeninas delante de los hombres. Si bien se considera, de forma general, que las mujeres han tenido desde al menos un par de siglos atrás un visible papel social en los debates de las cuestiones que preocupaban a los pueblos mallorquines, eso no debe de hacer olvidar que se trata de una sociedad tradicionalmente gobernada y controlada por hombres. En cambio, en la expresión cantada alrededor de las hogueras se hace patente el importante peso del verbo femenino (frente a la masculinidad de los *glosadors*, que coincide con la gran mayoría de cantos con texto improvisado del Mediterráneo). En esta noche son habituales las sátiras cantadas elaboradas por grupos de mujeres: en la preparación previa de los textos ya se observa un liderazgo claro de las mujeres cuando las cuadrillas son mixtas, y la existencia de grupos solo femeninos (en cambio, no hemos observado ningún grupo exclusivamente masculino, a pesar de ser muy habituales en otros momentos de la vida social de la zona).

Entre los eventos de la velada no es nada raro saber, por ejemplo, que en esta noche se han formado nuevas parejas. Y durante los cantos una madre puede dirigirse directamente a un chico joven (que le gusta especialmente) para informarle de que su hija es bastante guapa y que necesitaría tener un amigo... Un grupo de mujeres casadas, de más de cuarenta años, gritan cantando a los chicos que están en la veintena que ya va siendo hora de olvidar a las chicas sensatas (y aburridas) y probar la experiencia única que representa una «mujer en la cuarentena». Una chica que no llega a los treinta se interesa por los compromisos nocturnos del guapo de la cámara que está filmando la fiesta y lo manifiesta claramente en presencia de su marido, que ríe a su lado. En realidad, durante esta noche se puede soñar con diversas posibilidades amorosas, a la par que sociales o políticas, y mientras se canta se producen intentos, declaraciones emocionales o nuevas amistades, compartiendo opiniones y declarando pareceres que, el resto del año, se manifiestan de manera mucho más discreta o, simplemente, quedan ocultos.

Som un grup de trentanyers
 que mos 'grada molt cantar,
 mos 'grada beure i menjar
 i boixar mos 'grada més.
 [Somos un grupo en la treintena
 que nos gusta mucho cantar,
 nos gusta beber y comer,
 pero joder nos gusta más.]

La libertad de hablar de sexo en esta noche es equivalente, una vez más, a las libertades de carnaval. Antiguamente, en la isla de Cerdeña se denominaban «hijos de san Antonio» a los hijos de padre desconocido: ¿era por el santo de la fertilidad, quien les acogía? o ¿quizás tenía algo que ver con hipotéticas libertades sexuales alrededor de las hogueras, que en Cerdeña también se celebran esta noche?

Por otra parte, como ocurría en los bailes de carnaval, hay *cançons* donde todo el mundo tiene que declararse cornudo; otras que hablan de tocarse con intención sexual; y el tono tolerante aún se acentúa cuando alguien empieza a cantar, contestado por todos:

Marit, no estigau gelós
d'una fruita que no es gasta:
no fa res si un altre el tasta
mentre n'hi hagi per vós.
[Marido, no estéis celoso
de una fruta que no se gasta:
no es importante si otro la cata
mientras quede para vos.]

La cofradía siempre tiene entre sus tres priores a un sacerdote hijo del pueblo, que preside los actos religiosos en honor del santo, como la bendición de los animales. Esta noche, dicho sacerdote, de 75 años, enrojece por las *cançons* que le dedican un grupo de mujeres: le cantan que con el dinero de su jubilación de sacerdote y, además, con la bella casa que le quedó en el pueblo por herencia, se ha transformado en un muy buen partido para una mujer de cuarenta años. Él, atento al ritual cantado, responde inmediatamente improvisando una *cançó* en la que agradece el interés femenino, pero afirma que ahora ya es demasiado viejo para aprender a convivir con otra persona.

