



TRANS 26 (2022)

DOSSIER: AL SON DE LA MAREA FEMINISTA

## Activismo feminista y reivindicaciones *queer* en danzas y músicas tradicionales. Dos casos de estudio: las *dimònies* y la *bullanguera queer* de Mallorca

Bàrbara Duran Bordoy (Grup de Recerca en Etnopoètica de les Illes Balears-Universitat de les Illes Balears. Institut de Musicologia Pau Villalonga)

### Resumen

Durante la última década, diversas actuaciones de colectivos feministas y LGTBI se han hecho visibles en manifestaciones de música y danzas tradicionales. El marco festivo, los lugares públicos de *performance*, la emoción compartida y las reivindicaciones de género en un repertorio históricamente patriarcal son analizados aquí en dos casos de estudio (las *dimònies* y la *bullanguera queer*). Este activismo, aunque de carácter mediterráneo y local, ha incidido en la remodelación de políticas regionales en materia de igualdad; generando encendidos debates en medios de comunicación y redes sociales. Música y códigos coreográficos, relaciones entre géneros y sexualidades han sido estudiados por diferentes especialistas (Magrini 2003; Magowan y Wrazen 2013; Liska 2017; Snyder 2018); siguiendo sus aportaciones, la performatividad en relación al género, el respeto por el espacio simbólico marcado por la tradición y la emoción colectiva a través de la música y la coreografía son estudiados aquí.

### Palabras clave

Activismo feminista; música y danza mediterráneas; reivindicaciones *queer*; Festividad de Sant Antoni; tradición oral; *dimònies*, *bullanguera*.

**Fecha de recepción:** septiembre 2021

**Fecha de aceptación:** octubre 2022

**Fecha de publicación:** diciembre 2022

### Abstract

Feminist and queer claims have appeared in an intense and passionate way, questioning aspects of some manifestations of the intangible oral heritage. The festive setting, the public places of performance, the shared emotion around a historically patriarchal repertoire are analysed here in two case studies (the *dimònies* and the queer *bullanguera*). This activism, although Mediterranean and local, has reshaped regional policies on equality; and has generated debates in media and social networks. At the same time, music and choreographic codes evolve into more balanced gender and sexualities treatment (Magowan & Wrazen 2013; Liska 2017; Snyder 2018). Following these scholars; the relationship between performativity and gender, the respect for the symbolic space bounded by tradition and collective emotion through music and choreography are studied here.

### Keywords

Feminist activism, queer claims, Mediterranean music & dance, Sant Anthony festivity, oral tradition, *dimònies*, *bullanguera*.

**Received:** September 2021

**Acceptance Date:** October 2022

**Release Date:** December 2022

## Activismo feminista y reivindicaciones *queer* en danzas y músicas tradicionales. Dos casos de estudio: las *dimònies* y la *bullanguera queer* de Mallorca

Bàrbara Duran Bordoy (Grup de Recerca en Etnopoètica de les Illes Balears-Universitat de les Illes Balears. Institut de Musicologia Pau Villalonga)

---

### Introducción

Las reivindicaciones feministas y *queer* han aparecido de manera intensa y apasionada cuestionando aspectos de las manifestaciones del patrimonio oral inmaterial, incluyendo en sus demandas la necesidad de analizar y corregir discursos patriarcales y homófobos en músicas, danzas e historias de tradición oral, además de garantizar la igualdad de oportunidades en la participación de ambos sexos. El objetivo de este trabajo es explorar por qué algunos colectivos implicados en una lucha muy activa por cambiar una sociedad que consideran patriarcal han propiciado cambios muy controvertidos en relación a los protagonistas y elementos visibles de determinadas festividades, pero han mantenido intactos elementos fundamentales de la tradición oral como música y coreografía.

Este último hecho muestra una vez más la gran capacidad simbólica y generadora de comunidad que tiene la música. En este contexto, se abordan aquí el estudio de dos casos: por una parte, el de las *dimònies*<sup>1</sup> de Manacor (Mallorca), que han subvertido roles de género incorporando a mujeres que bailan como *dimonis* —figura eminentemente masculina y patriarcal— en un grupo de danza alternativo al “oficial”, un hecho impensable hace unos años; y la polémica creada por el baile público de parejas hombre/hombre en la danza tradicional de Mallorca —concretamente en la danza llamada *bullanguera*, donde la mujer tradicionalmente elige a su pareja. Los implicados en estos dos casos no han cambiado ningún otro de los elementos tradicionales de la *performance*, y este estudio se aproxima a los motivos por los cuales dos de las reivindicaciones más subversivas y de máximo impacto en la sociedad contemporánea de Mallorca —que pueden aplicarse y ampliarse a otros marcos geográficos— han mantenido intacta música y coreografía, pero han subvertido los roles de género asignados tradicionalmente.

Este hecho requiere de un análisis comparativo con otros acontecimientos festivos contemporáneos, ya que los cambios ocasionados por la participación de mujeres en una danza pública donde era impensable su presencia hasta ahora podría haberse gestado sobre composiciones musicales o coreografías de nueva factura, o bien crear versiones contemporáneas para, así, subrayar esta nueva etapa de reivindicación feminista y LGTBI. Liska señala: “el tango electrónico surgió a la par de las nuevas prácticas de baile, reanimando los debates sobre la autenticidad de la música que promueve la cultura de masas” (2018: 87), y ella menciona aquí dos conceptos claves: “debate” y “autenticidad”. También es muy ilustrativo el título que da a ese apartado, “De la Tradición a la Traición. Las innovaciones musicales”.

Liska muestra un ejemplo, así, de cómo se han generado nuevos repertorios de carácter

---

<sup>1</sup> Utilizaremos este término en catalán que puede traducirse por “demonias” o “diablasas”. “Demonias”, pensamos, es incorrecto en castellano (tendríamos que hablar así también de “ángeles” y “ángelas”, cosa que puede conducir a discusiones terminológicas y teológicas interminables). Escribiremos estos términos en cursiva, y mantendremos la palabra original en catalán siempre que no conduzca a confusiones.

popular, o bien recontextualizado los estrictamente tradicionales. En las denominadas "neofiestas" mallorquinas (Pich 2019; Vives 2019) se han incluido charangas de acompañamiento festivo y se han aceptado el pop/rock y el repertorio musical televisivo en vez de músicas tradicionales, como en el caso de la fiesta del *Muc* de Sineu (Mallorca). Este acontecimiento festivo, y es un ejemplo entre otros, despliega canciones de Queen, The Beatles, Frank Sinatra y la melodía tradicional del Sant Joan menorquín con el canto de unos Goigs (gozos)<sup>2</sup> de nueva composición, cantados durante una romería de aparente corte tradicional. El *Muc*, además, nace con vocación inequívocamente reivindicativa del feminismo y del colectivo LGTBI, cosa de la cual hace gala: las yeguas Fufes —que parodian los caballos fufos canarios—, la versión mallorquina de Conchita Wurst y legionarios en shorts acompañan las figuras del *Muc* y de la *Muca*; todo ello en una en una transgresión *gayfriendly* mezclada con patriotismo de señeras y banderas de Sabino Arana (Pich 2019: 66).

Frente a esta neofiesta mallorquina que digiere referentes culturales contemporáneos y universales, resulta sorprendente y digno de análisis la aceptación implícita de la "pureza" del repertorio de tradición oral. Porque los promotores de estas reivindicaciones subversivas son conscientes de la transgresión de los valores establecidos que se produce cuando bailan mujeres en vez de hombres en una danza extremadamente masculinizada (la de los *dimonis de Sant Antoni*), o bien por la participación de parejas hombre/hombre (en la *bullanguera queer*). La hipótesis planteada aquí es que este respeto absoluto por las formas reconocidas del patrimonio de tradición oral "autentifica" y otorga credibilidad a las demandas más apasionadas del colectivo feminista y LGTBI, autorizándolos así, casi de manera oficial, a encabezar pedagogías constructivas en materia de género y actuar como agentes culturales generadores de nuevas sinergias sociales.

Este estudio, metodológicamente, parte de los estudios de caso instrumentales. Se basa en entrevistas realizadas individualmente y en pequeño grupo que permiten vislumbrar las principales categorías, procesos y cambios, también los elementos mantenidos en el patrimonio tradicional a partir de las reivindicaciones feministas y del colectivo LGTBI; así como en la observación participante. Es también importante remarcar el análisis textual de las categorías surgidas a partir de estos dos casos de estudio, además de su correspondencia con los marcos teóricos generados por el *music revival* y los estudios de Liska (2018) y Snyder (2019). Asimismo, hay que considerar que el caso de la *bullanguera queer* surge de la observación de los encendidos debates en blogs y redes sociales que afectan a buena parte de las manifestaciones de música y danza de tradición oral.

No solamente ha aumentado la participación en antiguas festividades religiosas que se han convertido en manifestaciones populares, sino que se han creado las citadas neofiestas (como la del *Muc*) que reúnen, por una parte, elementos propios de la cultura tradicional y por otra elementos contemporáneos y expresiones artístico-estéticas que incorporan contenidos del lenguaje audiovisual contemporáneo. Esta integración de símbolos modernos, que coexiste con la presencia de elementos referenciales al mundo payés, crea un paisaje festivo-musical que remite al marco interpretativo del *music revival* (Hill & Bithell 2014: 4), generando además una nueva subcultura que se materializa en estas neofiestas. Todo esto implica la identificación de elementos musicales y prácticas como "antiguas, históricas o tradicionales"; además de una selección y reinterpretación del pasado que establece, precisamente, narrativas históricas. Estas acciones implican una descontextualización y una recontextualización que pueden describirse como *shifts* (Rönstrom 2014: 45).

---

<sup>2</sup> El enorme prestigio histórico de este género literario-musical y su presencia contemporánea han sido objeto de tres tesis doctorales presentadas en la UAB en los últimos tres años: Duran (2018), Ferrando Cuña (2021) y García Llop (2021).

