

Entre l'era i el teler

Música popular i industrialització a Mallorca



Amadeu Corbera Jaume

Índex

Introducció	3
Àrea d'estudi i recerca.....	5
La música com a cultura.....	5
1. El saludable hàbit de cantar	7
2. L'adaptació a un nou context	12
Cantar a la fàbrica.....	14
3. La vitalitat de les cançons narratives	18
Fer cançons.....	19
4. Epíleg	24
Bibliografia	25

Introducció

Ben enmig del poble de Bunyola, a pocs metres de la plaça, l'església i l'ajuntament, s'hi aixeca una gran xemeneia, de terrissa, vella i sola, en una raconada del carrer principal; el forn que de ben segur l'encalientia ja no existeix, i tampoc queda cap rastre de la nau industrial que li devia fer companyia. La xemeneia forma part del paisatge urbà de la vila tant com el campanar o l'imponent edifici de l'escola, que enfilat dalt d'un puig contempla perfectament com Bunyola s'encamina muntanya amunt.

Però a diferència d'aquells altres edificis, la història de la xemeneia és completament desconeguda: ningú sap quan es va construir, ni per a què, ni de què era la fàbrica, ni qui hi treballava, ni quan va tancar ni per quin motiu. No té passat: no té història; sobresurt per entre les teulades com el vestigi d'una època que no va existir, i davant la pregunta de per què és allà, hom no té cap altra resposta que la més simple i òbvia: perquè sempre hi ha estat.

Com tots els edificis sense història, tot allò sense tradició, és possible que més tard o més prest, aquesta xemeneia que tan curiosament s'alça al centre de Bunyola sucumbeixi al *progrés* i a l'avanç del temps; si altres edificacions semblants però amb un origen clar i conegut, com la Torre de l'Electricitat d'Alaró, varen estar a punt de desaparèixer, no és difícil de pensar que la xemeneia tengui els dies comptats.

I és que la història que no es coneix, no existeix: tampoc no es pot destruir, per tant. I simplement desapareix, sota la pols dels anys, sense que ningú gosi alçar la veu i reclamar-la, i reivindicar-la, tan forta és la inèrcia del temps i del mite col·lectiu: aquell que, a Mallorca, es recrea i es construeix, fins i tot modernament, a partir d'una idea d'antiga ruralitat, la d'una societat que fins el desenvolupament de la indústria del turisme de masses, encara no fa gaires dècades, seguia vivint, com aquell qui diu, dins els esquemes de l'Antic Règim. Una visió del passat construïda a partir del paradigma folklorista¹ (MARTÍ, 1996), que ha actuat de fil argumental dels principals agents actius i reactius de la Mallorca dels nostres dies: per uns, la dinamització econòmica turística i la creació d'una nova classe social burgesa i empresària, hotelera principalment, fou la solució, i ho és encara, a aquell enrocament històric i el camí a la modernitat -gratitud eterna als nostres prometeus-; per altres, en aquella societat rural hi trobàvem, i hi podem trobar encara si ens hi miram, una cultura

¹“[...] Ya se ha indicado [...] que esta postura reverencial de la disciplina del folklore hacia el ancentralismo la convierte automáticamente en una disciplina de ámbito rural [...]. De esta manera, la ruralidad se convierte en uno de los mejores garantes de la genuinidad del hecho folklórico.” (MARTÍ, 1996: 49).

mallorquina més *autèntica*, que mantenit-se fora de la modernitat, s'havia mantengut també allunyada d'elements alienants, més *pura* per tant, i és per això que és en aquell món que s'hi han de cercar les referències i les respostes a la crisi d'identitat que ens planteja una societat tan multicultural i plena de reptes identitaris com del nostre país.

No podem obviar aquesta existència real d'una Mallorca rural i poc desenvolupada des del punt de vista capitalista a principis del segle XX; però reduir a això tot el panorama econòmic i social de la nostra illa a l'època no deixa de ser, tanmateix, un constructe, un mite: dibuixat per romàntics viatgers del segle XIX -des de George Sand a l'Arxiduc-, repetit després per noucentistes, folkloristes, novel·listes i poetes de l'Escola Mallorquina, com ho fa Joan Alcover en el seu poema *La Serra*, on hi glossa l'encant de l'ambient rural de la Serra de Tramuntana: “[...] Jo vénc a parlar-te d'una vida d'or, / de la vida lliure que enyora ton cor; / som la camperola que presents te duu, / jo vénc de la serra, mes no som per tu.[...]”. I finalment, instrumentalitzat pel franquisme i assumit, en línies generals, per la majoria de l'opinió pública pràcticament fins els nostres dies. Una idea que, innocentment o no, deixa en un segon pla, de vegades fins a l'oblit més absolut², l'experiència, la vivència i la quotidianitat de milers de persones i de diverses generacions que ja des del començament de la centúria -i fins i tot abans-, canviaren l'era pel teler, el càvec pel martell i l'hort per la mina.

El cert és que ens les darreres dècades han aparegut diversos estudis i autors que posen en valor el món fabril mallorquí: sobretot, destaquen els treballs de Carles Manera, però també els de Joana Maria Escartín (1996), Sebastià Sansó (2009) o Sebastià Serra i Busquets (2001), entre d'altres. Tots, però, tracten el tema, sobretot, des del punt de vista de la història econòmica, és a dir: de la importància, en termes socio-econòmics, de la mà d'obra industrial.

La importància d'aquests estudis ha estat fonamental per rompre -només en part, encara- el mite del qual parlàvem, com a mínim a nivell acadèmic³, però que segueix vigent dins l'imaginari col·lectiu

² MANERA, Carles (2001: 197): “[...] la industrialització illenca fou un procés clarament identificat però que [...] s'ha esvaït com a referent històric i cultural.”

³ MANERA, Carles (1999: 372): “[...] Los estudios publicados a lo largo de los años sesenta y setenta sobre el Ochocientos insular constituyen, todavía, los puntos cardinales de referencia para historiadores económicos y economistas, huérfanos de una perspectiva actualizada sobre la progresión reciente de la estructura económica mallorquina'. Esto hace que sean insuficientes (y poco satisfactorias) las visiones de conjunto disponibles, construidas, en la mayoría de casos, a partir de tópicos y explicaciones mecánicas. El más común es el de la Mallorca perennemente ruralizada hasta la llegada del turismo de masas, con pocas variaciones en la agricultura y en la industria, presentada esta última como irrelevante.”

mallorquí: perquè l'experiència d'aquell ambient, en contrast amb el gran nombre d'estudis sobre el camp i la vida mallorquina, no ha estat narrada, o molt poc, i així, difícilment ens n'hem pogut fer una idea per a la nostra memòria social.

Aquest treball és per tant una modesta passa per començar a dibuixar les línies d'aquesta imatge, de la vivència i el món d'aquells treballadors, la majoria jubilats, ja, i les seves fàbriques, tancades. I ens hem disposat a fer-ho a través de la música, i especialment, de la cançó.

Àrea d'estudi i recerca

Hem cenyit la recerca als pobles de la comarca del Raiguer, autèntic nucli industrial de Mallorca: Santa Maria, Consell, Lloseta, Binissalem, Inca i voltants, i Alaró, així com també Bunyola.

La recerca ha estat en dues direccions: per una banda, trobar els testimonis orals directes del treball als tallers, antics treballadors o familiars seus. Per l'altra, les fonts indirectes a partir dels valuosos apunts dels diaris de camp de Baltasar Samper durant els seus anys dedicats a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (OCPC), que ens dibuixen ja d'enrere un mapa musical singular de la comarca del Raiguer.