En el pueblo vecino de Sa Colònia de Sant Pere (dentro del mismo municipio de Artà) también pudimos observar, durante la misma fiesta de Sant Antoni, como las mujeres de entre cuarenta y cincuenta y pico reciclaban *cançons* ya conocidas para preguntar al cura sobre sus capacidades sexuales. Después de cuatro o cinco invectivas, el sacerdote indicó que quería intervenir cantando: afirmó que los hombres siempre son hombres, y que si alguna de ellas tenía necesidad de comprobarlo, él estaba listo para demostrar la verdad de lo que decía... Y el juego social continuaba entre carcajadas, ambigüedades calculadas y pequeñas sorpresas a la luz temblorosa del fuego.

En los cantos de esta noche pueden llegar a saber no pocas cosas sobre los vecinos, sobre el entramado político del pueblo, sobre diversas opiniones más o menos compartidas por los habitantes, sobre amores imaginados o potenciales. Se llegan a cantar afirmaciones más atrevidas de lo que cabría esperar. Después de medianoche solo quedan los resoldos del fuego y a la mañana siguiente los caballos correrán al galope, intrépidos, sobre las cenizas. Todo el mundo se habrá vestido para la gran fiesta con la indumentaria que se ha transformado en la imagen típica de los campesinos mallorquines. Formarán una larga comitiva en la bendición de los campesinos y de sus animales, con la banda musical del pueblo, y dentro de un orden social ya reconstituido, a pesar de la presencia molesta y divertida de los dos demonios con sus largos palos.

El ritual del decir cantando en la noche de Artà abre y, al mismo tiempo, impide las posibilidades de acción. Es un tiempo especial, abierto y virtual, un paréntesis único en el calendario anual que ofrece un cuadro ritualizado con una función, según nuestro entender, principal: permitir que se comunique lo que cada cual quiera decir o se atreva a decir; permitir que se puedan expresar imaginaciones ocultas. Durante la noche un importante número de los habitantes del pueblo se distribuye y se mezclan según vínculos de actividad, familiares o personales, para construir el grupo a partir del canto y, también, para construir una determinada imagen del yo. En cierta forma, se trata de una construcción anual del «nosotros» por contraste con «los de fuera», con los pueblos vecinos y con los de más lejos. Cantan sobre todo la diferencia en relación con el pueblo vecino de Capdepera, a quien durante todo el día se le dedican las *cançons* que marcan la distinción (y sin tener en cuenta que el actual cura de Artà, originario de Capdepera, tenga una muy buena consideración en el pueblo). Son numerosas las *cançons* que exaltan la identidad del pueblo, y que son escuchadas y repetidas con satisfacción y emoción, principalmente por parte de los más jóvenes (los que a través de la fiesta están «aprendiendo» casi físicamente a «ser del pueblo»).

Todo indica que se trata de una retórica interna de adhesión al pueblo, desplegada una vez al año por gran parte significativa de los habitantes. En realidad, los «extranjeros» raramente están presentes en la fiesta, a pesar de cierta publicidad turística local que se ha realizado en los últimos años. La colonia de alemanes y la pequeña inmigración no-europea, si quieren participar, se ven casi forzados a asumir un papel de integración completa (y lingüísticamente fuerte) en las cuadrillas del pueblo, de la misma manera que se produce en el caso de los niños y de los jóvenes. De lo contrario, quedan circunscritos a las hogueras que construyen para su grupo social separado, *foguerons* donde intentan adaptarse a la noche festiva, pero dentro de un orden de valores perceptiblemente distinto.

Los que no son de Artà, y que han venido para la fiesta desde otros pueblos o de fuera de la isla, no tienen un acceso directo a los grupos: se mueven alrededor, observadores forzados de una actividad que excluye al espectáculo. De vez en cuando algún «visitante» perdido pregunta qué se tiene que ver, sin obtener casi respuesta por parte de los «nativos». El gran teatro está hecho por y para los actores. Los «otros» quedan excluidos o quedan forzosamente integrados. Es el caso de una guapa periodista y de un cámara de una cadena de televisión de Mallorca que, en el momento de una conexión en directo al principio de la comitiva que se dirige a la iglesia, fueron «secuestrados» por la multitud de jóvenes que los agitaron, los tocaron y los

mantearon por encima de las cabezas de la multitud: era el precio que tenían que pagar los intrusos con una cámara que querían camuflarse en medio de la gente para «mostrar la fiesta» desde dentro.