En el caso de las *dimònies* de Manacor, el *shift* más potente y que ha creado una gran controversia ha sido el de género: no bailan demonios/hombres, sino demonios/mujeres; de hecho, se ha acuñado este nuevo término: *dimònies* (femenino de *dimoni*, demonio)<sup>3</sup>. A la vez, han introducido dos cambios fundamentales: un espacio alternativo de performance (ellas no bailan en el lugar tradicional) y la generación de una nueva perspectiva que aprovecha la emoción compartida de la fiesta para integrar sus propuestas innovadoras en el patrimonio tradicional. Estos factores son esenciales y siguen el mismo patrón de la *bullanguera queer*. Se propone aquí este término adaptándolo del libro de Liska (2018), que presenta el término *tango queer* ya en la Introducción; este último ensayo, conjuntamente con el trabajo de Andrew Snyder (2019), constituye buena parte de los fundamentos del presente estudio. Aunque se proponen aquí dos casos de estudio concretos y localizados geográficamente, su presencia es un indicador de que las reivindicaciones feministas y *queer* en el terreno de las músicas de tradición oral pueden desencadenar acciones efectivas en los marcos de políticas locales y regionales, e incidir, posteriormente, en políticas de espectro más amplio.

### La distinción entre danzas de *pagés* y danzas de figuras en Mallorca

En relación a las danzas tradicionales, la isla de Mallorca presenta dos tipos bien diferenciados. Por una parte, el *ball de pagès* o *ball de bot*, que es el que puede encontrarse en plazas y lugares públicos, enseñado en escuelas o bien aprendido entre amigos o familiares. Las principales formas mallorquinas de este tipo de danza son la jota, la *mateixa*, el copeo y el bolero; pero también se hallan otras formas de gran aceptación, como la *bullanguera*. Es en esta última danza donde la mujer, bailando, elige o cambia de pareja.

La segunda tipología la constituyen los *balls de figures*. Estos últimos encarnan la tradición que muchos denominan “ancestral”<sup>4</sup>; son danzas en pequeño grupo de coreografía muy cerrada y altamente “sacralizadas”, ya que para muchos evocan un pasado remoto, histórico e intocable. Entre las más conocidas se encuentra la danza de los *Cossiers* (propia de Algaida, Manacor, Montuïri, Pollença y que ha sido recuperada en otras poblaciones)<sup>5</sup>. Para explicar cómo se transmitían estructuras patriarcales de generación en generación hay que conocer que las formaciones están constituidas, habitualmente, por unos seis bailarines con una dama central. El papel de dama siempre fue bailado por un hombre, en un caso de travestismo público obvio, aunque invisible e inexistente en el contexto social y en los patrones antropológicos de épocas anteriores. Estas danzas fueron protagonizadas durante siglos única y exclusivamente por hombres; y estos bailes de figuras fueron uno de los primeros blancos de reivindicación de las mujeres mallorquinas, creando encendidas polémicas en prensa, medios de difusión y alterando el consenso social alcanzado por muchos ayuntamientos en los días festivos<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Ver nota 1. Los términos “demonia” (castellano) o el catalán *dimònia* no son palabras que podamos considerar correctos; nacen de la capacidad de adaptación lingüística a nuevos marcos socioculturales. También podría considerarse, pues, un *shift* lingüístico.

<sup>4</sup> Este término aparece de manera recurrente en los artículos sobre las danzas de figuras y los *dimonis*. Algunos ejemplos son: “Las danzas ancestrales de los *Cossiers* de Manacor” (Capó 2022); “Las danzas ancestrales de los *Cossiers* toman Los Damunt (Pol 2006); “Los *cavallets* muestran su danza ancestral” (Mas 2010). Los artículos en medios regionales usan este adjetivo de manera sistemática.

<sup>5</sup> Cabe destacar también las danzas de los *Cavallets*, las *Àguiles* de Pollença, los *Moretons*, *Indis* y *Sant Joan Pelós*; además de algunas de nueva creación que incluyen únicamente niñas, como las *Dames* de Manacor. Las *Àguiles* son solamente dos bailarines. La principal característica común entre todas ellas es usar una coreografía cerrada, que es altamente valorada por considerarse representativa de la pureza de la transmisión oral.

<sup>6</sup> La solución dada a este conflicto difiere en cada población. En Algaida no han admitido nunca mujeres (2021). Otras

En este contexto, el *ball de dimonis* puede ser considerado como una tipología de danza de figuras sencilla y repetitiva, cosa que la hace especialmente idónea para ser compartida y bailada por todos, ya que no cabe ensayar de manera previa una coreografía conformada por un *ostinato* rítmico marcado con los pies siguiendo una melodía repetitiva. Los *dimonis* bailan en círculo, saltando rítmicamente al compás de la música y volteando cada número de pasos indeterminados.

El número de participantes en el baile de demonios y cohorte oscila según las poblaciones. En Artà siempre son dos *dimonis*, en Manacor son cuatro (el *dimoni gros* y tres *dimonis petits*). El número varía, pero su obstinación en perseguir y tocar al público presente no cesa. Los *dimonis* han tenido siempre un comportamiento lascivo y provocativo, tanto en las historias de tradición oral como en el baile contemporáneo.

### **L'Assemblea Antipatriarcal y las fiestas de Sant Antoni en Mallorca**

Hacia el 2014, un grupo de jóvenes mujeres creó la Asamblea Antipatriarcal en Manacor (Mallorca). Ellas habían iniciado un camino de reivindicación feminista de la mano de otra asociación, el Col·lectiu Dones de Llevant. Hay que subrayar, de esta última asociación, el activismo de raíz nacional y no tanto regional<sup>7</sup>. Ellas afirman que esta colaboración inicial les permitió tomar el pulso al municipio, saber el lugar que ocupaban como colectivo, y sintieron que tenían que llegar a un sector de población más joven, con otros perfiles, ideas e intereses:

Detrás de nuestro grupo hay una articulación política. Todas las mujeres que estamos en la Asociación provenimos de otros movimientos locales de izquierdas, todos ellos relacionados con el Ateneo Lo Tort<sup>8</sup>. Cuando nació nuestro grupo, además, coincidió con la polémica generada por la Ley Gallardón (Margalida Gelabert).

Nuestros objetivos son los de reivindicación dentro del territorio en el cual actuamos, quizás en un área urbana más densa haríamos otras cosas; aquí incidimos en un pueblo, tenemos que coordinarnos y colaborar con otras entidades. Como proyectos de envergadura tenemos nuestras propuestas sobre urbanismo municipal con perspectiva de género, conjuntamente con la otra asociación feminista. El tema de las *dimònies* ha hecho que nos tuviéramos que formar, de alguna manera, para tomar decisiones, tener contactos... Fue la excusa o la acción perfecta para que la gente nos conociera y también nos ha hecho crecer como colectivo. Se nos ha conocido en otros lugares solamente por este hecho. La idea de las *dimònies* partió cuando nos cuestionamos: ¿qué hacemos, cómo trabajamos el hecho que los ciudadanos reflexionen sobre el feminismo? Porque si te tocan algo que te interesa, cómo es la fiesta de Sant Antoni... entonces puede ser que sí te interesas verdaderamente por nuestras propuestas (Margalida Cortès).

L'Assemblea tuvo una idea que ellas, ahora, consideran muy osada. Las fiestas de Sant Antoni en Mallorca han tenido un crecimiento extraordinario en las últimas décadas, un éxito de participación de que mueve una generación muy joven, que ha crecido con el canto de los *Goigs* colectivos (gozos descontextualizados de su función religiosa inicial) en el solemne oficio de *Completes* celebrado en la iglesia. Las poblaciones que tenían una fiesta muy arraigada eran Sa Pobla y Artà. En las dos últimas décadas, Manacor (la ciudad de la Asamblea Antipatriarcal y las *dimònies*)

---

poblaciones ya habían admitido la sustitución del bailarín/hombre en el rol de dama, que pasó a ser interpretado por una mujer (Manacor, Alaró). Últimamente, se ha reivindicado la presencia de las mujeres en el baile de figuras de manera generalizada.

<sup>7</sup> Esta asociación desencadenó una reactivación del movimiento feminista en la zona oriental de Mallorca; y fue creada por Antonia Matamalas (1945), que procedía del activismo madrileño.

<sup>8</sup> Espacio de encuentro de entidades de carácter alternativo.

ha visto un crecimiento de todas las actividades relacionadas con esta fiesta, comunes entre las diferentes poblaciones: las hogueras (*foguerons*), donde tiene lugar la comida compartida y en grupo (*torrada*, un asado comunitario de *llonganissa* y *botifarrons*, embutidos regionales inconfundibles), el canto colectivo (*Goigs i gloses*) y el baile de los *dimonis*.



**Figura 1.** Cartel de la Asamblea Antipatriarcal convocando al cant dels Goigs.

Fuente: Facebook Asamblea Antipatriarcal (2017)

La fiesta reúne elementos antropológicos y culturales muy potentes. Por una parte, una estética visual y sonora muy poderosa; ágapes compartidos y también la subversión de las jerarquías establecidas: los líderes festivos son el *dimoni gros*<sup>9</sup> con su corte diabólica y todos sus acompañantes; y el santo varón (*Sant Antoni*) aparece acompañándolos en silencio como encargado de recoger los donativos, en un papel totalmente pasivo. Esta subversión de la jerarquía establecida, con los *dimonis* como protagonistas, es también reflejada en las letras cantadas sobre la estructura de los *Goigs* (gozos) tradicionales. Todo el conjunto apunta a la preparación para el carnaval propiamente dicho, que tiene lugar entre tres y cuatro semanas después: la festividad de San Antonio es el 17 de enero (San Antón, patrón de los animales).

<sup>9</sup> La traducción literal es "demonio grande" o "demonio mayor", en inglés "The Devil". Es importante esta explicación porque es una de las figuras absolutamente discutidas y reivindicadas por el activismo feminista.