També vàrem voler consultar els arxius del Pare Rafel Ginard, conservats al monestir de la Porciúncula de Palma, però la catalogació d'aquests fons és pràcticament nula, cosa que els fa inconsultables. La feina, en aquest cas, seria de catalogar-los primer.

La música com a cultura

La música, qualsevol música, sempre sona en un context determinat: en un entorn, un moment, unes circumstàncies, amb uns intèrprets i uns oients determinats. Centrar-se en l'estudi d'una música determinada significa, per tant, aproximar-se a un context social determinat: és l'estudi d'una cultura; difícilment entendrem i podrem desxifrar tots els usos i significats d'aquella música sense una bona comprensió del seu medi social. I per contra, la música ens servirà com a accés a la comprensió d'aquell entorn. Molt bé ho resumeix Josep Martí (2001: 50-51):

“Música no es tan sólo un conjunto de productos que deben ser enmarcados en un contexto sociocultural. El mundo musical está también formado por procesos, estructuras, actitudes, valoraciones, transformaciones, funciones, comportamientos rituales, significaciones, etc. El fenómeno musical no nos debe interesar tan sólo como cultura, en el sentido más restringido de patrimonio, sino también como elemento dinámico que participa en la vida social de la persona, y al mismo tiempo, la configura.”

És així com en aquest estudi ens endinsam en el coneixement de la cultura dels treballadors dels tallers i les fàbriques, a través de les seves cançons i la seva música: les que cantaven mentre feinejaven -o les que, precisament, no cantaven-, quan descansaven, anant i venint de ca seva al taller. Saber les circumstàncies en què eren interpretades aquestes cançons, i per qui, ens permet començar a dibuixar, realment, la vivència, el marc social dels treballadors de les fàbriques mallorquines.

Però n'hi ha molt més: oberta una porta, obertes totes. El fil de la cançó popular ens condueix necessàriament als nous mecanismes de transmissió i enculturació, a nous entorns de socialització obrera, als nous espais de trobada associats a la modernitat i noves formes de relació personal: salons de ball, revetles amb orquestres, bandes, els orfeons i cors d'obrers, etc. Innovacions que moltes de vegades suposaren, alhora, l'abandonament dels costums antics. Un canvi en l'oci popular que suposa un transformació integral de l'experiència vivencial dels treballadors de les fàbriques i del seu entorn immediat: tot un món nou, per tant.

Conscients d'això a l'inci del treball, però més encara al finalitzar-lo, ens és impossible abarcar-ho tot. Això sí, aquest estudi ens permet obrir camins i futures línies d'investigació, com les que hem esmentat, que hauran d'esser abordades en un futur no gaire llunyà i que són, ara mateix, un camp quasi verge en els estudis socials de Mallorca. Paral·lelament, modestament però amb tota la intenció del món, aquesta recerca vol començar a construir el relat de la societat obrera i industrial mallorquina, la que va ser, segurament, la punta de llança, econòmica, cultural i social, de l'entrada de la modernitat al tombant de segle, i per tant, una baula essencial per reconstruir la cadena fins a la configuració actual de la Mallorca contemporània.

1. El saludable hàbit de cantar

Cantar és, encara avui en dia, la manera més habitual i més a l'abast de fer música per les persones *no músiques*, les que no posseeixen els coneixements específics artístics i tècnics que sí que tenen els *músics*, professionals i experts en el tema: és a dir, els que són una immensa minoria. Cantar és per tant el primer recurs de qui es vol expressar musicalment, i ho era molt més encara en les societats rurals, on l'hàbit de cantar, a més de ser el més comú, també era el més saludable: com eren els bons cantadors els que, a Mallorca, tenien més possibilitats de ser llogats pels senyors de les possessions de jornalers ja que "això era senyal que feien bé la feina" (AYATS, 2008: 23).

La relació entre cantar i feinejar al món del camp, així, és tan estreta fins al punt que difícilment es concebia una activitat sense una altra. El músic i investigador mallorquí Baltasar Samper, un dels principals estudiosos dels cants de treball a Mallorca, explica com durant les seves expedicions per Mallorca entre 1924 i 1932 com a *missioner* de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, en arribar a un poble i anar a trobar els millors cantadors, "[...] gairebé sempre, en demanar-los que cantessin, ens feien, somrient, la mateixa resposta: *Això no és possible, dins una cambra i sense executar el treball corresponent a la tonada.*" (SAMPER, 1994: 37)

Cantar era important, i tot i que existia -i ha arribat fins als nostres dies- un repertori específic de cançons narratives i de feines del camp -les que interessaven a Samper-, no és menys cert que a finals del segle XIX i principis del XX, les cançons de moda, principalment castelleses, i codolades d'actualitat, eren comunes entre els cantadors del camp: l'intel·lectual nacionalista Miquel dels Sants Oliver, per exemple, es queixava que "[...] el segador ja canta amb pronunciació bàrbara la tonadeta de l'última peça del género chico [...]", i parafrasejant la sarsuela, afegia "No: no cantis més l'Africana que també sento alguna cosa morta en tu i en mi...!" (CAPELLÀ, 1999: 87). Baltasar Samper topà de ple amb aquesta realitat, potser inesperada per ell, durant les seves *missions* per l'OCPC, i per això es queixava amargament que els millors cantadors "[...] quasi sempre tenien el pap ple de codolades quilomètriques o bé de cançons castelleses, que havien reemplaçat les que nosaltres cercàvem [...]"⁴ (SAMPER, 1996: 310). No era el repertori, per tant, allò que donava valor a

⁴ Sobre una entrevista a un jornalero, amb fama de bon cantador, de Lluçmajor, Samper anota, amb cert disgust, que "[...] insistia a fer-nos comprendre que el millor eren les coses castelleses, principalment unes malaguenyes que sabia. [...] Malcontents, l'acomiadarem." (SAMPER, 1996: 295)

un cantador, sinó el fet, com hem dit, de cantar millor o pitjor⁵, i que es donassin les circumstàncies adequades segons el model socialment acceptat de cantar⁶.

Des d'un punt de vista estrictament fenomenal (MARTÍ, 2009: 57-65), la presència d'aquest repertori en altres llengües ens sembla un bon indicador de la influència de les modes de l'època, com també del fet de nous mecanismes de transmissió -fonògraf, ràdio- que no devien ser aliens a la gent del camp.

Un cas notable d'això que deim és el d'una cançó que coneix Sebastiana Quetglas *de Son Roca*, de 72 anys, natural de Bunyola, filla de pagesos i pagesa i brodadora durant bona part de la seva vida, i que ella anomena *Una caseta que he vista*⁷; explica que la va aprendre de sa mare, que era molt cantadora. Diu així:

*I una caseta que he vista
no és plorosa per nigú;
sols a mi me sembla trista
perquè en ella hi faltes tu.*

*Té ses parets totes blanques
a sa sombra de un pi,
i un moix que no corr gaire
que encalça un ratolí.*

*Hi ha una sínia esbucada
i un molí qui sempre mol,
i una finestra tancada
per pondre la llum des sol.*

*Te daré mi amor.
En el mar de tu riqueza,
de tu belleza yo seré
el señor.*

*Un safareig d'aigo verdosa
que brolla dins es batzers,
i una tortuga que tresca
per davall es tarongers.*

Les característiques textuais responen a les de la cançó estròfica, a excepció de la darrera estrofa (AYATS, 2001: 68-69):

- quartetes heptasil·làbiques amb rima *abab*

⁵ “En definitiva, cantar bien actúa de manera muy paralela a la demostración social de ser buen trabajador y de ser buen bailarín (de hecho, la gran mayoría de cantores son también buenos bailadores).” AYATS, J.; VICENS, F. i SUREDA, A. M..(2005: 220)

⁶ Per entendre bé aquest model del qual parlem, és imprescindible l'article d'Ayats, Vicens i Sureda a *Nassarre*, 2005: 219-223.