No puede haber espectadores ni espectáculo, como afirma sin sombra de duda el alcalde. El canto es casi obligado y hasta las personas que asumen el papel de investigador-observador tienen que mostrar su buena predisposición cantando a los organizadores de una hoguera las *cançons* de agradecimiento y de elogio habituales en esta situación. La fiesta solo pertenece «a nosotros», y los forasteros tienen que ser rechazados o se tienen que incorporar simbólicamente al imaginario del pueblo. Decir cantando da vida a los vínculos y a las voluntades y es frecuente que una persona originaria del pueblo, pero ausente durante todo el año (en Palma, en Barcelona o más lejos) sienta la obligación urgente de regresar al pueblo durante los dos días de la fiesta para cantar con los amigos, a veces hasta abandonando obligaciones laborales. Es su promesa de pertenencia al pueblo, es la ocasión anual indudable. Es la única forma de conseguir que exista la comunidad imaginada del pueblo –en una imaginación notablemente distinta según cada miembro—, y esto no sería posible sin el marco establecido de las *cançons*. Las *cançons* que permiten comunicar los matices del debate de construcción social y, sobretodo, hacen sentir a cada individuo la experiencia de la participación física y emocional.

En otros pueblos, este teatro de la existencia colectiva durante una fiesta anual se representa con una actividad más cercana a una representación de escenario o coreográfica, como si se tratase de una simple ratificación formalizada de la voluntad de ser. En la noche de Artà, en cambio, los individuos son llamados a participar de una manera sensiblemente distinta: aquí el canto permite el riesgo personal de un «decir nuevo» y obliga a responder al decir del adversario, de un individuo concreto y presente. Las *cançons* suministran el material y las reglas de un juego fundado por una parte sobre la identidad compartida con una voz unificadora, y por otra parte sobre la dramatización del conflicto y de la discrepancia personal. El ataque directo y la respuesta pertinente despliegan un decir que es impracticable en otras circunstancias (y especialmente en un entorno donde los códigos sociales evitan abordar directamente los temas delicados, un comportamiento muy habitual de esta sociedad mediterránea). Este diálogo tan particular contribuye a «ajustar» y a contrastar las actitudes y las sensibilidades de los participantes. Permite reconstruir elementos del tejido social de manera más fina y matizada. Si los sentimientos y las opiniones no hubieran sido cantados cerca del fuego, quizás nunca habrían sido expresados, probablemente habría sido imposible comunicarlos otro día. Y si estas mismas palabras fueran expresadas entre dos personas fuera del espacio ritual y compartido, no tendrían ni la misma fuerza ni las mismas repercusiones.

La noche salvaje de los demonios, del fuego, de la comida y del alcohol, deviene social (y, por tanto, personal) gracias, principalmente, al canto. Se tiene que cantar lo que no se puede decir: la identidad, por una parte; los vínculos sociales, las críticas, las discrepancias y los sentimientos, por otra. Y después del combate cantado –apoyado en la legitimidad que aporta la evocación de los versos ya conocidos— retorna el orden o, al menos, el equilibrio de un orden nuevo, que será ratificado por los actos de bendición y por los cantos colectivos del día siguiente, del día del santo. Este día se volverán a cantar todas las *cançons* identitarias y ya consolidadas, pero aquellas de crítica, satíricas o exploratorias quedarán apartadas hasta al cabo de un año.

En Artà, por la tarde del 17 de enero todo el mundo está muy fatigado y se retiran a dormir con la cabeza aún ocupada por la melodía que ha estado sonando ininterrumpidamente durante dos días.

Referencias bibliográficas

rats, Jaume. 2007. *Les chants traditionnels des pays catalans*, Cahiers d'ethnomusicologie régionale número 8, Toulouse: Isatis.

rats, Jaume; Vicens, Francesc y Sureda, Antònia M.. 2008. *Sant Antoni d'Artà*. DVD número 3 de la colección “Les mésiques de Mallorca”, Palma de Mallorca, Consell de Mallorca. (Subtítulos en inglés, español, francés y alemán).