Para una correcta comprensión del artículo se propone en este punto el visionado de los siguientes vídeos:

**Vídeo 1.** *Goigs* y baile *dimònies* 2019:

[https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=1152162221613204&external\\_log\\_id=5bb07116-7d70-43b2-87d7-e5fc1a0a1235&q=ball](https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=1152162221613204&external_log_id=5bb07116-7d70-43b2-87d7-e5fc1a0a1235&q=ball)

**Vídeo 2.** Ayuntamiento: Baile *Dimonis*: <https://www.youtube.com/watch?v=GKm8ioOKpeE>

Es necesario, aquí, entender el poder que adquiere la música en el contexto de esta festividad. Por una parte, la melodía y ritmo son sencillos pero efectivos, los *Goigs* están constituidos por estrofas de cuatro versos que se alternan con un estribillo; y los *Gozos* estrictamente religiosos repiten la letra cada año. Pero sobre esta estructura rítmico-melódica puede realizarse la improvisación de versos, que reemplazan el texto religioso original; un arte que en las islas es conocido como “glosar”, como explica Ayats en el artículo “Cantar todo aquello que no se puede decir. Las canciones de Sant Antoni de Artà, Mallorca” (2010). Los *glosadors* desarrollaban una actitud de exhibición y desafío vinculada directamente a una imagen concreta de masculinidad, y atacaban con una gran virulencia verbal que habría sido imperdonable fuera del cuadro ritualizado. En las Islas Baleares, tanto en Mallorca como en Menorca, los combates cantados en público no permitían la participación femenina debido al lenguaje considerado «no-correcto» en boca de una mujer y, también, por cómo se trataban las argumentaciones y las imágenes relativas al sexo.

Ayats apunta al poder subversivo de estas canciones, que han actuado como poderosas herramientas reivindicativas en diferentes momentos del año. En la actualidad (2022), la barrera de la participación femenina no existe como tal, especialmente por la existencia de talleres de glosado y combates públicos donde es frecuente la presencia tanto de *glosadors* como *glosadores*, además de combates mixtos habituales. Un fenómeno que puede considerarse equivalente a la presencia cada vez más notoria de las *bertsolaris* vascas (Gaitero 2018). Ayats continúa con una descripción de la fiesta que resume todos los elementos estudiados aquí:

El otro gran momento anual de las canciones [...] es durante la fiesta de Sant Antoni. Muchos pueblos de la isla de Mallorca tienen la celebración de este santo, el 17 de enero, como una de las fiestas principales o lo tienen por santo patrón; o bien sitúan la fiesta en la próxima celebración de San Sebastián (20 de enero), en unos días en los que todo indica que antiguamente procedía la fiesta anual más importante. De hecho, Sant Antoni es la fiesta más común en toda el área de lenguas románicas, con elementos -el fuego, los demonios, las campanillas y el símbolo tau- muy comunes en Italia, Córcega, Cerdeña, y en todos los países de la Península Ibérica (además de grandes áreas de Latinoamérica). Este santo asume símbolos que forman parte del fundamento mítico más compartido en el espacio cultural latino de los siglos precedentes, y que provienen de las sociedades mediterráneas de la Antigüedad.

En la parte nororiental de Mallorca son muy conocidas las fiestas de Sant Antoni de los pueblos de Sa Pobla y de Artà [...]. La víspera del día del santo, a partir de las ocho de la mañana, cientos de jóvenes y de adultos (hasta llegar en algunos momentos al millar) recorren las calles del pueblo siguiendo el baile de los dos demonios, que son acompañados por la música de la banda local y, sobre todo, por un canto que todo el mundo sabe, una melodía que todos los participantes identifican con el pueblo. El cortejo tendría como objetivo primero realizar la capta de dinero o de objetos para la fiesta y para la obrería, que es la cofradía religiosa que cuida del altar y del santo. Durante todo el día la banda repite sin cesar la misma melodía -sólo en algunos momentos alternada con otra-, y todo el mundo canta cientos y cientos de veces, hasta la extenuación. La melodía principal tiene una apariencia tonal, con una característica articulación polirítmica (entre el 6/8 y el

3/4, como puede oír en las grabaciones audiovisuales). Puede ser cantada a dos voces en terceras paralelas, pero raramente se hace.

Esta descripción muestra la fuerza y osadía de la propuesta de l'Assemblea Antipatriarcal que, en realidad, dinamita elementos esenciales de esta fiesta: "el fundamento mítico más compartido en el espacio cultural latino de los siglos precedentes, y que provienen de las sociedades mediterráneas de la Antigüedad", como dice Ayats.

En efecto, la introducción del baile exclusivamente femenino en una de las ocasiones de máxima exhibición del poder masculino en el ámbito mediterráneo cuestiona, de manera integral, todos los valores patriarcales heredados. En este sentido, diversos estudiosos se han aproximado a esta fiesta desde diferentes ángulos. Genovart (2014) realiza una interpretación a partir de las aportaciones de Freud, Jung, Abraham y Frazer; como muestra basta mencionar aquí los títulos de algunos capítulos: "Capítulo VII. Los emblemas fálicos en las fiestas de solsticio"; "Capítulo VIII. La cabalgata o la exaltación de la masculinidad [...] 3. La gracilidad de los *cavallets* y la feminidad neolítica", que explican por sí mismos las narrativas construidas alrededor de la fiesta de Sant Antoni. Vicens (2020 [2010]) realiza un trabajo analítico y descriptivo de todos los elementos de la fiesta, en un estudio que abarca todos los detalles contemporáneos y describe algunos de los *shifts* o adaptaciones que se han realizado en las últimas décadas. Vives (2009), por otra parte, se aproxima a las estructuras sociales que han mantenido la fiesta: desde el "paternalismo" de las obrerías, la dimensión económica de la fiesta (quién y cómo se controla el dinero), la nostalgia por el pasado rural (idealización del mundo payés) y las expresiones de sátiras y protestas populares. Vives usa, desde otra óptica, argumentos semejantes a los postulados de Hill & Bithell (2014) descritos anteriormente en relación a los aspectos teóricos del *music revival*. Otras aproximaciones aportan una visión de la fiesta como expresión y vehículo de un ritual contemporáneo, estableciendo paralelismos con otras fiestas donde la danza (el movimiento físico), un cierto consumo de sustancias que alteran la consciencia (alcohol, drogas) y la música son protagonistas, como en el caso de las *raves*; pero también establece vínculos con otras tradiciones donde los rituales de iniciación constan de elementos semejantes (Duran 2017).

En todo caso, es evidente que toda una joven generación está implicada en la vivencia contemporánea de la fiesta de manera apasionada. Uno de los acontecimientos más esperados es el canto colectivo de los *Goigs*. La emoción se desborda en la iglesia, el sentimiento es de una identidad única, de grupo: "Las oleadas de una masa enfervorecida van y vienen, todos cantando a la vez, el espacio personal inexistente, solamente un espacio comunal, los alientos compartidos, los latidos de un mismo corazón; una criatura de cien, mil cabezas" (Duran 2017: 12).

Este impacto en la población juvenil hace que la Asamblea Antipatriarcal sepa perfectamente que sus intervenciones inciden en un campo donde la igualdad de género y la justicia social necesitan ser bien visibles; aspectos que han usado de manera magistral, como herramienta para conseguir difundir su mensaje, y que no es otra que el prestigio que tienen los *Goigs* (ver nota 2) como forma literario/musical capaz de sintetizar identidad y fervor tribal, acompañados de la música y danza de tradición oral:

Todo nació realmente a partir del canto de los *Goigs* alternativos, esto fue en el 2014. Hay que pensar que no hicimos ni cartel ni nada, y después de un *WhatsApp* se presentó un montón de gente. Todos, verdaderamente, tenían ganas de cantar. Ya hacía dos o tres años que el canto de los *Goigs*, en la iglesia, se había masificado muchísimo. Había gente que empezaba a hacer cola para entrar hacia las cuatro de la tarde [el oficio de

Completas es a las 20 horas]. La gente que llevaba años acudiendo empezó a pasar olímpicamente de estar cinco horas de pie para asistir a la iglesia. Y al final vinieron unas cien personas con nosotras (Margalida Gelabert).

Entonces empezó todo. Pensamos: “podemos intentar lo mismo, a la misma hora, en la plaza de Sant Jaume”. Cambiamos el escenario, siempre hemos pensado que esta plaza tiene un punto de “alternativa”, no es una de las plazas céntricas de Manacor, y siempre se han programado actos de carácter más alternativo o *underground*, la verdad... Así pudo acudir muchísima gente que no tenía cabida en la iglesia ni en el primer baile oficial frente a la rectoría. Pero no porque no quisieran hacer cola, sino porque acudían con sus hijos o hijas pequeños que no resistían estar varias horas esperando. Así que vinieron, y no pudimos creer que el primer año tuviera tanto éxito (Margalida Cortés).

Ellas apuntan aquí un cambio importante: el espacio. Desvincularon su propuesta del lugar tradicional, la iglesia y el primer baile del día festivo en la rectoría parroquial, y programaron esta convocatoria de la Asamblea Antipatriarcal a la misma hora que el oficio religioso tradicional. Este *shift* permite focalizar la atención de todos los participantes tradicionales en su propuesta, porque aparece como una contraoferta alternativa y sincrónica con las actividades del Patronato de Sant Antoni, el agente institucional. El objetivo era, en todo caso, convocar al máximo de gente para que cantara los *Goigs*, pero desde la nueva perspectiva de participación igualitaria de género y la denuncia del sistema patriarcal. Aunque, verdaderamente, lo perciben como una cosa que no fue ni es fácil:

Nadie lo creería, pero el gran problema, cada año<sup>10</sup> ha sido que no hemos conseguido músicos. El primer año no teníamos músicos. Ellos quieren estar donde está el “poder”. Finalmente conseguimos algunos músicos y cantamos los *Goigs* alternativos. ¡Y, sorpresa! ¡Salieron a bailar las *dimònies*! Lo que más nos ha costado ha sido la música, lo ideal sería que fuesen músicas y no músicos. La mayoría de gente que acude es gente de otros pueblos, porque la escuela de música y la banda tienen mucho poder. Tanto poder que da como miedo, parece que si la banda sabe que algunos músicos están allí [con las *dimònies*] los puede cuestionar... Son adolescentes de 16, 17 años; y prefieren estar en el bando del poder visible (Margalida Gelabert).

Hemos ofrecido dinero a los músicos, hemos regalado *botifarrons*, hierbas dulces... ¡de todo! Normalmente son siete u ocho músicos, pero todo es muy desigual: vienen por ejemplo tres saxos. Algunos años hemos pensado que no habría músicos. Y después, en el último momento, como por gracia divina... ¡aparece siempre alguien! (Margalida Cortés).

Menos mal que cada año viene alguien que los corrige, porque la música suena como suena, la verdad... yo les paso la partitura y ¡hala!, a tocar. Algunos de ellos no saben ni tan siquiera cómo suena la música original. La explicación, creo, es que hay gente que no quiere posicionarse públicamente. Piensan que si forman parte de la banda de las *dimònies* es como declarar públicamente su posicionamiento. La verdad es que, a nosotras, como miembros de la Asamblea Antipatriarcal, no nos ven... pero a los músicos, sí (Margalida Gelabert).