⁷ La primera referència coneguda d'aquesta cançó és per l'entrevista que fèrem Mònica López i un servidor a na Sebastiana el 8/12/2005.

- retòrica narrativa amb pocs diàlegs (en aquest cas, més aviat descriptiva)
- estructura estròfica fixada: unitats tancades i estables.
- construcció formulística

Però el que crida més l'atenció, allò que la fa realment interessant pel tema que ens ocupa, és que la melodia sobre la qual va ser construïda és partir del material melòdic de la famosa cançó napolitana *Torna a Surriento*; la cançó, composta a principis del segle XX pels germans Ernesto i Gian Battista de Curtis ràpidament es va fer popular pels enregistraments de tenors de gran èxit a l'època com Enrico Carusso o Beniamino Gigli.

L'adaptació musical, però, no es limita a agafar fragments de la versió napolitana i posar-li una lletra en català: no és només això, sinó que es transforma el patró rítmic original -un 3/4- per una adaptació al model *giusto sil·làbic*⁸, un mecanisme d'organització del ritme propi de les balades i cançons llargues de tradició oral a partir del nombre de síl·labes i els accents dels versos, depenent de si la síl·laba és curta (que podem representar amb una ♪) o llarga (♫/♫); per tant, és per la via de l'oralitat que hem de cercar la creació d'aquesta cançó, forçosament -i relativament- recent. Una oralitat, no obstant, que en aquest cas és molt probable que partís del fonògraf i les versions de Carusso i Gigli. Per exemple, si agafam el tercer vers de la primera estrofa,

♪ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫

*sols a **mi** me sem-bla tris-ta*

veurem com, si escoltam aquelles versions, la síl·laba llarga (**mi**=♫) coincideix amb la síl·laba llarga del vers corresponent en italià:

*Da la **ter**-ra da l'am-mo-re...*

*Sols a **mi** me sem-bla tris-ta*

⁸ BRAILOIU, Constantin (1952) : *Le giusto syllabique*, a *Anuario Musical*. Barcelona: Instituto Español de Musicología. No és el nostre objectiu entrar en el detall del funcionament i les característiques del *giusto sil·làbic*; per entendre'l bé, i sobre el rastre d'aquest model en la baladística catalana, és imprescindible llegir AIATS, Jaume (1994): *El ritme g. s. 1212: un cas notable de giusto sil·làbic en les cançons baladístiques de la comarca d'Osona*, a REBÉS, Salvador: *Actes del Col.loqui sobre cançó tradicional, Reus setembre 1990*. Barcelona Publicacions de l'Abadia de Montserrat: 93-109. També l'apartat *Les cançons narratives i les balades* del vol. VI de la Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear (AVIÑOÀ, Xosé, dir., 2001)

Un allargament que no existeix en cap cas a la partitura, com podem veure, sinó que era un recurs emfàtic fruit l'expressivitat *belcantista* dels tenors italians:



Pel que fa a la darrera estrofa, en castellà, i que està fora de l'esquema general de la cançó, prové també d'una adaptació popular de la cançó napolitana. Jaume Corbera Pou, natural de Palma, de 57 anys, recorda com sa mare, Antònia Pou Fuster, també de Palma, la cantava a totes hores; ella la coneixa com *El buscador de perlas*:

<i>Buscando perlas nadaba</i>	...
<i>el pescador de mi vida</i>	<i>y entre caricias y halagos</i>
<i>y al submergirse hasta el fondo</i>	<i>el pescador me decía:</i>
<i>un gran palacio encontró.</i>	<i>“se dueño del alma mía”</i>

<i>Lo habitaba una sirena</i>	<i>Tu serás mi amor</i>
<i>sagrada como una diosa</i>	<i>y del mar la sirena</i>
<i>que jamás de más hermosa</i>	<i>de tu belleza...</i>
<i>ser humano conoció</i>	<i>... señor:</i>

Ambdues creacions evidencien, per una banda, la gran facilitat de difusió de la cançó napolitana, necessàriament a través dels discs de fonògraf, i alhora, la vigència de la transmissió oral perquè circulassin totes dues versions fins al punt de mesclar-se. I és un exemple de com, contràriament al que s'ha tendit a imaginar, el camp mallorquí no quedava fora de les modes i noves influències; al contrari, l'entrada de cançons noves -i nous models de transmissió- no suposava un problema -com no l'ha suposat mai- si aquestes es podien adaptar als mecanismes d'oralitat vigents, com ara el *giusto sil·làbic*.

Un cas anàleg, que ens permet imaginar com va anar la història de *Una caseta que he vista*, ens l'explica també Baltasar Samper, en aquest cas, en el context d'una fàbrica de sabates de Lloseta, “Can Curt”:

“Entre les cançons anotades hi ha la tan coneguda *Un pobre pagès*, la melodia de la qual ofereix una curiosa modificació. La canten lentament i amb una gran expressió. Preguntem d'on saben aquesta cançó i ens diu en Tomeu [un treballador de la fàbrica] que la va aprendre de sentir-la a un fonògraf del cafè. Començà a cantar-la anant a passeig, la cantà també al taller i les al·lotes tot seguit l'aprengheren. És la

segona vegada que ens trobem amb un cas com aquest. El fonògraf propagant les cançons populars.” (SAMPER, 2000: 17).

La manera com cantaven la cançó els treballadors de Can Curt, “lentament i amb una gran expressió”, devia ser, de ben segur, la manera com l’havien sentida del fonògraf; igual que l’havia sentida el compositor de la versió catalana de *Torna a Surriento*, només que aquell havia aprofitat l’expressivitat dels tenors per estructurar la nova lletra a partir d’un model propi d’oralitat. En aquest cas, com que la cançó ja era en català, no necessitava cap adaptació. L’analogia, però, dels dos casos, és interessant, i com remarca Samper, el fonògraf -les noves tecnologies- és un element més de propagació de la cançó popular, o en el primer cas, font d’inspiració per a crear-ne de noves, bé fos al camp o a la ciutat.

2. L'adaptació a un nou context

Aquest saludable hàbit de cantar tot feinejant es mantendria en passar molts d'aquells jornalers a fer feina a les fàbriques mallorquines? O dit d'una altra manera, el canvi de lloc de treball va comportar un canvi de costums? Una altra vegada, el prisma del folklorisme que durant tants anys ha observat l'evolució de Mallorca bandeja la vida fabril: “[...] la indústria i la maquinària han acabat amb les tonades de feina [...]”, lamentava la poetessa Maria Antònia Salvà als missioners Baltasar Samper i Josep Ma. Casas-Homs, parlant del seu poble, Lluçmajor (SAMPER, 2000: 294); uns anys més tard, en una altra missió de Samper, per Alaró, acompanyat en aquella ocasió per Ramon Morey i Andreu Ferrer, era el també escriptor Josep Rosselló de Son Forteza qui es queixava que el seu era “[...] un dels pobles on més s’han perdut les tradicions del bell cantar [...]” (SAMPER, 1998: 294).

És evident que la modificació de l'entorn i les condicions de treball, degué tenir un impacte en les relacions i estructura socials dels pobles més industrialitzats, com Alaró, Consell, Binissalem o Inca. En paral·lel, però, se seguia mantenint, en la majoria dels casos, una dualitat entre economia agrícola i industrial, i molts dels treballadors que feien jornada a la fàbrica també la feien al camp, això és, l'encavalcament de dos contextos podem pensar que prou oposats -contraposats, fins i tot-, i per tant, la translació d'una situació on cantar era imprescindible i saludable a una altra on, aparentment, cantar havia de ser, a priori, impensable.