Certeau, Michel. 1980. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. París: Union générale d'éditions.

nard Bauçà, Rafael. 1966-1975. ***Cançoner popular de Mallorca: replegat i ordenat, amb nombroses variants, pel P. Rafel Ginard Bauçà***. 4 volúmenes, Mallorca: Moll.

offman, Erving. 1974. *Les Rites d'interaction*. París: Éditions de Minuit.

irat-Jacob, Bernard. 1994. *Musiques en Fête*. Nanterre: Société d'Ethnologie.

oll, M. Antònia et Moll, Xavier. 2001. “La música popular a l'illa de Menorca”. *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, volumen VI: 228-249, Barcelona: Edicions 62.

unar, Felip. 2001. ***Manual del bon glosador: tècniques, exercicis i glosades***. Mallorca: Documenta Balear.

lay, Laura. 1999. *Les gloses i les vetllades de glosat a Menorca*. Mecanografiado inédito, Universitat Autònoma de Barcelona.

Notas

Las Islas Baleares, en su significado estricto, son Mallorca y Menorca. Aunque la comunidad autónoma *Illes Balears* también incluye Ibiza y Formentera, en realidad estas dos islas conforman las Islas Pitiusas, bastante diferentes de las Baleares en ciertas características culturales, a pesar de que todas ellas formen parte del área de lengua catalana.

En este apartado expondremos algunas de las informaciones tratadas en el libro Ayats 2007, p. 64-66 y 72-75.

| En el presente artículo no trataremos las características singulares de las "vetlades de glossat" **TRANS 14 (2010)** desarrollan un canto más lento y siempre acompañado por, al menos, una guitarra.

| Algunos creadores de *gloses* no eran capaces de elaborarlas directamente delante del público, pero sí de prepararlas y memorizarlas: son los *glosadors de posat* o de *camilla*, «de mesa», menos apreciados pero que han dejado versos memorables (Munar 2001:28).

| Generalmente se usa la denominación *gloses* cuando se trata de la improvisación del *glosador* y, en cambio, la denominación *cançó* se usa de forma más habitual para designar los cantos de los no-profesionales

| Tambor de piel de cabra o de cordero. La piel se dispone tensada sobre un recipiente de alfarería con una fina caña sujetada a la piel a través de un dispositivo muy simple. Con el instrumento siempre en posición horizontal, el intérprete, generalmente sentado, fricciona la caña con su mano derecha mojada. El instrumento emite un sonido grave muy particular, que a menudo se compara con los ronquidos. En las *cançons*, el gesto de tocar este instrumento se transforma fácilmente en una metáfora de la masturbación masculina o, simplemente, de actividad sexual. Antiguamente era interpretado casi siempre por hombres, pero en la actualidad también lo utilizan mujeres. Existen de dimensiones bastante variadas, con ejemplares de gran tamaño y de sonido muy grave, que son muy apreciados. En las casas de Mallorca se guardan en una pequeña alacena o lugar frío junto a los alimentos frescos y a la carne. Sólo sale de allí para acompañar al canto, sobretodo por carnavales.

| Con sorprendentes vínculos entre los atributos de san Antonio y la divinidad Horus del antiguo Egipto; o los detalles de una narración oral en la que el santo asume atributos del Prometeo transmisor del fuego, como hemos podido registrar recientemente en Cerdeña

| Una investigación sobre la fiesta de Sant Antoni, dirigida por Jaume Ayats y desarrollada por un equipo formado por él mismo, Francesc Vicens y Antònia M. Sureda, que ha recibido ayuda del Departament de Cultura i Patrimoni del Consell de Mallorca. Los resultados de la investigación también se ofrecen en forma de DVD: *Sant Antoni d'Artà*, número 3 de la colección «Les músiques de Mallorca» publicada por el Consell de Mallorca, diciembre de 2008.

[Subir >](#)



TRANS - REVISTA TRANSCULTURAL DE MÚSICA - 2011

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

x?