En realidad, se podría añadir que imitan el vestuario y escenografía de los *dimonis*, ya que ellos van tapados completamente. Los vestidos que han creado para las *dimònies*, el *atrezzo* general ha sido pensado y cuidado. Las dos entrevistadas definen muy bien el papel de la música “oficial”: es el escenario del poder, los músicos locales no quieren ser identificados como intérpretes en un escenario alternativo; en un nuevo espacio que deslocaliza y disuelve los escenarios oficiales aceptados por todos. Son conscientes del reto que significa para los músicos participantes, y a la pregunta de por qué no crearon una nueva música que pudiera identificarse exclusivamente con las *dimònies*, ellas responden:

---

<sup>10</sup> El canto de los *goigs* alternativos y el baile de las *dimònies* se inició en el 2014, y ha perdurado hasta el 2021 (aunque siguiendo las restricciones debidas a la pandemia provocada por el COVID-19)

Porque es la que hay, no se trataba de modificarlo todo porque sí. Por ejemplo, podríamos haber introducido diez *dimonis*, y teníamos muy claro que no queríamos cambiar cosas por el mero hecho de cambiar, sino que lo que queríamos modificar era lo que no nos gustaba de la fiesta. Y la música es la que identifica la fiesta. Yo pienso que, si las *dimònies* bailaran con otra música, no serían las *dimònies* (Margalida Gelabert).

Esta última frase reconoce implícitamente y de manera natural el poder casi mágico que tiene la tonada de Sant Antoni, la capacidad aglutinadora y creadora de un poderoso sentimiento de comunidad; saben de manera intuitiva que, sin la música, sin el canto de los *Goigs* su iniciativa no habría tenido la trascendencia que tuvo. Sin esa música, nadie identificaría a las *dimònies* como la alternativa feminista, icónica, de los *dimonis*. Esta oposición al patriarcado se produce, pues, desde la utilización de los símbolos “genuinos” y “auténticos” que son identificados inmediatamente por la población como expresión del poder patriarcal heredado: la misma melodía que sintetiza emoción, espacio de convivencia y participación colectiva; unas figuras danzantes que (ahora) muestran transgresión y la misma libertad de actuación asociada tradicionalmente al género masculino.



**Figura 2.** Baile *dimònies*. Fuente. Asamblea Antipatriarcal.

Contra lo que muchos puedan pensar, ellas no quieren escandalizar porque sí, no quieren retar las instituciones porque sí, el mensaje es muy claro: quieren modificar aquellos aspectos que implican poder actuar desde la perspectiva de igualdad de género, progresismo y trabajo en favor de una lengua y una cultura.

Nadie sabía nada, algunos incluso se enfadaron. Sabíamos que habría gente que se enfadaría, que habría muchas críticas, pero también muchas emociones positivas: la felicidad que sentimos ese día de la fiesta, un subidón con algo que nos identifica, que nos une. Es muy visceral; gente que no se saluda habitualmente lo hace este día. Y nos dijimos: ¡Venga, vamos a hacer una locura! Porque una locura así te obliga a pensar. Vamos a hacer esto, a ver qué pasa. Y las consecuencias posteriores de esta acción fue lo que fortaleció realmente nuestra idea primera. La identidad como pueblo, como un hecho incorporado, con una cultura propia, es necesaria, la necesitamos. Y precisamente partimos de este hecho (Margalida Cortés).

Uno de los elementos de la fiesta que sabían que saldría tocado profundamente a partir de sus propuestas es la emoción y la intensidad del sentimiento colectivo; esto que ellas definen como “visceral”; la alegría compartida de la fiesta casi inexplicable: “los que no se saludan habitualmente, este día lo hacen”. Y la tentación de hacer una locura, subvertir los roles, cuestionar de manera visible y pública las manifestaciones “ancestrales” del patriarcado hieren también esa emoción y los vínculos que la fiesta es capaz de crear en la comunidad.

Esta acción nos ha aproximado a muchas mujeres que no se definían en el tema del feminismo, no conocían el feminismo o no lo percibían, o bien tenían mitos previos... Ellas entienden que no se puede matar o maltratar a una mujer, pero nunca se habían planteado que la cultura popular era machista, y con nuestra intervención pudieron comprobarlo (Margalida Gelabert).

Ahora la gente nos conoce más. Los primeros años se era o *pro dimònies* o *anti dimònies*, ahora la gente va a ver *dimonis* y *dimònies*. También algunas piensan que si respaldan nuestra iniciativa están dando respaldo a un fenómeno alternativo, inventado, que no tiene ningún sentido, porque los *dimonis* no bailan en el momento del canto de los *goigs*, como hacen las *dimònies*. Lo nuestro es inventado, jugamos con la intención, porque lo que de verdad no tiene ningún sentido es que una mujer no pueda bailar. Algunos han necesitado varios años (del 2014/2015 al 2021) para venir sin sentir contradicciones internas; se han acercado y nos lo han comunicado, también han reconocido que hemos realizado una labor. Aquí todo el mundo critica [los postulados de una sociedad machista esencialmente] pero nadie se sienta para tratar de encontrar una solución; critican el hecho de promocionar determinadas cosas y quizás se tendrían que plantear hacer alguna cosa y no solamente criticar (Margalida Cortés).

Esta contraprogramación en el seno de la fiesta planteó un auténtico reto a instituciones de las cuales nadie discutía su poder de gestión: el Ayuntamiento y el Patronato de Sant Antoni. Sacaron a la luz el cometido del Patronato, una entidad privada sin ánimo de lucro subvencionada por el Ayuntamiento; cuestionaron la asignación de este dinero público, y el Patronato tuvo que realizar algunos cambios. No tuvo más remedio que reflexionar y sentarse a hablar con la Asamblea Antipatriarcal (De la Salud 2019) porque realmente el impacto social de su actuación fue grande y muy discutido.

A partir de aquí, nosotras hemos participado en las enmiendas que se realizaron en la ley de Igualdad del 2016 [11/2016 del 28 de julio]. El artículo 32 dice claramente que la cultura popular y subvencionada no puede discriminar. A ver cómo lo hacemos... Tenemos que reconocer que los del Patronato se sentaron a hablar con nosotras. La verdad es que no nos entendimos, pero es muy curioso que nos pidieran que las *dimònies* no salieran a bailar, porque era un boicot a la fiesta, y que nosotras no “amábamos” la fiesta. Que era destrozar todos los años que ellos habían estado luchando por recuperar la fiesta; que cuando nosotras éramos pequeñas ellos ya estaban allí, al pie del cañón con la fiesta (Margalida Gelabert).

Hay que tener en cuenta que el Patronato daba premios a glosas machistas, a *foguerons* con *dimònies* de grandes pechos... todo esto se premiaba, todo lo que incentiva la desigualdad. Y, además, todas estas figuras que participan han recibido por línea directa, en el seno de determinadas familias: el papel de *dimoni gros* es heredado por una familia, el *Sant Antoni* y el *baciner*... todo por línea paterna directa (Margalida Cortés).

El Patronato se pronunció a través de los medios de comunicación. Su presidente contestó a la pregunta de un periodista sobre el papel de la mujer, que siempre ha sido conflictivo. ¿Cuál ha de ser este papel?:

El mismo que el del hombre. Una mujer puede participar en *foguerons*, *Beneïdes*, ir a *Completes*, puede perseguir a los *dimonis*. Pero no todo hay que reducirlo al baile. Para el Patronato la fiesta no es cien por cien la *colla de dimonis*. Es lo más conocido, pero no es lo más importante. Decir que la mujer tiene cerrado el paso a la fiesta de Sant Antoni es mentir completamente. Sí que es innegable que tiene limitado el acceso a la *colla* y desde el Patronato estamos trabajando para que esto se solucione (Anna de la Salud 2020).

La ley balear citada anteriormente es la Ley 11/2016 de igualdad entre mujeres y hombres, que dedica su artículo 32 a la Participación en el ámbito cultural, encabezado por el apartado 1, y dónde son muy importantes los apartados 2 y 4, que reproducimos a continuación:

2. Las administraciones públicas de las Islas Baleares facilitarán el acceso de las mujeres a la cultura, divulgarán sus aportaciones en todas las manifestaciones culturales e incentivarán producciones artísticas y culturales que fomenten los valores de igualdad entre mujeres y hombres, especialmente en las disciplinas artísticas en las que la presencia de las mujeres sea minoritaria. Asimismo, deberán velar para que en las manifestaciones artísticas no se reproduzcan estereotipos y valores sexistas, y favorecerán la creación y la divulgación de obras que presenten innovaciones formales favorables a la superación del androcentrismo y el sexismo.

4. Las administraciones públicas promoverán y garantizarán la igualdad de oportunidades entre mujeres y hombres en la participación en las fiestas tradicionales y en la cultura popular, corrigiendo estereotipos sexistas.

La Asamblea Antipatriarcal cuestiona también estereotipos de la cultura popular que priorizan el cuerpo, el tamaño y la apariencia masculina:

¿Cuál es la importancia de quién está bajo el vestido de *dimoni*? Los vestidos están masculinizados. Siempre hemos pensado que los *dimonis* tienen apariencia masculina, dentro del imaginario colectivo el *dimoni gros* tiene que ser una persona de gran hechura. Pues si tiene que ser de gran talla, tiene que ser un hombre, no puede ser una mujer. Hay mujeres de gran talla, pero siempre encontrarás un hombre con una talla más grande, esto es obvio. Si tienes una mujer que mide 1'80, encontrarás fácilmente un hombre de 1'90; siempre habrá uno más grande que una mujer (Margalida Cortès).