Es cantava, idò, a la fàbrica? No: aquesta és la resposta inicial que donen la majoria dels nostres entrevistats; el renou de les màquines, ens expliquen d'entrada, feia impossible el cantar tot fent feina. En efecte, el canvi tecnològic, la mecanització del treball, imposava una certa associació a un canvi de conceptualització respecte al fet de cantar: “no es podia dir ni piu”, ens explica Josep Perelló *de Can Rapinya* (69), sabater d'un taller de Caimari, ja que si un es despistava, perdia “el tren” (referint-se al raíl que, a mode de cadena de muntatge, feia la volta a l'obrador); i recordava que amb els companys feia la broma que “si un xerra pels colzes, segur que és sabater, perquè després de 10 hores d'estar callat, en sortir, explota”.

Aquest silenci obrer, però, devia ser imposat: en part per les renoueres condicions acústiques, però en part, per l'exigent demanda de productivitat de l'empresa (AYATS, 2008: 27-29); no obstant, no deuria ser del tot respectat per uns treballadors de mentalitat pagesa -i que, com hem dit, seguien fent hores al camp-, pels quals cantar era poc més que una necessitat laboral. Altrament, no haurien existit les prohibicions expressives de cantar, com de la que Baltasar Samper en deixà constància:

“ [...] A alguns tallers veiem que el cant està prohibit [...] ”. (SAMPER, sobre Alaró, 1998: 296)

Tanmateix, és un fet aquestes prohibicions foren tractades amb permissivitat per part dels responsables, mestres i encarregats, ja que estirant el fil de la memòria, són molts els obrers que recorden haver cantat o sentit cantar dins la fàbrica; així per tant, la conducta laboral de la societat rural no fou del tot eradicada dins les fàbriques, sinó més aviat tolerada, sempre que no suposàs un llast evident per la producció⁹: el mateix Josep Perelló explica com que de vegades, entre treballadors, potser per una al·lota, es picaven fent cançons, “com a n’es tall”, però l’encarregat, que ja sabia com podia acabar la cosa (“amb estirades de monya”), ho tallava; “hi havia censura”, admet. També recorda com, si un no estava del tot content amb el ritme que marcava l’encarregat, li amollava la cançoneta següent, que també es feia servir pel camp: “Mestre no m’agrada massa / amb so treball que teniu; / en no córrer, ja punyiu, / haguéssiu llogat carn de caça!”.

En tot cas, podem pensar que fou més aviat el renou dels telers elèctrics, en el cas concret de les fàbriques tèxtils, i el fet que el treball de les teixidores fos obligatòriament individual -i aïllat-, el que ajudà al deixar de banda poder cantar. J. Ayats (2008: 30) cita, en aquest mateix context, el cas d’una treballadora de Vila-seca “molt cantadora”, que pel renou dins la nau arribava a “cantar amb signes” amb les altres treballadores; a Bunyola tenim el cas, si més no semblant, de les germanes Coloma (85) i Maria (79) Martí, *Tavernetes*, treballadores de les fàbrica tèxtil del poble, que recorden que totes les dones “resaven per senyes” mentre teixien, al mateix ritme, i al senyal d’una, totes exclamaven, alhora, “Amèn!”. Ho recorden més aviat com una cosa divertida, com un joc entre elles.

En general, hem de dir que, al contrari del que ens descriu Ayats¹⁰, aquí ens trobam davant un percentatge més alt d’homes cantadors que de dones. Això és, sobretot, perquè les indústries que concentraven la majoria de treballadores eren les tèxtils -i els homes solien més aviat ser pocs, i allunyats dels telers-, on el renou de les màquines era molt fort, i perquè foren aquestes empreses les que més aviat modernitzaren el seu model de producció.

A les fàbriques de sabates, en canvi, homes i dones treballaven conjuntament, però el nombre d’homes solia ser bastant alt; a més, el model productiu seguia sent, en certa manera, artesanal, poc

⁹ En un pla totalment diferent, però igualment il·lustratiu d’això que deim, Bartomeu Garau (82), de Santa Maria, antic mecànic de la fàbrica de teixits de la localitat, ens explicava com, mentre feia feina, amb altres mecànics, aprofitant la maquinària que tenien a mà, construïen ganivets i trampes de *garbellet* per a ocells.

¹⁰ [...] els testimonis que hem recollit ens mostren una activitat cantada dins la fàbrica molt més alta de les dones que no pas dels homes” (2008: 28).

més que una evolució lògica dels “sabaters de banqueta” (els sabaters que feien sabates a ca seva, asseguts en una banqueta davant el portal), només que tots concentrats dins un mateix obrador. En la producció de sabates, per tant, les conductes associades al tipus de treball domèstic anterior a la industrialització seguiren vigents fins ben bé passada la segona meitat del segle XX.

Cantar a la fàbrica

Si és cert que en aquest context laboral el fet de cantar deixa de ser vist com un valor positiu per part dels patrons, no deixa de ser vist com un factor necessari a l'hora de fer bé la feina per part dels treballadors. La fàbrica, com abans ho havia estat el tall o l'era, es convertirà en un nou espai d'aprenentatge d'aquest model de comportament que es vehicula a partir del fet musical -cantar, recitar-, però que forçosament s'ha de recontextualitzar per les noves condicions acústiques, laborals, econòmiques i de reconfiguració social.

La cultura pagesa, així, es fa un lloc dins la fàbrica: treballar seguia sent sinònim de cantar. Josep Perelló assegura que els més vells del taller cantaven tonades del camp; de fet, ens diu, “cantaven el que sabien: en estar contents, no miraven què cantaven”. És un cas semblant el que ens explicava Àngela Mesquida *de Can Cama* (65), natural de Santa Maria del Camí, antiga treballadora de la fàbrica tèxtil Sampere Bas. Ella recorda molt bé que, de joveneta, quan hi entrà a treballar, feia feina repassant les peces teixides -lluny dels telers, per tant- al costat de Margalida Far *des Colcador*, una treballadora més major que ella -i que les seves companyes, que eren totes adolescents-, i que cantava “cançons antigues”, com ara “sa tonada des batre”, i també “cançons de pel·lícula” o “coses de l'església” i els feia passar el rosari -una altra vegada, la lletania-.

També a la fàbrica tèxtil de Santa Maria, Bartomeu Garau *Pixaolis* (82), recorda que, de molt petit, quan de vegades anava amb son pare a la fàbrica -n'era el motorista-, abans d'anar cap a escola, sentia cantar a mestre Nadal *Tianet*, que s'encarregava d'estendre les troques tenyides al terrat de la nau. No recorda què cantava, ja que era molt petit, “però sempre el sentia cantar”. Al cap d'anys, al mateix lloc de feina hi va treballar mestre Andreu *Pi*, i igual que l'altre, també el testimoni recorda que era molt cantador, però igualment no recorda què cantava.

Damià Jaume (62), de Palma, ens explica també com sa mare, Margalida Guardiola *de ca s'Òliba*, de Binissalem però afincada a Palma, cosidora primer i sastressa després des de ben joveneta, solia cantar mentre ripuntava i cosia: cantava a totes hores, segons pareix. “*Muñequita linda* li agradava molt, potser perquè mon pare la solia cantar i ella sentia que la *muñeca* era ella; eren joves i estaven

molt enamorats. També cantava moltes cançons de n'Imperio Argentina, de n'Estrellita de Palma, *Échale guindas al pavo*, *La bien pagá* i *Ojos verdes*: quan cantava aquesta, quasi plorava, l'emocionava molt". Però amb aquestes, també recorda que cantava balades com *Na Margalida és qui mata*¹¹, la jota dels *Quatre vents del món* -"que la cantava de quan anava a segar, de joveneta"- o una que ell anomena *Anem a missa Montserrada* -que no ens consta recollida enlloc més-, i de la qual només en recorda aquest fragment:

Anem a missa, Montserrada, / anem-hi, veurem què hi ha,
una llàntia del Rei Moro / que mai l'han vista cremar.
Una dia la varen encendre / i un àngel, del cel baixà:
apagau aquesta llàntia / o tot lo món finirà.