La respuesta “oficial” del Patronato y Ayuntamiento fue crear una manera de seleccionar a los participantes de manera “objetiva” mediante un cursillo de formación, que, obviamente, tuvieron que realizar algunas componentes de la Asamblea, aunque solo fuera para dar ejemplo, pero también para conocer qué se pensaba de sus propuestas y cómo se solucionaba todo:

Al menos hemos abierto un tema. Y ahora ya no hay vuelta atrás, aunque sea de manera no oficial. Si bailan en una escuela o instituto, y llevan falda, nadie las criticará. Pero también es cierto que en el cursillo de formación se apuntaron más hombres que mujeres... Aunque sabían que una de las mujeres participantes, a la que más ilusión le hacía bailar (y que además da la talla física) la situaron, en la valoración final, en tercer lugar. Justamente después de una de nosotras, que sabemos que no bailaríamos de ninguna de las formas. Entendemos que es una manera de manejar los resultados, siguen dirigiendo las maneras, el cómo tienen que hacerse las cosas. Es una manipulación, porque esta participante, la que quedó en tercer lugar, es una mujer súper fuerte, deportista, tiene todas las condiciones para ser *dimoni gros*. Pero, de todas maneras, el que quedó en primer lugar (para ser el suplente de *dimoni gros*) fue un hombre, no una mujer (Margalida Gelabert).

Pienso que hasta que no se nombre a dedo (como se ha hecho siempre) a una *dimònia grossa* dentro de las fiestas oficiales, no llegaremos a una igualdad real. A ver [ella lo propone con ironía a su compañera], pero tú

te has preguntado si, en el caso que una mujer llegue a ser *dimoni gros*, ¿lo heredará su hijo o hija? Porque este rol es hereditario, lo heredan determinadas familias [ellas dos rompen a reír, no cabe en su imaginación semejante cosa, pero es gracioso imaginar que se reproducen los mismos tics de la sociedad patriarcal] (Margalida Cortès).

Estas consideraciones fueron comentadas en el artículo citado anteriormente: el presidente del Patronato explicó públicamente cómo había sido el cursillo de formación para *dimonis*, *Sant Antoni i Baciner*, el número de asistentes y la manera de puntuar (De la Salud 2020):

La intención [con el cursillo de formación] era crear una cantera, y así lo hemos hecho. Lo que sí nos hemos planteado es hacer un curso anual para dar a conocer el *ball de dimonis*, pero sin intención de formar cantera. Nosotros no sabíamos cómo saldría todo, porque tanto podían matricularse 17 personas como 300. Tenemos que recordar que Manacor tiene 40.000 habitantes y solo se presentaron 17 personas para crear la cantera: no se han cubierto todas las plazas.

La baremación fue: 50% la parte práctica, 40% la teórica y un 10% aspectos personales, si eran colaboradores de la fiesta, etc. La elección ha sido paritaria, en todas las figuras ha habido hombres y mujeres, pero a partir de aquí se tendrá en cuenta la nota que han sacado.

El presidente aclara los aspectos numéricos, que parecen ser muy importantes. En cambio, las componentes de la Asamblea apuestan más por una valoración cualitativa. Son muy conscientes, en todo caso, de que han abierto un camino que obliga a reestructurar valores de la cultura popular considerados inmutables:

Nosotras no hemos querido crear un grupo alternativo de baile, sino que ellos [el Ayuntamiento y el Patronato] se abran... Nos invitan a bailar a colegios, pero no hemos ido. Nosotras no queremos hacer otra historia de esta fiesta. Pero es muy bonito que nos identifiquen con estas figuras, porque detrás hay todo un contenido. No queremos que nos identifiquen con una figura *santantoniera*, sino como una figura que quiere cambiar el patriarcado. Queremos estar en debates, en las reuniones con el Patronato, con el Ayuntamiento, no queremos estar de "alternativas" (Margalida Cortès).

La plaza que usamos [se refiere a la plaza de características *underground*] es también un poco simbólica para nosotras, como colectivo, es un espacio desaprovechado. Se nos metió en la cabeza hacer lo mismo que en la fiesta tradicional: que las *dimònies* encendieran el *fogueró*; todo similar, porque nos gusta así, si no, no lo haríamos. Bailar y estar en círculo, como todos, hacer la *torrada*... no ponemos música de otros tipos porque sería una fiesta inventada. El ritual es el mismo, pero desde la perspectiva femenina. Es verdad que si siguen haciendo el tonto lo acabaremos desvirtuando. Porque el año que viene, si los *dimonis* salen a saludar desde el balcón del Ayuntamiento, nosotras también saldremos. ¡Y también cogemos la vara del alcalde, como hace el *dimoni gros*! [...]. Nosotras estamos un poco locas, pero estamos locas con la normativa en la mano. No es un capricho, aquí hay administraciones, profesionales y subvenciones que no cumplen la ley (Margalida Cortès).

Sus propuestas revolucionarias han vivido también la pandemia mundial. El 2020 y el 2021 se han cancelado todos los actos públicos y multitudinarios relativos a la fiesta de Sant Antoni. En el 2019 el Patronato anunció que organizaría una exposición fotográfica, que finalmente no tuvo lugar. La Asamblea, mientras tanto, tuvo dos años para pensar una exposición de la fotógrafa Núria Sánchez con imágenes que reunían jóvenes mujeres, algunas de ellas menstruantes, vestidas con el hábito de Sant Antoni; el pigmento rojo de la sobrasada mallorquina acompañando el rojo de la sangre menstruante, todo para recordar la humillante tradición que obliga a las mujeres a no tocar

la sobrasada durante las *matances*<sup>11</sup>, porque si tienen la menstruación cuando se hace el embutido lo pueden contaminar (siguiendo la costumbre popular). La fotógrafa aunó en sus imágenes denuncia, tradición patriarcal excluyente y elementos de la fiesta colectiva:

Las *dimònies*, *Sant Antoni*, la sangre, la sobrasada y el cuerpo desnudo son los principales elementos con los cuales se han trabajado las imágenes y realizado las fotografías, acompañadas, a la vez, por las *gloses* que explicarían cada sección. Como dice Sánchez, la exposición “es una historia, tiene un hilo argumental. Si sigues el recorrido por las fotografías y lees las glosas puedes captar todo el mensaje”. La obra, en parte una reivindicación y en parte una provocación, intenta romper con el papel que se supone tiene la mujer en la fiesta y la vida cotidiana y normalizar dentro de nuestro imaginario un hecho tan natural como la menstruación, de hecho, como explica la Asamblea “la imagen puede parecer grosera, pero la exposición nos invita a cuestionarnos por qué esto es grosero en vez de natural (Gómez 2021).



**Figura 3.** Fotografía de Núria Sánchez. Fuente: *Cent per cent* 2021.

Las componentes de la Asamblea se sorprendieron mucho por las críticas que aparecieron en relación a la exposición. Nadie criticó el uso del hábito de Sant Antoni, sino las imágenes de la mujer menstruante, que ellas rebatieron en diferentes artículos de prensa (Asamblea Antipatriarcal 2021).

Analizando sus aportaciones, se puede observar que toda su fuerza reivindicativa es sustentada por dos ejes: por una parte, el mantenimiento de los elementos constitutivos de la fiesta reconocidos por todos (canto de los *Goigs*, música y coreografía; *fogueró* y *torrada*, la comida comunal) que “validan” a ojos de todas sus propuestas; y, por otro lado, los *shifts* revolucionarios: bailan mujeres, en un espacio alternativo y además generando un nuevo discurso. El impacto de sus acciones ha hecho reconsiderar las políticas del Patronato de Sant Antoni y del Ayuntamiento en

---

<sup>11</sup> Las *matances* son matanzas, la tradición familiar mallorquina de matar un cerdo al año, que provee de *sobrassada*, embutido rojo típico de las Islas y otros embutidos y carne a la familia. Esta jornada de trabajo compartido ha sido desde siempre una fiesta familiar. En la actualidad, grupos de amigos se reúnen para continuar con la tradición, de la cual cabe subrayar los aspectos gastronómicos: es una comida fácil de preparar, ideal para compartir.

materia de cultura popular y ha incidido en la política general de organismos oficiales como el Consell de Mallorca (La Vanguardia 2018).

### La *bullanguera queer*

La *bullanguera* es un tipo de baile mallorquín que se ha descrito anteriormente. La principal característica de esta danza es que la mujer, bailando, escoge la pareja que desea o elige un nuevo *partner*. En realidad, a veces no queda claro si siempre es la mujer, o si se van alternando parejas de manera aparentemente aleatoria. Muchos amantes de la cultura popular han visto en esta coreografía un reconocimiento del papel activo de las mujeres en el baile tradicional, pero únicamente se las dota de una cierta autonomía para poder escoger pareja exclusivamente en este baile<sup>12</sup>.

Una gran polémica se creó cuando una *bullanguera* fue bailada públicamente por dos hombres en una plaza de Palma. La perspectiva *queer* fue contemplada por primera vez en el sagrado terreno de los bailes de tradición oral, y este hecho alimentó un debate intenso en redes sociales que además fue reproducido por medios de comunicación regionales. Según Phillips (2005), la *Queer Theory* discute una serie de categorías pensadas como binomios: hombre/mujer, gay/hetero, blanco/negro, subrayando la preeminencia y visibilidad de experiencias sexuales masculinas. Turner (2000) afirma que el término *queer* no se refiere a nada en concreto, sino que intenta mostrar oposición a todo aquello que es norma. Como se ha comentado antes, el término *bullanguera queer* nace inspirado por el *tango queer* descrito por Mercedes Liska (2018: 13):

En ese tiempo se armó un taller de y para lesbianas que más tarde se llamó tango queer. La actividad, pequeña y resguardada, comenzó a realizarse en un espacio cultural feminista y llegó a convertirse en una milonga del circuito tanguero de la ciudad de Buenos Aires [...]. Su existencia resonó en el ecosistema tanguero; varones y mujeres bailando entre sí en una milonga donde se enseñaba por igual los roles complementarios de la danza, tradicionalmente asignados a cada sexo, fue una situación de digestión lenta. ¿El feminismo va a destruir el tango, la historia social argentina, la cultura popular?

Estas palabras de Liska pueden aplicarse, salvando las distancias, al *affaire* ocurrido en torno a la *bullanguera* que es narrado aquí (Cent per Cent 2017); especialmente por la resonancia que tuvo (usando las mismas palabras de Liska) en el ecosistema del baile tradicional mallorquín. Así se plantea una reconsideración de los roles en las parejas de baile popular que obligan a reformular una serie de preguntas: ¿quién es quién? ¿Quién ocupa el lugar de la mujer y sus evoluciones? ¿Hay que adaptar la coreografía, la posición de los brazos, o bien se baila cinéticamente como dos hombres lo harían? Un debate parecido fue generado por un reportaje que reproducía un beso entre dos hombres vestidos para las fiestas de Moros y Cristianos, fiesta de interés turístico de Alcoy y reproducida por un medio digital (*nosgustas.com*, 3 -V-2014). Este hecho tuvo eco en la prensa

<sup>12</sup> No hay demasiado motivo para aceptar esta supuesta autonomía femenina si se analizan los contextos en los cuales su baile tradicional se produce. Antes de la Guerra Civil española, las ocasiones en las cuales se bailaba eran festividades locales celebradas en las fincas mallorquinas, donde los payeses y sus familias conocían el baile y lo practicaban en los días de fiesta o de celebración (como el día de las matanzas del cerdo, que convocaba a toda la familia). Bodas, bautizos, santos locales y familiares, cualquier oportunidad era buena. Es cierto que las mujeres mallorquinas siempre han participado muy activamente del baile, pero también se contaba con un *revetler* para ordenar el baile (una figura masculina que actuaba de maestro de baile) que bailaba con las novatas, y que se encargaba de organizar los bailes, y de “encantarlos”, o sea, rifarlos o subastarlos previamente. La figura del *revetler* ha sido poco estudiada, existiendo solamente algunas referencias en ámbitos locales (Domenge *et. alt.* 2012).

regional y en las redes sociales, y puso de relieve que las fiestas de moros y cristianos son, como comenta el artículo, de un homoerotismo incuestionable. También polemizó sobre si existe el componente gay / lesbiano añadiendo: “bailar, o simplemente pasear rodeados de moros, guerreros, favoritas, cristianas, mallas, plumas, ricos cascos, petos metalizados, espadas o capas bordadas artesanalmente es un placer para los sentidos, incluyendo un morbo para los más atrevidos ...” (*op. cit.*). Esta aproximación a las fiestas de los moros y cristianos desde una perspectiva *queer* es también abordada por Miguel Ángel Martínez Pozo (2017), que documenta toda una cultura de androginización y cambio de género en las fiestas de moros y cristianos, una subversión de los roles de hombre / mujer que hacen la fiesta más abierta a todos los colectivos:

En las fiestas de moros y cristianos se respira aire de libérrima libertad donde el cuerpo traspasa sus propios límites desafiando los estereotipos establecidos existiendo una metamorfosis, desplazamientos o un diálogo donde, a su vez, hombres y/o mujeres se travisten e incluso se androginizan, se produce un camuflaje, simulación o engaño vistiéndose incluso el adulto de niño, el ser humano de seres mitológicos, de animales e incluso de la propia naturaleza (Martínez del Pozo 2017: 66).

Volviendo al baile, Liska describe con mucha gracia una narración de Docampo que detalla las consecuencias de la inversión que se produjo durante las primeras “milongas” *queer* de Buenos Aires. No es necesario recordar que el tango es, por definición, uno de los máximos exponentes de la identidad colectiva argentina, como lo son la misma mateixa, jota o *bullanguera* para los mallorquines más comprometidos con su cultura tradicional. Aunque se trata de momentos y contextos sociales distintos y distantes, la reconsideración de roles predeterminados en una danza asociada a una “identidad nacional” es presente:

En una época organizaba una milonga que se llamaba El Desvío, estaba en la calle Pringles y era como un tesoro. Si bien la milonga duró poco (apenas tres meses), pasaron allí muchas cosas, entre ellas, la llegada de Jenifer. Jenifer era crossdresser, Señor hecho y derecho de día, padre de familia y amante esposo, de noche se ponía una minifalda, tacos, se pintaba los labios y venía a El Desvío a bailar tango. Al principio venía sola, y después trajo a otras amigas cross, entre ellas a una japonesa de piernas delgadas autodenominada Kimono, que solo sabía guiar. A Jenifer la trajo Niní, veinteañera finlandesa que estaba realizando sus queer studies en Buenos Aires, y que, si bien tenía novio, venía siempre a la milonga con su amiga Úrsula, que estaba notablemente enamorada de ella [...] Otra escandinava amiga de las finlandesas, llamada Alex, comenzó a venir también a El Desvío por estos tiempos y un día quiso hacer una performance como Roberto, que era su nombre cross. Se había puesto saco y corbata, un bigotito hecho con el propio pelo de su cabeza, y llevaba un revólver. El final de la performance daba como resultado la muerte simbólica del género y ahí Roberto había pedido a Jenifer bailar un tango con los roles invertidos, lo cual a esta altura de las transformaciones ya resultaba un poco confuso (Liska 2017: 128-129).

Lo que muestra el ejemplo de Liska es que el tango tuvo que repensar, obviamente, los roles de género, que afectan también a la energía del baile y a los códigos coreográficos; tuvo que adaptar pasos, ritmos, cuerpos y el hecho de guiar en el tango. Otro ejemplo donde las adaptaciones coreográficas necesarias crean un nuevo código corporal lo proporciona Andrew Snyder en “Contraculture: Bird Names and the Degendering of Contra Dance”, donde el hecho de cambiar roles (*ladies/gents*) en las *country dances* genera nuevos códigos de relación coreográfica entre las parejas y el conjunto de bailarines, un aspecto que Snyder explica a partir de su propia experiencia:

Siendo ahora un habitual de esta danza, estoy feliz de bailar cualquier rol o cambiar roles durante el baile. Es

bien conocido que a través de la danza aprendemos patrones de conducta de género, pero a través de esta experiencia he entendido que la danza puede también ser una práctica a través de la cual podemos desaprenderlos (Snyder 2019: 187)

Este fragmento se corresponde con las propuestas de la Asamblea Antipatriarcal, es exactamente el mensaje que ellas quieren transmitir. Si permitimos que las mujeres bailen roles a los cuales nunca han tenido acceso, se están desaprendiendo esquemas de privilegios ostentados por el patriarcado. Siguen, de manera natural, la teoría performativa de género de Butler (1990), que propone repensar las categorías de sexo, cuerpo, género y sexualidad y provocar así su resignificación “subversiva” más allá del marco binario.

Quizás el baile mallorquín verá, también, en los próximos años, grandes discusiones: si bailar la *bullanguera* o una *mateixa* entre dos hombres o dos mujeres requiere adaptación de vestimenta o coreografía, como en la narración de Liska. Lo cierto es que este episodio poco habitual generó todo un debate en el seno de los seguidores tradicionalistas de la danza mallorquina. Bartomeu Noguera (2020) escribe, en relación a este episodio:

Poco podía imaginarse el manacorí Toni Lluís el verano de 2017 que su salida a bailar una *bullanguera* junto a otro hombre en una ballada popular en el barrio de Santa Catalina de Palma sería hoy considerado un gesto digno de estudio en ámbitos académicos como símbolo de un movimiento social que, sobre todo durante la última década, reivindica la participación y la visibilización de colectivos de mujeres y LGTBI en actos de cultura tradicional mallorquina como el *ball de bot*, las danzas de figuras o las glosas. Es decir, un salto generacional que genera, como no podría ser de otra forma, un auténtico choque de trenes entre el purismo conservador de las costumbres heredadas y las ansias de ruptura contra toda barrera que discrimine a una parte de la sociedad. Y es que, efectivamente, estamos hablando ni más ni menos que de debatir sobre “lo nuestro”. De si el muro de la cultura tradicional resiste, si se van abriendo puertas, o si estamos ante la generación que ha decidido saltarlo.

El protagonista de la primera *bullanguera* conflictiva nunca pensó que la polémica alcanzara tal resonancia; pero Noguera apunta a un concepto que es clave aquí: “estamos hablando ni más ni menos que de debatir sobre ‘lo nuestro’ [lo nuestro]”. Las raíces puras de la tradición oral se ven amenazadas, y el protagonista de este episodio comenta:

Yo provenía del entorno de Barcelona, donde había sido monitor de bailes mallorquines en diversos espacios. Allí no disponíamos de todas las combinaciones tradicionales para practicar el baile, por lo que era frecuente que se bailara hombre/hombre, por ejemplo. Allí nadie se cuestionaba nada, de hecho, yo mismo nunca me cuestioné si éste era un hecho importante o no. Fue en Santa Catalina, en Palma, cuando me lancé a bailar con mi pareja públicamente... Fue un escándalo. La *bullanguera* no es un baile de cortejo, es un baile para exhibirse. El rol se establece a través de las miradas, o bien porque ya lo habéis hablado antes (saldré a bailar contigo...). Ahora la cosa está tranquila, la verdad. Ahora hay mujeres que bailan juntas, desde este punto de vista se ha normalizado. Yo veo una gran diferencia entre las *bullangueras* de Mallorca y las de Barcelona. Allí de alguna manera se aclamaba, la gente aplaudía cuando bailaban dos hombres o dos mujeres.

En Barcelona se vive de otra manera. Los que bailan allá son mallorquines, son estudiantes, jóvenes que miran hacia el futuro... en Mallorca arrastramos posiciones más tradicionalistas, más de derechas. Cuando pierden el poder se descontrolan. Esta tradición que han servido y cuidado se va, se pierde, y ven cómo los jóvenes tienen otras propuestas (Antoni Lluís Reyes).

Él apunta dos elementos que son fundamentales y que aparecen en el baile de las *dimònies*:

el espacio, el lugar público donde se construye el rol de género. Esta afrenta a la tradición no afecta, en primera instancia, ni a la coreografía ni a la música. Hay también un detalle que coincide con la narrativa de Liska (2018: 13), y es el hecho de que el momento en el que se empieza a bailar con parejas del mismo sexo es en un taller, lugares donde cabe más la experimentación coreográfica y musical, pero que involucra toda una manera de percibir cómo se baila y con quién. En el caso de la *bullanguera*, implica una tradición oral que algunos grupos consideran “ancestral” y “sagrada”. En el caso del *tango queer*, afectaba a la identidad e historia argentina; pero en ambos casos el trasfondo es el mismo: un código tradicional asumido por un pueblo que lo considera un símbolo de su identidad histórica. En relación a los bailes mallorquines, Linda Dankworth (2014: 2) señala:

Analizamos aquí también el rol masculino cambiante en la interpretación de las danzas mallorquinas, hombres que incluso fueron excluidos de la danza durante un cierto período. Si Stuart Hodes argumenta que la danza está regulada por el antiguo paradigma de la tradición oral, la transmisión de una forma de arte es clave para su supervivencia (Hodes 1992: 97). Me pregunto aquí ¿son los principios estéticos que se derivan de la transmisión oral de una danza los que mejoran las cualidades cinéticas del movimiento en el momento presente, o son ellas las que restringen su desarrollo social? ¿Cuál es el efecto que ha ejercido, por ejemplo, el turismo sobre las narrativas de género en las interpretaciones físicas de la danza mallorquina? Los músicos y bailarines mallorquines han generado una narrativa histórica, en sus prácticas interpretativas, alrededor de sus percepciones sobre los trajes y orígenes de la danza narrados en textos de autores mallorquines.