Així, cançons antigues o modernes, això no era important a l'hora de cantar, sinó el fet de fer-ho. Cançons d'Antonio Machín, Juanito Valderrama, Concha Piquer, Lorenzo González, Antonio Negrete, Imperio Argentina, Angelillo, o també estrelles populars mallorquines del moment com Los Javaloyas o Bonet de San Pedro y los 7 de Palma: el *mainstream* de la postguerra espanyola, cançons de moda dels anys cinquanta i seixanta, al costat de tonades de feina, balades i codolades, eren les que se podien sentir pels tallers.

Sembla que algunes d'aquestes cançons, més que de moda, arribaren a adquirir certa importància associada a una feina concreta, per una identitat laboral molt marcada -per la singularitat i la perillositat, en aquest cas concret- com era fer de miner. Ens referim a la famosa cançó d'Antonio Molina *Soy minero*, que els miners de les mines de lignit del Raiguer coneixen i solien cantar: "mon pare tot lo dia la cantava", recorda Catalina Comas *de ca na Niula* (72), antiga sabatera d'Alaró, de son pare que treballava de miner; també s'enrecorda de sentir-la cantar dins la mina l'antic miner de Binissalem Josep Salom *Perolet* (89). Deixant de banda la popularitat que va assolir la cançó a

¹¹ Al Cançoner Popular de Mallorca, vol. IV, està recollida com *El Rei enamorat de sa fia*, amb diverses versions. La que més s'acosta a la que se'ns cita és la (III): "El Rei tenia tres fies / totes tres com or i plata. / El Rei s'enamorà d'una: / -Na Margalida és qui em mata!-" (GINARD, 1975: 408)

l'època (de la pel·lícula “*Esta voz es una mina*”, 1955), és fàcil imaginar per què tots els miners la sabien i se la feren seva¹²:

[...]	
<i>Soy minero,</i>	<i>Compañero, dale al marro pa'</i>
<i>y templé mi corazón</i>	<i>cantar mientras garbillo,</i>
<i>con pico y barrena;</i>	<i>que al compás del marro quiero</i>
<i>soy minero,</i>	<i>repetirle al mundo entero yo...</i>
<i>y con caña, vino y ron</i>	
<i>me quito las penas.</i>	<i>¡Yo soy Minero!</i>

Soy barrenero
porque a mi nada me espanta,
y solo quiero el sonido
de una taranta.

La vindicació de l'orgull miner i del seu entorn de treball i la gran popularització d'aquesta cançó encaixen perfectament en l'esquema bàsic de Josep Martí sobre la cançó emblemàtica¹³: difusió generalitzada, relació semàntica amb el grup i exclusivitat. Sobre aquest darrer punt, podem suposar que la difusió que tengué la copla d'Anonio Molina entre el col·lectiu de miners no degué ser, ni de bon tros, la mateixa que entre els sabaters o mecànics -i molt manco entre les dones-, fins al punt de convertir-se en *exclusiva* d'ells.

Per tant, més que com a cant de feina, ni sense seguir els canons estètics, sonors, de les tonades mallorquines, *Soy minero* la podem veure com una cançó emblemàtica pel col·lectiu de treballadors de la mina -un àmbit de treball completament nou a Mallorca i molt lligat al desenvolupament industrial de la comarca del Raiguer-.

¹² Jaume Ayats (2009: 14) explica com, fins al segle XX, la balada eròtica d'*Els tres segadors* “[...] ha estat la cançó per excel·lència de les colles de segadors de muntanya [...]. Era la cançó que identificava aquells joves agosarats i valents que no s'aturaven davant res [...]”. La seva popularitat va servir perquè se'n fes una versió més patriòtica i combativa durant la Guerra dels Segadors (1640-1652); aquella versió és la base de l'actual Himne de Catalunya. Per a seguir bé el fil de la història, vegeu el recentíssim llibre d'AYATS ABEYÀ, Jaume (2011): *Els segadors. De cançó eròtica a himne nacional*. Barcelona: L'Avenç.

Deixant de banda les recontextualitzacions simbòliques a que han estat sotmeses, “*Soy minero*” i *Els tres segadors* compartien, pels treballadors del ram respectiu, la funció de cançó emblemàtica identificativa i vindicativa del propi col·lectiu laboral, i amb aquesta finalitat foren popularitzades i assumides.

¹³ “[...] Aquellas canciones que poseen un valor representativo para un grupo humano en un contexto y tiempo determinados.”. J. MARTÍ (2000: 141)

Per altra banda, la rellevància social del bon cantador no desapareix del tot dins aquest nou context, i malgrat que cantar deixa de ser una activitat ben vista des del punt de vista empresarial (*patronal*, en podríem dir), no és així pel que fa als treballadors, que segueixen valorant positivament les bones veus i els bons cantaires, fins al punt que algunes persones arribin a ser conegudes al poble per aquesta virtut, com ens explica n'Antoni Campins *Maciana*, de Consell (77) -sabater i gran cantador- dels seus antics companys sabaters, ja traspassats, Pep *Cantarell* -perquè sempre cantava, i bé- i Perico *Bolletes*, també conegut com a *Antoni Molina*, per la semblança física i de veu, i per com de bé cantava, les coples del malagueny.

3. La vitalitat de les cançons narratives

Al costat de les cançons de moda dels cantants del moment, com a hem comentat, es cantaven i s'escoltaven també cançons narratives: “cançons antigues”, balades, combinades amb codolades de nova creació.

Així com hem parlat del cas, el d'*Una caseta que he vista*, de cançons nascudes a partir d'un àmbit més urbà i tecnificat i traslladades a un entorn rural, també podem parlar del sentit invers: de com les balades i el gènere narratiu en general, associat convencionalment al context pagès i tradicional, passarà al nou context laboral i social.

Això sí, les balades, en tant que gènere narratiu, però sobretot, alliçonador, dels problemes i convencions socials, especialment en l'àmbit femení (AYATS, 2008: 36-37) pateixen la transformació, no només dels costums d'oci i d'aprenentatge cultural -la televisió i la ràdio com a substitutius-, sinó també de l'ètica i els valors de la població, cada vegada més *modernizada* i inserida, a mesura que s'abandonava la vida rural, dins el sistema moral i educatiu estatal i religions del nacionalcatolicisme de la postguerra. Aina Mateu Conti *Pellera* (80), bunyolina, treballadora de la fàbrica tèxtil de Bunyola -on “tot el poble hi feia feina”- ens explica com quan anava a espel·lofar ametles, de joveneta, les dones més grans solien cantar “romanços”, però a ella li prohibien que els escoltàs: “*A ses portes del Rei Moro*, per exemple, me la prohibien perquè era *profana* [sic.]”, és a dir -hem d'entendre-, fora de l'ordenament moral dictat i imposat per l'església catòlica. La balada narra la història de la infanta Dona Isabel, que queda embarassada misteriosament i se n'amaga, però una criada la delata, i quan els pares ho saben, és castigada severament.

<i>A ses portes del Rei Moro,</i>	<i>una mala herba hi havia,</i>
<i>que tothom que la tastava,</i>	<i>danyada ne romania.</i>
<i>Fia de Donya Isabel</i>	<i>va voler ser descarada</i>
<i>i va tastar d'aquella herba</i>	<i>i va romandre danyada.</i>

(GINARD, 1975: 27)

Potser era per aquesta referència implícita sexual (la “mala herba” del Rei Moro), o bé per l'embaràs no desitjat, o pel càstig extrem, però en tot cas, aquesta balada -i d'altres com aquesta- no va superar el tall del nou ordre moral de la societat moderna¹⁴.

¹⁴ Un exemple molt igual ens l'explicava, en aquest cas a Menorca, a Ciutadella, Gabriel Julià (78), natural de Palma, quan de petit escoltava sa mare i sa germana cantar mentre cosien o feien petites feines de bijuteria domèstica, recorda clarament que “els romanços estaven prohibits als al·lots petits”, i el feien fugir.

Fer cançons

Una figura clau en el la configuració de la societat rural era el “dictador de cançons”, personatge amb facilitat creadora que componia cançons d’actualitat, per iniciativa pròpia o per encàrrec, per narrar fets recents o importants que es difonien a cantant-les per pobles i viles (AYATS, 2000).

Ayats (2008:40-46) documenta el cas d’una dictadora de cançons treballadora d’una fàbrica de Torelló durant 40 anys, i algunes cançons més dictades per obrers osonencs incorporades a la memòria oral. No hem aconseguit trobar cap rastre de dictador de cançons, tal com els definim, dins les fàbriques mallorquines; tot i això, Josep Perelló afirma que al seu taller hi havia treballadors que sí que se n’inventaven; i Andreu Pol Nicolau (90), *de cas Niver*, de Binissalem, recorda una cançoneta que cantava un company seu, en Rafel *Rotget*, a la fàbrica de Can Curt -en efecte: la mateixa que visità Baltasar Samper-, potser inventada per ell, en castellà, que deia: “*No quiero más trabajar. / Que trabajen los vagos, / los sin trabajo, / que yo me rajo, / soy un señor*”. Més aviat, pareix una adaptació d’un bolero de moda de l’època -escapçat convenientment-, ja que -i això sí que ho recorda bé-, marcava les pauses a martellades, “i així va deixar sa taula ben copejada”.

Adaptar cançons de moda, com hem vist amb *Torna a Surriento*, era tan normal com fer-ho com s’havia fet sempre: adaptar tonades populars per a noves cançons¹⁵. Mateu Ramis (65) recorda “com una moda” el que feia son pare, Ramon Ramis *des telèfon* -havia regentat el primer telèfon públic de Santa Maria-, de “fer una traducció en mallorquí” de cançons castelles, com ara *Chaparrita*: “*Chaparrita / la divina / la que va por las mañanas / al templo para rezar*”, etc. Sembla que aquesta cançó fou prou famosa els anys de la Guerra Civil, popular entre les tropes nacionals, i durant els de la postguerra. A Mallorca degué tenir certa difusió, ja que fins i tot Baltasar Porcel la cita a les seves primeres novel·les, *Solnegre* (1961) i *Difunts sota els ametlers en flor* (1970):

“[...] Un diumenge al vespre, a la sala de ball "Venus Afrodita!", va pujar al cadafal, la Borobia, agafà el micròfon i, ampul·losa, va imitar la vocalista Rina Celi:

¡Chaparrita la divina,
la que va muy de mañana
al templo para rezar!
¡Lleva rojas las mejillas,
la falda por las rodillas,

¹⁵ És molt interessant, per exemple, l’aportació de Josep Massot (1978: 155; i 1992: 52-61) sobre cançons noves cantades amb tonades d’himnes feixistes durant la guerra a Mallorca, com ara *Giovenezza*, el *carrasclás* o *Facceta nera*.

si será por la calor...! [...]"

Tan famosa, per tant, com perquè servís de base per a una nova cançó, *Sa Serradissera*, que en Mateu comenta que fins i tot son pare i els seus amics la cantaven “de manera grossera”, potser per marcar millor el caràcter del text:

<i>Sa Serradissera</i>	<i>Però ara,</i>
<i>és sa dona més grollera</i>	<i>diu que se farà ses celles,</i>
<i>que es passeja per dins ciutat.</i>	<i>se farà sa permanent.</i>
<i>No se renta mai sa cara,</i>	<i>Se rentarà ses orelles</i>
<i>més d'ençà d'una vegada</i>	<i>s'arreglarà ses celles [?]</i>
<i>i en sos peus no hi ha pensat</i>	<i>i farà un nou pretendent</i>

Encara en tenim una altra versió, cantada per na Margalida Estarellas *Butza* (80), de Bunyola, una mica diferent, cosa que en tot cas demostra l'èxit popular d'aquesta *serradissera*; ella però, la canta molt més acuradament, amb un aire que recorda tot d'una les coplistes de la ràdio:

<i>Això és sa Serradissera</i>	<i>És fadrina, no festeja</i>
<i>és sa dona més torera</i>	<i>tot lo dia se passeja</i>
<i>que és passeja dins ciutat.</i>	<i>per veure si en troba cap</i>
<i>Cada any se renta sa cara</i>	<i>I és qui se casi amb ella</i>
<i>almenos una vegada</i>	<i>pot preparar sa ribella</i>
<i>i en sos peus no hi ha pensat.</i>	<i>per llavors rentar-li es cap</i>

La cançó mallorquina sembla, en certa manera, una burla de la castellana: si Chaparrita és una al·lota fina, la *Serradissera* és grollera i bruta. Els creadors de cançons, per tant, lluny de desaparèixer dins la *revolució industrial* mallorquina, potser més aviat se sentien estimulats encara més amb l'arribada de mitjans que multiplicaven l'accés a material musical. A més tonades populars, i més temes, més cançons per fer.

A Mallorca, la figura dels dictadors de cançons es mescla amb la del glosador: un personatge clau del món rural mallorquí, en tant que la seva habilitat per crear, recordar i improvisar texts li donava certa legitimitat social per esdevenir portaveus de la comunitat (PEÑARRUBIA, 1998; VICENS, 2011), i transmissors de les inquietuds, penes o fets que haguessin de ser divulgats. Avui en dia, encara en podem trobar alguns vestigis ben vius i de rabiosa actualitat, com el cant de l'Argument a Artà i de

la Codolada a Capdepera, dins el marc de les festes de Sant Antoni, que són un bon exemple de la pervivència del glosador com a intèrpret validat socialment en un context social rural¹⁶.

En Bartomeu Garau *Pixaolis*, no obstant, era mecànic de la fàbrica tèxtil Sampere, i glosador. Glosador de certa anomenada, reconegut en diversos certàmens, però també glosador dins la fàbrica, on en va aprendre, tal com ell mateix explica, en un glosat publicat a la revista local *Coanegra*, núm. 91 (1992), titulat *A sa fàbrica de teixits*:

“[...]”	
Això em fa recordar	Te felicitem “Fulanet”,
de quan era jovenet,	i et desitjam molta alegria
fèiem qualche glosadet	però en sortir m’agradaria
a n’es companys de per allà.	que passàssim per Can Calet.
Quan un d’ells feia festa	Això va ser es començament
tots els solíem felicitar	que em despertà s’afició,
i li solíem amollar	i si poc tenc de glosador
una glosa com aquesta:	per tal motiu n’estic content [...].

Els companys dels quals parla són n’Antoni Negre, en Miquel Dolç *Panel·lo* i en Rafel Mesquida, tots tres mecànics com ell mateix. La seva feina consistia en ser allà, a la nau, a punt per quan s’espenyava un dels telers; mentrestant, feien temps xerrant, i de vegades, “qualque vegada fèiem qualche glosa”. En Tomeu *Pixaolis*, per tant, glosador d’anomenada i premiat en diferents concursos, va aprendre la tradició del glosar en un context purament i exclusivament fabril i industrial, en companyia d’altres mecànics, com ell, i glosadors.

Però el cas que podem documentar, en aquest marc, que entronca millor amb la tradició del glosador-creador de cançons per encàrrec, i en aquest cas, de les cançons de mort en record d’un difunt -com la famosa *Sa mort de na Margalida*-, és el de Guillem Català Morro, *Es Català Mallorquí*, com era conegut (1898-1975). Treballava com a subministrador d’albons i altres materials per a les fàbriques de sabates. Natural de Lloseta, fou, a més de glosador, actor i autor de teatre popular i costumista, però quan el 1947 mor el seu únic fill, deixa d’escriure. L’any 1955 torna a publicar un glosat, *Sa mort d’en Francisco Alomar Florit*, dedicat al famós campió ciclista sineuer, àlias “*El caminante solitario*”, primer mallorquí en participar al Tour de França, i que morí

¹⁶ “[...] l’Argument és, sobretot, un producte cultural propi d’una societat agrària en la qual són detectables traces evidents d’una mentalitat i en molt bona mesura d’una manera de fer deutes de l’oralitat.” (VICENS, 2010: 114).

en un estrany accident de bicicleta amb només 26 anys d'edat, en tornar de la Volta a Galícia. Per boca de Josep Perelló sabem que el va empènyer a tornar a glosar, el drama d'uns pares que, com ell, havien perdut un fill: “Es pesar te vull donar / jo a tu Margalideta [la mare del ciclista] / que s'únic fill que vaig tenir / va morir amb bicicleta”.

Tampoc podem passar per alt la importància dels ciclistes i la gran afició a l'esport de la bicicleta, que en aquells anys rivalitzava en popularitat amb el futbol, i en el cas de Mallorca, on els grans ciclistes abundaven més que els grans futbolistes (el mateix Alomar, o el sis vegades campió del món darrera moto Guillem Timoner). Els ciclistes eren l'encarnació moderna dels herois populars, referents en quant a esforç, superació i orgull col·lectiu. Alomar sens dubte ho era, per la seva joventut i per una carrera començava despuntar, famós a tot Mallorca; el glosat d'*es Català Mallorquí* no és l'únic que hem trobat¹⁷: la *Glosada per recordá se mort des gran viciquista sinué Francisco Alomar*, del també llosetí Miquel Ramon, i la *Vida i mort des corredor ciclista Francisco Alomar de Sineu*, del seu paísà Llorenç Florit *Boiret*, i segur que en trobaríem algunes més.

A diferència de les altres dues que citam, la de Guillem Català està construïda amb estrofes de quatre versos -o sis com a molt-, i per tant, pareix ser més fàcil de memoritzar; potser és per això que Josep Perelló encara en recorda el començament (i diu que la sabia tota): “Era un dia dos molt fred / des mes de desembre clar / que va néixer aquest ninet / moreno, robust i sà. / L'església d'aquell temps, / sa que hi havia a sa plaça, / com a tots es de sa raça / allà el varen batiar, / posant-li Xisco Alomar, / un nom guapo i ben condret.” I recorda també el nom del qui la cantava pel poble, per vendre la plagueta, “un tal Mir”, també de Lloseta, que la cantava “amb una tonada trista”. Realment, devia ser una gran interpretació, perquè com ens explica en Josep, “de vegades te feia caure ses llàgrimes”. No és l'única glosada que recorda, i ens afegeix que “així era com es divertia sa gent”.

El que més ens crida l'atenció del glosat d'en Francisco Alomar de Guillem Català, però, són les dues darrers gloses, que ens fa pensar que *Es Català Mallorquí* pogués ser un dels darrers creadors de cançons per encàrrec i en record d'algú o de qualque cosa:

¹⁷ Publicat anys abans, el 1934, tenim un altre glosat sobre la mort d'un ciclista mallorquí, el campió mig fondista i de velocitat Josep Nicolau Balaguer *Calussa*, “Es Canó de Llorito”, també d'un accident als 26 anys, al velòdrom del Tirador de Palma. L'autor és el glosador santamarier Tomeu Crespí.



És l'única plagueta que hem trobat on l'autor, a més de dir qui és, dóna la seva adreça per a comandes, de glosats, s'entén. Tanmateix, no sabem si en va arribar a fer més, i per encàrrec, però no deixa de ser prou notable que, ja en ple segle XX, i en un entorn on la industrialització era intensa, encara qualcú s'anunciàs públicament per a fer cançons per qui en necessitàs una. És, potser, el darrer exemple de creador de cançons.

Tot plegat ens fa pensar que la vitalitat de les cançons narratives dins el context de la industrialització mallorquina fou prou bona, o com a mínim, no pitjor que en àrees plenament rurals. En tot cas, no és el canvi tecnològic i de les condicions de treball, al contrari del que generalment s'ha tendit a pensar, el que estroncà aquesta tradició: la fàbrica i el seu entorn, entesos com a espais físics de treball i marc de relacions socials, se'ns revelen així com un entorn d'enculturació, i no només *d'aculturació*, de les fórmules tradicionals de la societat rural, industrialitzada.

4. Epíleg

Es cantava a la fàbrica? I tant que sí! Ja hem vist que s'hi cantava, s'hi creava, s'hi aprenia i s'hi callava si convenia. Al contrari del que es lamentava Maria Antònia Salvà, ni la indústria ni la maquinària acabaren amb les tonades ni amb les cançons, sinó més aviat el canvi social derivat sobretot de la introducció de nous canals de transmissió de coneixement i oci, com ara l'escola i la televisió, que substituïren el fet cantar en aquesta funció i el deixaren obsolet; i per una altra banda, també a través d'aquests nous canals, l'assumpció d'un model de treball i de comportament en general -una nova escala de valors morals- que prohibia explícitament cantar.

La dicotomia, per tant, no és entre l'era i el teler, el camp i la fàbrica, agricultura i indústria; ni tan sols entre "ruralitat vs. modernitat", com s'ha pretès moltíssimes vegades, ja que ambdós móns no foren més que dos àmbits de treball i relació d'una mateixa societat, que més que industrial, l'hauríem de definir com a *rural industrialitzada*, i que seguia reproduïnt a la fàbrica i al taller models similars de relació i enculturació, i els mateixos codis de conducta laboral, del camp, tot i les prohibicions expressives -però negociades després- i el canvi de context tecnològic i acústic. I és en la mesura que aquesta societat rural -entesa com a xarxa de valors, pautes i comportaments-, industrialitzada o no, es dissol, de mica en mica, durant tot el segle XX, que s'abandonen aquestes pràctiques.

La música, i en aquest cas, la cançó, ens obre una porta a l'estudi social d'aquests milers de mallorquins, els del món de les fàbriques, de les indústries, dels telers i grans tallers de sabates. De la industrialització mallorquina que, com diu Carles Manera, s'ha esvaït de la nostra història. Una porta que no sabem on ens pot arribar a conduir, però que encara resta oberta, pendent només del pas del temps, abans que arribi el dia en què s'haurà esvaït del tot, i a trobem tancada per sempre.

Palma, novembre de 2011

Bibliografia

- AIATS, Jaume (1994): *El ritme g. s. 1212: un cas notable de giusto sil·làbic en les cançons baladístiques de la comarca d'Osona*, a REBÉS, Salvador: *Actes del Col·loqui sobre cançó tradicional, Reus setembre 1990*. Barcelona Publicacions de l'Abadia de Montserrat: 93-109
- AYATS, Jaume (2001): "El sorgiment de la cançó popular" a AVIÑOÀ, Xosé [dir.]: *Història de la música catalana, valenciana i balear, VI. Música popular i tradicional*. Barcelona: Edicions 62: p. 45-97.
- AYATS, Jaume [dir.]; VICENS, Francesc i SUREDA, Antònia Maria (2005a): *Tonades de feina a Mallorca* [DVD]. Palma: Departament de Cultura, Consell de Mallorca.
- AYATS, Jaume; VICENS, Francesc i SUREDA, Antònia Maria (2005b): "Tenir bona miula y Galejar sa veu. Las grabaciones como herramienta en el diálogo sobre estética e interpretación con los cantores de "tonades de feina" de Mallorca", a Nassarre. *Revista Aragonesa de Musicología*, XXI: 219-223.
- AYATS, Jaume (2008): *Cantar a la fàbrica, cantar al coro. Els cors obrers a la conca del Termitjà*. Vic: Eumo Editorial.
- AYATS, Jaume (2009a): "Les cançons dictades al segle XVII i principis del segle XVIII", a *Recerca Musicològica*, XIX: 229-240.
- AYATS, Jaume (2009b): *Explica'm una cançó. 20 tradicionals catalanes*. Barcelona: Rafel Dalmau, Editor.
- BUJOSA, Guillem (1979): *Manual del teixidor a mà*. Palma: Caixa d'Estalvis de Balears, "Sa Nostra".
- CAPELLÀ, Llorenç (1999): *La Mallorca del clavell*. Binissalem: Di7 Edició.
- CATALÀ, Guillem (1955): *Sa mort d'en F. Alomar Florit: famós corredó ciclista de Sineu: escrita amb vers*. Inca: Imprempta Sampol.
- CRESPI, Bartomeu (1934): *A la memoria de Josep Nicolau Balaguer: campeon de Velocitat d'Espanya: mort a la edat de 26 anys*. Palma: Tipogràfica Guasp.

- DIVERSOS (2005): *Espai, fet urbà i societat a Manacor. III Jornades d'Estudis Locals de Manacori*. Manacor: Ajuntament de Manacor.
- DIVERSOS (2007): *8es Jornades d'Estudis Locals*. Inca: Ajuntament d'Inca.
- DIVERSOS (2008): *9es Jornades d'Estudis Locals*. Inca: Ajuntament d'Inca.
- DIVERSOS (2009a): *El patrimoni cultural de Manacor. V Jornades d'Estudis Locals de Manacor*. Manacor: Ajuntament de Manacor.
- DIVERSOS (2009b): *X Jornades d'Estudis Locals*. Inca: Ajuntament d'Inca.
- DIVERSOS (2009c): *VI Jornades d'Estudis Locals. "Els industrials i la indústria a Santa Maria del Camí"*. Palma: Institut d'Estudis Baleàrics i Ajuntament de Santa Maria.
- ESCARTÍN, Joana Maria (1996): *El procés d'industrialització a Esporles*. Esporles: Ajuntament d'Esporles.
- FLORIT, Llorenç (1955): *Vida i mort des corredor ciclista Francisco Alomar de Sineu*. Inca: Gráficas Colón.
- FUSTER, Joan (1980): *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Curial.
- GINARD, Rafel (1975): *Cançoner Popular de Mallorca. Volum quart*. Palma: Editorial Moll.
- GUISCAFRÈ, Jaume i VALRIU, Caterina [ed.] (2007): *La poesia oral: gèneres, funcionalitat i pervivència*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MANERA, Carles (1999): "Cambio agrario y desarrollo industrial no fabril en la isla de Mallorca, 1830-1930", a *Revista de Historia Económica*, XVII, núm. 2: 371-410.
- MANERA, Carles i PETRUS, Joana Maria [coord.] (1991): *Del taller a la fàbrica. El procés d'industrialització a Mallorca*. Palma: Ajuntament de Palma.
- MANERA, Carles (2001): *Història del creixement econòmic a Mallorca (1700-2000)*. Palma: Lleonard Muntaner.
- MARTÍ, Josep (1996): *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.

- MARTÍ, Josep (2000): *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallès: Deriva Editorial.
- MAS, Joan [dir.] (2003): *Diccionari del teatre a les Illes Balears. Vol. I*. Palma: Lleonard Muntaner, Editor.
- MASSOT, Josep (1978): *Cultura i vida a Mallorca entre la guerra i la postguerra (1930-1950)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MASSOT, Josep (1992): *Els intel·lectuals mallorquins davant el franquisme: col·laboració, oposició, exili*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- PEÑARRUBIA, Isabel (1998): "La expresión de la disidencia en una sociedad caciquil: Mallorca, 1875-1923", a *Historia Social*, n. 32: 23-35.
- PORCEL, Baltasar (1970): *Difunts sota els ametlers en flor*. Barcelona: Destino.
- RAMON, Miquel (1955): *Glosada per recordá se mort des gran viciclista sinué Francisco Alomar*. Inca: Gráficas Colón.
- SAMPER, Baltasar (1994): *Estudis sobre la cançó popular*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SAMPER, Baltasar (1996): "Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per Baltasar Samper i Josep M. Casas-Homs per terres de Mallorca del 17 d'agost al 16 de setembre de 1925, per comanda de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya" a MASSOT I MUNTANER, Josep [ed.]: *Materials, vol. VI. Obra del Cançoner Popular de Catalunya*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat: p. 291-308.
- SAMPER, Baltasar (1997): "Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per Baltasar Samper i Ramon Morey a Mallorca del 4 d'agost al 6 d'octubre de 1926, per comanda de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya" a MASSOT I MUNTANER, Josep [ed.]: *Materials, vol. VII. Obra del Cançoner Popular de Catalunya*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat: p. 137-259.
- SAMPER, Baltasar (1998): Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per Baltasar Samper, Ramon Morey i Andreu Ferrer per terres de Mallorca i Menorca del 31 de juliol al 17 de setembre de 1927, per comanda de l'Obra del Cançoner Popular de

- Catalunya” a MASSOT I MUNTANER, Josep [ed.]: *Materials, vol. VIII. Obra del Cançoner Popular de Catalunya*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat: p. 291-306.
- SAMPER, Baltasar (2000): “Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per Baltasar Samper i Ramon Morey a Mallorca, Eivissa i Formentera del 7 d’agost al 27 de setembre de 1928, per comanda de l’Obra del Cançoner Popular de Catalunya” a MASSOT I MUNTANER, Josep [ed.]: *Materials, vol. X. Obra del Cançoner Popular de Catalunya*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat: p. 11-91.
 - SAMPER, Baltasar (2003): “Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per Baltasar Samper i Ramon Morey a Mallorca de l’1 al 30 d’agost de 1930, per comanda de l’Obra del Cançoner Popular de Catalunya”, a MASSOT I MUNTANER [ed.]: *Materials, vol. XIII. Obra del Cançoner Popular de Catalunya*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat: 169-333.
 - SANSÓ, Sebastià (2009): *La indústria de les perles a Manacor (1902-2002)*. Palma: Institut Balear d’Economia.
 - SERRA, Sebastià (2001): *Els elements de canvi a la Mallorca del segle XX*. Palma: Edicions Cort.
 - VALLCANERAS, Francesc (1993): “Alaró: on la cultura popular és industrial”, a *Alaró, noves i papers*, núm. 14 (juliol-agost): 17.
 - VICENS, Francesc (2010): *Diguem Visca Sant Antoni!*. Palma: Documenta Balear.
 - VICENS, Francesc (2011): "Reinventar la tradició. Nous usos i funcions del glosat a Mallorca”, a *Caramella*, XXV: 15-18.