Este es uno de los verdaderos problemas que subyace en los episodios públicos de la *bullanguera queer*. Se ha generado toda una narrativa histórica sobre la pureza del baile mallorquín transmitido por tradición oral entre grupos de músicos y bailarines autóctonos; Dankworth también señala otra corriente interpretativa heredada de la Sección Femenina franquista, que marcó las coreografías de toda una época. Aunque es de justicia señalar que, como apuntan diferentes autores (Martínez del Fresno 2017; Duran 2020), la Sección Femenina ayudó a conservar prácticas tradicionales que, de otra manera, se habrían perdido irremediabilmente, y actuó de agente mediador entre un pasado anterior a la Guerra Civil y una España desecha cultural, social y económicamente después de ella. La negación de la herencia franquista, conjuntamente con el empeño de sacralizar las coreografías y músicas aprendidas por tradición oral son la base del rechazo a las innovaciones; cosa que el entrevistado subraya. Pero no es una cuestión de conservadurismo asociado a la edad, porque algunos jóvenes también están en contra:

Hay un vídeo donde puedes comprobar que incluso hay algún empujón, salió una mujer a empujarnos para intentar volver a la pareja anterior. Yo nunca me planteé que esto pudiera suceder, no entiendo el problema. Aquí, en Mallorca, hay gente joven muy en contra, y gente mayor a favor. Hay un joven que me hace mucha gracia, porque nos insulta públicamente (Antoni Lluís Reyes).

Esta acción de bailar hombre/hombre fue repetida en varias ocasiones, y el resultado fue más o menos el mismo; pero también es verdad que se criticó el hecho de quitar protagonismo a las mujeres en el único baile donde, según la tradición y de manera aparente, ellas ejercían algún tipo de control:

Era el único momento y lugar dónde las mujeres podían mandar... Pueden tacharnos de machistas por quitar protagonismo a las mujeres; pero la mujer mandaba por una cuestión precisamente de machismo: la mujer “encantaba” los bailes, y tenía que bailar muy bien para poder tener a los hombres enganchados. Mandaba por

el tema de “encantar” los bailes; yo creo que pueden bailar dos mujeres si quieren. Defiendo que la gente baile con quién quiere y con quién tenga ganas. (Antoni Lluís Reyes).

El tema de la autenticidad, concepto clave para los tradicionalistas, es también remarcado a continuación, así como la revisión del concepto de “tradición”. En este sentido, remite a conceptos que maneja Ronström (2014: 43-44) en relación al *music revival*: aunque se hable de tradición (en este caso del baile tradicional) su representación tiene lugar en el presente; y a pesar del discurso de conservación, preservación, restauración, reclamación, recuperación, recreación, revitalización y regeneración etc., el *revival* produce algo nuevo en el presente que recurre al pasado. Como explica Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1998: 149), es una operación de recodificación que se plasma en una “transvaloración de lo obsoleto, lo equivocado, lo superado, lo muerto y lo difunto”; una operación que es descrita por el entrevistado:

El baile tradicional el que se agarra a la tradición, tan “tradicional”, no deja de hacerse la zancadilla a él mismo. ¿En qué momento estamos, en qué momento nos encontramos? De la misma manera, ¿tendrías que negarte a bailar con según qué música o con altavoces? ¿Puedes negarte si suena un violín, por ejemplo, y no los instrumentos tradicionales? Tendrías que ir a bailar siempre a pie, no podrías utilizar el coche para desplazarte, por ejemplo. Bailar con una mujer o un hombre: pues desde el momento que dos hombres pueden casarse, adoptar niños, tener hijos... la tradición tiene que aceptarlo. Cuando conviene, en este sentido, se rompe la tradición. Hoy ya no se baila para cortejar a la pareja, esencialmente. Y si es un baile de cortejo, ¿por qué no entre dos hombres? Quien rompe la tradición, en este caso, es el que no acepta que dos hombres puedan cortejarse (Antoni Lluís Reyes).

Estos posicionamientos recuerdan, precisamente, las aportaciones de Snyder: “el valor de participar igualitariamente fue una de las primeras razones para que la coreografía de las danzas cambiase sustancialmente durante el siglo XX” (2019: 198). Aceptar la ampliación o cambio de roles de género es lo que permite flexibilizar las coreografías tradicionales. Y, ciertamente, abrir los códigos corporales de danzas encriptadas en el tiempo permite abrir a la vez *shifts* coreográficos que incluyen la aceptación plena de sexualidades variadas y diferentes.

## Conclusión

En los dos casos de estudio expuestos se han usado como herramientas reivindicativas intervenciones públicas visibles para todos los sectores sociales: la música y la danza de raíz tradicional, los momentos de interpretación festiva colectiva que generan a la comunidad imaginada. Como sostiene Anderson (1983), es una comunidad imaginada porque nunca se conoce a todos los individuos que forman parte de ella, a todos sus miembros; pero es percibido como el grupo social o humano al cual se pertenece.

La aportación de este estudio permite definir dos tipos de acciones. Por una parte, un plan de actuación pensado (Asamblea Antipatriarcal), que parte de la deconstrucción de la fiesta de Sant Antoni para construir una participación igualitaria. Sus cuestionamientos públicos sobre las programaciones de instituciones como el Ayuntamiento local o el Patronato de Sant Antoni han generado ya algunos cambios: en agosto del 2018 se aprobó una moción en el Ayuntamiento para hacer efectiva la igualdad entre hombres y mujeres en la participación en las danzas tradicionales del municipio; moción aprobada por unanimidad. También se hizo entrega de 83 firmas pidiendo hacer público el dinero invertido por el Ayuntamiento en la fiesta de Sant Antoni, dado que

mantiene aún desigualdades de género (De la Salud 2019).

Por otra parte, el activismo individual demostrado en la *bullanguera* es una acción única, que tuvo gran trascendencia pública y abre una polémica que muestra diversas tendencias sociales. El debate sobre la *bullanguera* ha hecho evidente que los cambios en las pautas coreográficas y de participación de los bailarines sigue molestando a un sector esencialista y muy tradicionalista de la cultura popular; un sector social que cree mantener vivo el *volksgeist*. Y estos activistas esencialistas pertenecen, como se apuntaba antes, a diferentes segmentos de edad.

Las mujeres de la Asamblea Antipatriarcal han seguido una política muy inteligente: han obligado a las instituciones de carácter oficial a replantearse muchas cuestiones a partir del desafío mostrado en el espacio público. Y esta actuación ha alimentado una reflexión interna que las ha conducido a intervenciones más directas, como la participación en las enmiendas de la Ley de Igualdad 11/2016 y su vigilancia y compromiso para que esta se cumpla en materia de cultura popular.

Los dos casos descritos aquí manejan elementos y conceptos puestos de relieve por diversos autores. Magowan y Wrazen (2013) consideran que la práctica musical no es solamente una cuestión de ser hombre o mujer, sino de llegar a ser un hombre o una mujer que entiende sus esferas de participación y sentimientos de pertenencia en el mundo. A través de la danza y del canto (como han expuesto los entrevistados aquí) los intérpretes crean lazos emocionales entre ellos y con su audiencia, originando así vínculos de interdependencia, intimidad y reciprocidad. En el canto colectivo de los *Goigs* (sea el institucional o sea el creado por las *dimònies*) los intérpretes invitan a los oyentes a participar, a cantar y bailar también, en un momento de intimidad musical a través del poder afectivo de las canciones, las palabras y los significados construidos, que, al compartirse, generan los sentimientos de lugar, identidad y nación. Es en la plaza pública y compartida cuando la complicidad entre una pareja *queer* bailando contra las normas establecidas desafía las narrativas y significados levantados alrededor de la tradición más pura. Como explica Magrini, “[...] las reglas que rigen el uso del cuerpo en la danza ofrecen un típico ejemplo de la síntesis de las ideas sobre lo femenino, lo masculino, y de la interacción adecuada entre géneros (o entre un único género) que distinguen a una comunidad concreta en un momento dado” (2003: 6).

Generar nuevas reglas incluidas en la *performance* musical y coreográfica es uno de los elementos fundamentales del activismo feminista y *queer* descritos aquí. No producen nuevos repertorios musicales y coreográficos, pero construyen un “espacio interpretativo” diferente. Su arma principal es la conservación de la música y coreografía íntegramente, elementos claves para generar su prestigio e impacto social.

Las *dimònies* cambian el lugar performativo oficial por uno de tradición “alternativa”, la *bullanguera queer* toma el espacio sacrosanto tradicional para visibilizar el derecho a bailar con quien uno quiera. Ninguno de ellos olvida, en todo caso, la emoción que generan tanto en el público como en ellos mismos; la emoción que nace de compartir con esa comunidad a la cual imaginan reinterpretando el género, el espacio y las emociones a través de la música y el baile.

Finalmente, como también señala Liska (2017: 159), cabe admitir que no es posible analizar este activismo en la esfera musical popular sin situarlo en el entramado económico y político de cada país; las políticas de carácter estatal y regionales en cuestiones legislativas y de promoción cultural; y se añaden aquí las ideas y propuestas que el feminismo y activismo LGBTI proponen, transversal y verticalmente, en un momento determinado. En todo caso, este activismo intuye que su impacto en el marco simbólico generado por música, espacio y emoción provoca el nacimiento de nuevas estructuras sociales que tienen que incluir, así, nuevos géneros y sexualidades.

---

## BIBLIOGRAFÍA

Anderson, Benedict. 2006. *Imagined Communities. Black and Ethnic Leaderships in Britain*. 1983. London: Verso.

Assemblea Antipatriarcal de Manacor. 2021. "Quin oi, la menstruació". <https://www.centpercent.cat/quin-oi-la-menstruacio/> [consulta 22 agosto 2021].

Ayats, Jaume. 2010. "Cantar allò que no es pot dir". *Trans* 14. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/19/cantar-allo-que-no-es-pot-dir-les-canons-de-sant-antoni-a-arta-mallorca> [consulta 10 agosto 2021].

Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Capó Biel. 2022. "Las danzas ancestrales de los Cossiers de Manacor inician las Fires i Festes de este año". *Diario de Mallorca* 27/5/2022. <https://www.diariodemallorca.es/part-forana/2022/05/27/danzas-ancestrales-cossiers-manacor-inician-66617260.html> [Consulta 10 julio 2022].

Cent per cent. (2017). "Poden ballar dos homes plegats a una bullanguera?" <http://www.centpercent.cat/ballar-dos-homes-plegats-bullanguera/> [consulta 22 agosto 2021].

Centro virtual sobre violencia de género. 2016. "Ley 11/2016 del 28 de julio de igualdad de hombres y mujeres". [https://violenciagenero.org/sites/default/files/lvg\\_illes\\_balears\\_2016.pdf](https://violenciagenero.org/sites/default/files/lvg_illes_balears_2016.pdf) [consulta 22 agosto 2021].

Dankworth, Linda. 2014. "Narrative and Aesthetic representations of gender in *Mallorquin* Dance". *28th Symposium ICTM Study Group of Ethnochoreology*. Kórkula, Croacia, 2014. [https://www.academia.edu/17571951/Narrative\\_and\\_Aesthetic\\_Representations\\_of\\_Gender\\_in\\_Mallorquin\\_in\\_Dance](https://www.academia.edu/17571951/Narrative_and_Aesthetic_Representations_of_Gender_in_Mallorquin_in_Dance) [consulta 22 agosto 2021].

De la Salud, Anna. 2019. "Les dimònies de Manacor preparen el el seu quart ball per reclamar la igualtat real i efectiva de les dones". *Cent per Cent*. <http://www.centpercent.cat/les-dimonies-de-manacor-preparen-el-seu-quart-ball-per-reclamar-la-igualtat-real-i-efectiva-de-les-dones/> [consulta 22 agosto 2021].

\_\_\_\_\_. 2020. "Dir que la dona té barrat el pas a la festa de Sant Antoni és mentir completament". *Cent per cent*. <http://www.centpercent.cat/dir-que-la-dona-te-barrat-el-pas-a-la-festa-de-sant-antoni-es-mentir-completament/>

Domenge Mesquida, Joana *et. al.* 2012. "El revetler, una veu apagada. Tomeu Fons i Miquel, el darrer revetler de Manacor". En *IV Jornades d'Estudis Locals de Manacor: tradició i modernitat (s. XVI-s. XX)*. Ajuntament de Manacor (eds.). [https://www.manacor.org/sites/cilma\\_manacor/files/files\\_cilma/232613.pdf](https://www.manacor.org/sites/cilma_manacor/files/files_cilma/232613.pdf) [consulta 22 agosto 2021].

Duran Bordoy, Bàrbara. 2017. *Posseïts pel dimoni. La festa de Sant Antoni des de la música rave i trance*. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner Editor.

\_\_\_\_\_. 2018. *El cant dels Salers i Quintos en la Mallorca contemporània*. Tesis doctoral. Barcelona: UAB.

\_\_\_\_\_. 2020. "De ballar ben aferrats a ben amollats". En *El ball de sala a Mallorca*, Ramon Codina, 209-244. Palma: Documenta Balear.

Ferrando Cuña, Juanma. 2021. *El fenomen gogístic al País Valencià. Música, identitat i ritual*. Tesis doctoral. Barcelona: UAB.

Gaitero, Beatriz. 2018. "¿Qué es el bersolarismo?". Blog *Euskalízate* <https://euskalizate.wordpress.com/2018/11/09/bertsolarismo-poesia-vasca/> [consulta 22 agosto 2021].

- Gómez, Dani. 2021. "Sense dones no hi ha festa". *Cent per cent* <https://www.centpercent.cat/sense-dones-no-hi-ha-festa/> [consulta 22 agosto 2021].
- García Llop, Esther. 2021. *El cant dels goigs orals a Catalunya i Andorra*. Tesis doctoral. Barcelona: UAB.
- Genovart, Gabriel. 2014. *Antropologia de la festa de Sant Antoni. L'antic ritual del foc a Artà, sa Pobla, Pollença i Muro*. Palma de Mallorca: Leonard Muntaner Editor.
- Kirshenblatt-Bimblett, Barbara. 1998. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- La Vanguardia*. 2018. "El Consell apoya la reivindicación de las mujeres de Manacor de participar en el baile dels 'Indis i Moretons'". <https://www.lavanguardia.com/local/baleares/20180704/45651278110/el-consell-apoya-la-reivindicacion-de-las-mujeres-de-manacor-de-participar-en-el-baile-de-indis-i-moretons.html> [consulta 22 agosto 2021].
- Liska, Mercedes. 2018. *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile, cultura popular*. Argentina: Milena Caserola.
- Magowan, Fiona; Wrazen, Louise (eds.). 2013. *Performing Gender, Place, and Emotion in Music*. Rochester: University of Rochester Press.
- Magrini, Tullia. 2003. "Introduccion. Studying Gender in Mediterranean Musical Cultures". En *Music and Gender. Perspectives from the Mediterranean*, Tullia Magrini (ed.), 1-33. Chicago: The University of Chicago Press.
- Martínez del Pozo, Miguel Ángel. 2017. "El travestismo y la androgenización en las fiestas de moros y cristianos. Una mirada desde la dimensión dialógica". *Antropología Experimental*, nº 17, 4: 61-67. <https://doi.org/10.17561/rae.v0i17.3138> [consulta 22 agosto 2021]
- Martínez del Fresno, Beatriz. 2017. "Introduction". En *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain*. Eds. Beatriz Martínez del Fresno y Belén Vega Pichaco, XI-XXXVI. Turnhout: Brepols.
- Mas, Guillem. 2010. "Los 'Cavallets' muestran su danza ancestral". *Última Hora*. <https://www.ultimahora.es/monograficos/vive-la-fiesta/felanitx/2010/07/19/78/los-cavallets-muestran-su-danza-ancestral.html>. [consulta 10 septiembre 2022].
- \_\_\_\_\_. 2018. "La igualdad llegará a todas las danzas y figuras de Manacor, incluida la fiesta de Sant Antoni". *Última Hora*. <https://www.ultimahora.es/noticias/part-forana/2018/09/13/1025071/igualdad-llegara-todas-danzas-figuras-manacor-incluida-fiasta-sant-antoni.html> [consulta 22 agosto 2021].
- Noguera, Bartomeu. 2020. "El paso queer de 'lo nostro'". *Diario de Mallorca, Suplemento dominical La Almudaina nº 978*. Domingo 25 octubre del 2020.
- Nos gustas. com*. 3-V-2014. "Un Moro, un Cristiano y un beso". <https://nosgustas.com/Articulos/2829-un-moro-un-cristiano-y-un-beso-alcoy-en-fiestas-video.html> [consulta 10 agosto 2021].
- Phillips, John. 2005. "Queer Musicology. Introduction: A brief history of queer". En *Aesthetics and Experience in Music Performance*; Elizabeth Mackinlay, Denis Collins i Samantha Owens (eds.), 267-281. Newcastle: Cambridge Scholar Press.
- Pol, Antoni. 2014. "Las danzas ancestrales de los Cossiers toman Los Damunt". *Última Hora*. <https://www.ultimahora.es/noticias/part-forana/2014/06/01/125468/danzas-ancestrales-cossiers-toman-damunt.html>. [consulta 10 noviembre 2022].
- Ronström, Owe. 2014. "Traditional Music, Heritage music". En *The Oxford Handbook of Music Revival*. Caroline Bithell & Juniper Hill (eds.), 43-59. Nueva York: Oxford University Press.
- Snyder, Andrew. 2019. "Contraculture: Bird Names and the Degendering of Contra Dance". En *Year Book for Traditional Music 2019, vol. 51*. Lee Tong Song et. al. (eds.), 187-216. Glasgow: Cambridge University Press.

Turner, William B. (2000). *A genealogy of Queer Theory*. Philadelphia: Temple University Press.

Vicens, Francesc. 2020 [2010]. *Digueu Visca Sant Antoni!* Palma de Mallorca: Documenta Balear.

Vives Riera, Antoni. 2009. *Les festes de Sant Antoni a Manacor. Ritual, identitat i mobilització al segle XX*. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner Editor.

## Entrevistas

Margalida Gelabert (1989). Entrevista en Manacor, 2 agosto 2021.

Margalida Cortès (1988). Entrevista en Manacor, 2 de agosto 2021

Toni Lluís Reyes (1985). Entrevista em Manacor 15 junio 2020.

## Audiovisuales

Vídeo 1. *Goigs* y baile *dimònies* 2019

[https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=1152162221613204&external\\_log\\_id=5bb07116-7d70-43b2-87d7-e5fc1a0a1235&q=ball](https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=1152162221613204&external_log_id=5bb07116-7d70-43b2-87d7-e5fc1a0a1235&q=ball)

Vídeo 2. Ayuntamiento: Baile Dimonis: <https://www.youtube.com/watch?v=GKm8ioOKpeE>

## Exposición fotográfica

<https://www.facebook.com/antipatriarcalmanacor/videos/433679114495072>.

---

**Bàrbara Duran Bordoy:** Doctora en Arte y Musicología por la UAB. Profesora del departamento de Musicología y Pedagogía del Conservatori Superior de les Illes Balears entre el 2003 y 2015 y del IES Mossèn Alcover en la actualidad. Ha obtenido los premios Alexandre Ballester 2018, Ciutat de Manacor 2019 y Font i Roig 2020 i Castellitx de investigación 2022 por sus ensayos sobre música. En la actualidad compagina la docencia con la interpretación, investigación y la escritura.

---

### Cita recomendada

Duran Bordoy, Bàrbara. 2022. "Activismo feminista y reivindicaciones *queer* en danzas y músicas tradicionales. Dos casos de estudio: las *dimònies* y la *bullanguera queer* de Mallorca". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 26 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en [http://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_ES](http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES)