

***El tractament de la dona* en el repertori de cançons de primària**

**Anàlisi dels textos i de les il·lustracions
de les cançons dels llibre de text
des d'una perspectiva de gènere**

Imma Oliveres i Prat

Llicència A 2006-2007

Nivell educatiu: Secundària

Tema: Educació en valors, coeducació, música

juny de 2007

**Dono gràcies al cel
que m'ha fet lliure i no esclau,
que m'ha fet home i no dona.**

Plató

**No es neix dona,
sinó que s'aprèn a ser-ho.**

Simon de Beauvoir

**Si hi ha algú que tingui un destí,
vol dir que és un home.
Si hi ha algú que rebi un destí,
vol dir que és una dona**

Elfriede Jelinek

Ni putes, ni submises

Lema utilitzat en una manifestació francesa

Amb la paella, però sense el mànec

Títol d'un llibre de N. Vázquez i C. Murguialday

Índex

1. Introducció.....	4
1.1 Justificació.....	5
1.2 Pla de l'obra.....	10
1.3 Problema.....	11
1.4 Objectius i hipòtesis.....	12
2. Fonamentació i context.....	13
2.1 La cançó a l'escola.....	15
2.1.1 La incorporació de la cançó a les escoles de primària....	15
2.1.2 La selecció del repertori de cançons dels llibres de text.	21
2.2 Igualtat en l'educació.....	31
2.3 El concepte "tradicional" aplicat a la cançó.....	36
2.4 Gènere, rol i estereotip.....	40
3. Disseny de l'estudi empíric.....	50
3.1 Justificació i enfocament metodològic.....	51
3.2 Disseny de la investigació.....	52
3.3 Tècnica de mostreig.....	53
3.4 Instruments de recollida de dades.....	59
3.4.1 Instrument d'anàlisi del text.....	59
3.4.2 Instrument d'anàlisi de les imatges.....	64
3.5 Tècniques d'anàlisi.....	69
4. Anàlisi de les dades.....	72
4.1 Identificació.....	75
4.2 Descripció física i psicològica.....	90
4.3 Actitud i ofici.....	103
4.4 Actituds violentes.....	110
4.5 Matrimoni i maternitat.....	117
4.6 Verbs.....	122
5. Conclusions.....	131
5.1 Identificació.....	132
5.2 Descripció física i psicològica.....	144
5.3 Actitud i ofici.....	149
5.4 Actituds violentes.....	156
5.5 Matrimoni i maternitat.....	159
5.6 Verbs.....	162
5.7 Conclusions finals.....	165
6. Noves propostes.....	172
7. Bibliografia.....	181
8. Annex.....	188
8.1 Llistat de cançons ordenades per editorials.....	189
8.2 Llistat de cançons ordenades alfabèticament.....	209

1. Introducció

1.1 Justificació

Quan em vaig plantejar el treball de recerca vaig buscar la manera de relacionar la meua feina com a docent en el camp de l'expressió musical amb el món de les dones i el de la cançó. La branca de la musicologia que millor em permetia un estudi d'aquest tipus era l'etnomusicologia, ja que es tracta d'una ciència que inclou les qüestions de gènere en la música, sobretot en el seu vessant de relació entre la música i el context social i la rellevància de la música com a constructora d'identitats. A partir d'aquest plantejament em sorgiren moltes preguntes que vinculaven qüestions de gènere (rols i estereotips) amb la temàtica de les cançons que ensenyem a les escoles:

- És cert que el folklore (contes, cançons, històries, llegendes...) que expliquem o cantem a classe participa activament en la transmissió i perpetuació d'una sèrie de models psicològics i de comportament de les dones i dels homes?
- És cert que aquests models de dona i d'home que transmetem a través de les cançons intenten perpetuar un sistema determinat de valors i de rols?
- És cert que la presència de dones protagonistes en els contes i cançons és molt inferior a la dels personatges masculins?
- És cert que les qualitats "positives" i els models actius i autònoms que transmeten els contes o les cançons (sobretot els tradicionals) només són atorgats als homes, mentre que les qualitats de les dones es limiten a l'expressió de l'afectivitat, la passivitat i a la sensibilitat?
- És cert que en els contes i les cançons es mostra que la millor qualitat d'una dona és la bellesa física?
- És cert que en la majoria de cançons i contes s'exemplifica que l'única finalitat en la vida d'una dona és contraure matrimoni i tenir fills?

Aquestes i d'altres preguntes van portar-me a plantejar un treball que analitzés la imatge i el tractament que les cançons fan de la dona. Concretament em vaig plantejar d'analitzar i comprovar quina imatge, quin rol i quins valors relacionats amb la dona transmeten les cançons que ensenyem en els diferents cursos de primària. És a dir, quines són les característiques físiques, les psicològiques i els comportaments que es presenten com a "típics" i "naturals" d'aquest gènere i que, d'una manera inconscient i subliminar, serveixen per reforçar l'estructura i situació social de la dona. Com opina Anna María Fernández Poncela (Fernández Poncela 2000)³⁶. Les cançons, com els contes populars i tradicionals, els mites, les llegendes, les dites i refranys, també creen oralitat, ordenen, disciplinen, legitimen, mostren el bon camí i motiven. Involucren valors culturals, interpreten experiències personals i justifiquen accions col·lectives. Descriuen emocions de gènere humana destinades a què aquests models es consolidin com la moral de convenciment i adquisició cultural.

³⁶ En tot el treball per a les citacions s'utilitza el primer element (autor/a) i l'any d'edició de l'obra entre parèntesi i que remet directament a la bibliografia. En el cas d'una citació literal, també s'afegeix el número de pàgina.

Durant molts anys a l'hora de triar el repertori de cançons que havia d'ensenyar a l'alumnat a l'escola em fixava en una sèrie d'aspectes, la majoria de caire musical: que la tessitura de les cançons fos adequada als infants, que l'àmbit fos adient, que no hi hagués dificultats rítmiques o melòdiques difícils per a l'edat que havia escollit treballar una cançó determinada, que la llargària del text i el lèxic fossin idonis, etc. Però arran de la lectura de l'assaig *La rateta encara escombra l'escaleta*, de Patrícia Gabancho (1982), em vaig adonar de la importància dels valors que també transmeten els contes i les cançons. Quan s'explica el conte de *La rateta* és evident que de forma subliminar es transmet a les nenes que el que és més important en aquest món és estar ben “guapa” per poder trobar marit, és a dir, el conte reforça el concepte que la finalitat de la vida per a una dona és el casament, el servei a l'home i, per tant, es reafirma l'estructuració social basada en la família i el paper que la dona hi juga. Si apliquem això a les cançons, es tracta d'analitzar el contingut, valors, rols i estereotips que transmeten les cançons que ensenyem a l'escola i valorar si realment es pot contribuir a canviar l'imaginari col·lectiu. Es tracta de valorar si és diferent cantar a classe *La presó de Lleida*, on la filla del carceller de la presó té un paper actiu³⁷, que cantar *La Caterineta*, que la filla que té un paper actiu és castigada pel pare³⁸, o que cantar *La viudeta*, on la dona es limita a esperar mirant per la finestra l'arribada del seu estimat³⁹.

Quines conseqüències pot tenir que mantinguem a l'escola un repertori de cançons basat en un model de dona molt conservador, poc actiu, poc protagonista i molt allunyat de la realitat actual? Segons Fernández Poncela (2002: 220), “aquesta transmissió de valors dels contes, les cançons i de molts altres missatges que reben els infants crea un inconscient col·lectiu, un imaginari social on el paper dels homes i de les dones està molt determinat, on es reitera de manera constant i contundent els models de ser home i de ser dona, els arquetipus i convencions, l'haver de ser i fer, un model de relacions amoroses i socials entre els sexes i les màximes morals presentades com a consell, advertència o càstig a la transgressió del model”.

Les cançons tradicionals són un dels mitjans per transmetre aquestes idees, valors i conductes fins i tot més enllà del seu context històric original i malgrat que ja no responguin tant a la realitat actual. La societat ha progressat molt i està en constant moviment i evolució, els canvis són un fet evident en molts camps i també en les relacions de gènere. No obstant això hi ha una sèrie de missatges gravats en el discurs social hegemònic que es repeteixen de manera obstinada com a nuclis durs de la cultura (Fernández Poncela 2002). D'aquesta manera, els contes tradicionals –i les cançons– serveixen per ‘ensenyar’ als nens que els nois, naturalment actius i dinàmics, tenen un valor i una importància més gran que les nenes, que neixen passives, netes, ordenades, tranquil·les, emotives, somniadores, amables i dòcils (Turín 1995).

³⁷ A la cançó tradicional catalana *La presó de Lleida*, la filla del baró encarregat de la presó, per alliberar el seu aimador, dona un “dormitori” al pare, li pren les claus de la presó i lliberta els presos perquè marxin cap a França.

³⁸ A la cançó tradicional catalana *La Caterineta*, la noia vol anar a la plaça a ballar per comptes de quedar-se a fer el sopar amb la mare. Quan arriba el pare i s'assabenta que la filla ha marxat a ballar, agafa un boscalla i un garrot i la mata a cops.

³⁹ A la cançó també tradicional catalana *La viudeta*, la noia, amb la mare, esperen passivament a la finestra que arribi el senyor mestre, el seu estimat.

L'objectiu, doncs, és desxifrar i remarcar els missatges que, al voltant de la relacions intergeneràtiques i dels models de comportament de dones i homes, els textos de les cançons que cantem a l'escola creen, recreen i transmeten. Aquestes cançons són de vital importància per la seva funció moralitzadora i de cohesió social, formen part de la sociabilització infantil pel fet que inculquen en les primers anys de vida les imatges i els papers de gènere que nens i nenes hauran de desenvolupar al llarg de la seva existència, a més d'acompanyar els adults en la configuració del seu imaginari social, la seva visió i interpretació del món, la seva aprehensió de la vida i de l'existència mateixa (Fernández Poncela 2000).

Ara bé, en contrast amb aquesta opinió que el folklore contribueix a reforçar el model hegemònic conservador, altres veus defensen que en molts moments els contes i les cançons tradicionals han estat utilitzats per les dones/mares per defensar i reivindicar els seus drets. El folklore també expressa les tensions internes existents en una societat estructurada en classes, entre la veu dominant i les classes dominades, de manera que conté explícitament elements de qüestionament social (Juliano 2001). És a dir, la narrativa tradicional ha contingut sempre denses i innumbrables protestes, silenciades en el pla de les relacions reals i transferides a l'espai literari o al llenguatge simbòlic de les cançons, els contes, etc. (Fernández Poncela 2000: 9).

La intenció del treball és comprovar, després de l'anàlisi dels textos de les cançons tradicionals que es canten a l'escola, quin d'aquests dos vessants es produeix: si la dona pot expressar la seva veu a través de les cançons tradicionals i transmetre les seves reivindicacions i valors, o bé si les actituds dominants i discriminatòries són les imperants en les cançons que ensenyem a classe, de manera que es mostra un prototipus de dona submissa, passiva, de gran bellesa física i destinada a deixar de ser donzella per contraure matrimoni i tenir descendència.

L'estudi, a més d'analitzar les cançons incloses en els llibres de primària des d'una perspectiva textual, analitza les imatges que acompanyen aquestes cançons, ja que aquestes reforcen el contingut del text, també transmeten un missatge paral·lel al del text i utilitzen un lèxic simbòlic que serveix per instruir els infants sobre els papers sexuals en la família i en la societat, així com mostrar les característiques psicològiques (que es presenten com a innates i naturals) dels homes i de les dones, dels nens i de les nenes (Turín, 1995).

Val la pena remarcar que aquí s'analitza únicament el text i les imatges que acompanyen aquests textos, però caldria també tenir en compte que la força del missatge també prové de la música i de l'emoció que els pares, mares, artistes, cantants o mestres de música imprimeixen en la seva interpretació, i de la recepció activa i dinàmica del públic, en aquest cas dels infants. En aquest estudi, però, obviem l'anàlisi musical i ens centrem, no en l'obra en si mateixa, sinó en els missatges del discurs literari.

Cert és que, a l'hora d'analitzar les cançons, també s'han obviat moltes dades referents al context que podrien ajudar a entendre el contingut i el tractament que es fa de la dona. No es considera el context creatiu originari, ni el públic al qual es dirigia, ni la seva exposició, ni recepció en cada moment concret. Som conscients que a l'hora d'analitzar una obra de creació cal tenir sempre en compte, a més de la persona que l'ha creada, el moment en què s'ha fet i com i quan es transmet. El moment implica

conèixer la societat i tots aquells factors que influeixen decisivament en el desenvolupament d'aquest col·lectiu social. En el cas de les cançons, caldria saber, a més, qui cantava aquestes cançons que ara analitzem com a exemples de cançons interpretades a les escoles, ja que segurament algunes eren interpretades bàsicament per dones i d'altres per homes. Probablement si coneguéssim el gènere de l'interpret habitual, podríem entendre una mica millor el model d'home o dona que transmeten les cançons, quina és la finalitat del missatge, així com el contingut i el tractament que es fa de la dona. Algunes de les cançons que cantem a l'escola, a més, han passat un procés d'infantilització: eren originàriament cançons per a adults i ara són per a infants, de manera que el context en el qual es cantaven no té res a veure amb l'actual i en alguns casos valdria la pena de conèixer-lo.

A tot això, caldria comprovar si, per analitzar realment la condició de la dona en les cançons, seria necessari també analitzar el tractament que es fa de l'home, per tal d'establir una relació i una comparança. Insisteixo, però, en el fet que, si hagués tingut en compte tots aquests paràmetres, el treball s'hagués convertit en un gegant, per la qual cosa, l'acotació, que sempre representa un mancament, ha convertit el treball en una tasca humana i plausible.

A més d'aquesta breu introducció i del plantejament dels objectius i del problema en qüestió, el treball inclou una fonamentació teòrica, en la qual s'especifica el context on es produeix el material de la recerca (què, com, quan i des de quan es canta a l'escola) i d'una sèrie de tòpics resultants de la recerca bibliogràfica que situen el tema del gènere, els rols, els estereotips, la cançó tradicional, etc. Després d'aquest bloc, es desenvolupa el disseny de l'estudi empíric on s'exposa quin ha estat l'enfocament metodològic escollit, quin és el disseny a priori de la investigació, quina és la tècnica de mostreig emprada, així com quin és l'instrument d'anàlisi utilitzat. Finalment, després de tota l'anàlisi de les dades, apareixen les conclusions finals i la bibliografia.

El resultat obtinguts, de fet, semblen més enfocats al passat que no pas al futur. Tot l'anàlisi es basa en la descripció d'una situació que existeix, però que no aporta solucions. És per això que, abans de la bibliografia, l'estudi inclou una possible orientació de futur, unes noves propostes de cançó tradicional amb criteris generals a tenir en compte a l'hora de fer la selecció de cançons per aconseguir un repertori que no reforci uns estereotips fixos que discriminin la dona. La intenció, doncs, és variar el repertori, si s'escau, que es canta a l'escola i contribuir així a modificar en més o menys grau els rols i estereotips de gènere que tenen fixats els infants.

L'estudi té per finalitat, doncs, omplir un buit important pel que fa a l'anàlisi textual de les cançons. Sobre aquest tema s'han fet investigacions que aborden la perspectiva del gènere en les il·lustracions i textos de contes, refranys, llegendes... en un àmbit general o estrictament escolar, però és pràcticament inexistent aquest estudi en cançons infantils. Alguns exemples serien l'anàlisi dels estereotips en les il·lustracions dels contes infantils a càrrec d'Adela Turín (1995); l'anàlisi del sexisme iconogràfic en els llibres de text, a càrrec del *Colectivo Escuela no sexista de Murcia* (Cerezo, 1992); l'anàlisi dels models masculins i femenins en els llibres de text de l'EGB, a càrrec de Núria Garreta i Pilar Coreaga (Garreta, 1987), l'anàlisi dels estereotips i rols de gènere en el refranyer popular, a càrrec de Anna M. Fernández Poncela (2002), etc. Existeixen, això sí, estudis paral·lels aplicats a cançons d'adults:

al tango, als boleros i, concretament, existeix una anàlisi feta també per Anna Maria Fernández (2000) sobre la cançó popular i tradicional mexicana, des del *romance* fins a la *ranchera*, i un altre sobre la construcció de les identitats de gènere en la música popular, a càrrec de Laura Viñuela Suárez (2004).

El resultat de l'anàlisi ens pot portar a diverses interpretacions, que poden anar des de fer-nos conscients que les cançons reforcen el model hegemònic, fins que aquestes fan una crítica matisada de la qüestió o bé fins i tot que presenten un model alternatiu. En qualsevol cas l'estudi pot servir per treure a la llum el missatge profund de la tradició oral respecte a la creació i recreació d'estereotips i rols de gènere. I pot servir, així mateix, per evitar d'utilitzar part del repertori acríticament, ja que, a més de les qüestions musicals, és important tenir en compte les qüestions de gènere, tan importants en la relació social i en la estructuració de la personalitat d'homes i dones.

1.2 Pla de l'obra

Aquest treball d'investigació és dividit en set capítols. Després de la introducció on s'explica el perquè d'aquest treball així com el problema i les hipòtesis que es plantegen, el segon capítol fa un repàs teòric de l'estat de les investigacions actuals respecte al tema i es fa una revisió de la bibliografia que tracta aspectes relacionats amb el problema. De l'anàlisi d'aquest apartat s'extrauran els ítems que han de configurar l'instrument d'anàlisi: la fitxa-model.

Un cop emmarcat el treball, en el tercer capítol s'explica com s'ha dissenyat l'estudi, quin enfocament metodològic s'ha utilitzat, quina tècnica de mostreig, així com s'explica quins són els elements fonamentals de l'instrument d'anàlisi i els criteris de qualitat aplicats.

El quart i el cinquè capítols pretenen demostrar la hipòtesi plantejada, és a dir, que les cançons infantils ajuden a perpetuar uns determinats tipus de rols i estereotips on la dona té un paper molt secundari. El capítol quart recull el resum de les dades obtinguts a partir de l'anàlisi de totes les cançons dels llibres de text editats de 5è i 6è de primària actualment en el mercat. I el capítol cinquè extreu una sèrie de conclusions importants pel que fa a les dades obtingudes. Un cop acabada la investigació és el moment de fer alguna proposta d'innovació i de modificació de l'estatus actual. Aquesta aportació es fa en el capítol 6, dedicat a una nova proposta de repertori.

Després d'una anàlisi de la situació actual, el capítol sisè pretén aportar algunes solucions al problema plantejat, tot desaconsellant l'ús d'algunes cançons infantils incloses actualment en els llibres de text de primària pel tracte discriminatori envers la dona i aconsellant-ne d'altres que transmeten valors molt més positius i igualitaris.

Finalment s'inclou la bibliografia utilitzada i directament relacionada amb els temes tractats.

1.3 Problema

El problema es focalitza en la relació de tres termes: l'ensenyament primari, les cançons (lletres i il·lustracions dels llibres de text) i el rol de dona.

- Quines característiques físiques, psíquiques i de comportament atorguen a les dones les cançons incloses en els llibres de text de primària?
- Quines característiques tenen les il·lustracions que acompanyen aquestes cançons pel que fa a la imatge de la dona?

1.4 Objectius i hipòtesis

A través d'aquesta investigació es pretén:

- Recopilar tot el repertori de cançons dels llibres de text de primària.
- Analitzar i estudiar la relació entre les característiques físiques, psíquiques i de comportament atorgades a les dones en aquestes cançons i en les imatges que les acompanyen.
- Establir uns criteris generals a l'hora de seleccionar cançons que permetin crear un repertori que no discrimini quant a gènere i que abandoni els estereotips i rols atorgats per la societat conservadora pel que fa a les dones.

Les hipòtesis que es pretenen demostrar en la primera part de l'estudi són:

1. En les lletres de les cançons dels llibres de text de primària, així com en les il·lustracions que les acompanyen apareix, en un percentatge elevat, un estereotip i rol de dona poc protagonista, que es basa en la submissió i la passivitat, amb qualitats que es limiten a la bellesa física i l'expressió de l'afectivitat.
2. En les lletres de les cançons llibres de text de primària, així com en les il·lustracions que les acompanyen apareix, en un percentatge elevat, la dona en un estatus que la porta a acceptar el matrimoni i sobretot la cura dels fills i del marit com principals finalitats a la vida.

En les dues hipòtesis, la variable independent (VI) és constituïda pel repertori de cançons dels llibres de text de primària i les imatges i il·lustracions que les acompanyen. Es tracta d'una variable atributiva ja que es té intenció de treballar sobre el repertori actual de totes les editorials del mercat sense modificar-lo ni variar-lo.

En la primera hipòtesi, la variable dependent (VD) ve definida per l'aparició en una freqüència elevada d'un estereotip i un rol determinats de dona. Concretament, quan parlem de rol de dona volem dir el paper social i el conjunt d'expectatives de conducta que s'espera de qualsevol dona pel sol fet de ser-ho. L'estereotip de dona és la imatge, idea i concepte molt simplificat que es té d'aquesta. El rol i estereotip de dona ens diu que aquestes són febles, emocionals, passives i submises, a diferència dels homes que acostumen a ser forts, racionals, actius i agressius. En la segona hipòtesis, la VD ve definida per l'aparició de la dona en un estatus que la porta a acceptar el matrimoni i la cura del marit i dels fills com a principals activitats i finalitats a la vida.

Es tracta, doncs, de verificar aquestes hipòtesis (o no) i veure si les cançons que cantem a l'escola i les imatges que les acompanyen en els llibres de text estan concebudes des d'una percepció encara molt androcèntrica de la societat.

2. Fonamentació

En primer lloc s'explica el context on es desenvolupa aquest estudi: la cançó tradicional a l'escola, com, des de quan es canta i quina incidència té aquest tipus de cançó en els repertoris existents en els llibres de text de primària.

En segon lloc, i després de fer una revisió de la bibliografia que tracta els temes relacionats amb el problema, es sintetitza l'estat de la qüestió en tres grans tòpics:

- Igualtat en l'educació

Aquest és un apartat que sintetitza l'evolució que ha sofert l'escola pel que fa a aconseguir la no-discriminació per qüestió de sexe, la igualtat d'oportunitats, currículum, etc. Es tracta de resumir quin ha estat històricament el tractament que la dona ha rebut en l'educació, des del segle XVIII fins a l'actualitat.

- El concepte "tradicional" aplicat a la cançó

En aquest apartat s'analitza d'on prové aquesta expressió, com i quan es va introduir a Catalunya i quina ha estat la seva evolució. S'analitza així mateix la diferència entre cançó popular i cançó tradicional, i el procés d'infantilització que han patit algunes de les cançons que es canten actualment a l'escola.

- Gènere, rols i estereotips

Es tracta de resumir el concepte de gènere i relacionar-lo amb el conjunt de valors, rols culturals i socials que té atribuït. Es tracta així mateix de delimitar què s'entén per rol i estereotip.

2.1 La cançó a l'escola

2.1.1 La incorporació de la cançó a les escoles de primària

L'estudi se centra en el repertori de cançons que es canta a les escoles de primària. Per això, per veure quan, què i com es canta a les aules, cal fer una mica d'història a partir de la introducció de la música i la cançó a l'escola en la fase final del franquisme fins arribar al moment actual, en els inicis parlem sobretot de la cançó tradicional.

Anys seixanta i setanta

Partim de finals dels anys seixanta i començaments dels setanta, quan augmenta progressivament el moviment de reivindicació de la identitat catalana, la defensa d'un sistema educatiu mixt, català, laic i d'una societat més democràtica. Estem parlant dels inicis de l'Associació de Mestres Rosa Sensat (que es proposa impulsar els principis de la pedagogia activa) i de les tasques d'Òmnium Cultural (sobretot en la formació i reciclatge de mestres).

En aquests anys la música és una assignatura molt marginada en l'àmbit educatiu. La LGE de l'any 1970, si bé especificava les matèries pròpies de l'Educació Preescolar i les de l'Educació General Bàsica, inicialment no feia cap referència específica a l'Educació Musical. Aquesta deficiència va ser corregida en part en les *Orientaciones Pedagógicas para los planes y programas de la EGB*, que es van publicar a finals de 1970 i que ja incloïen objectius específics per a l'Educació Musical. No obstant això, el fet de no disposar dels mitjans necessaris ni de professorat especialista adequat per donar aquesta matèria va provocar que l'ensenyament de la música fos pràcticament inexistent o acabés sent iniciativa i responsabilitat finalment d'Associacions de Mares i Pares, Ajuntaments o Diputacions.

Tanmateix, ja a finals dels seixanta augmenten de forma significativa els centres educatius que incorporen el folklore dins l'activitat pedagògica. La música, la dansa i la cançó tradicional catalanes són les grans protagonistes, en especial en l'educació dels infants més petits. El repertori utilitzat prové bàsicament de tres fonts: els cançoners de l'Esquix (com a primer intent des de la Guerra Civil de dotar d'un repertori de cançons per a infants en català o adaptat al català), el moviment coral sota la iniciativa del Secretariat de Corals Infants de Catalunya i, en menor mesura, del desenvolupament del moviment escolta (Casals 2004).

A l'hora d'analitzar des de quan i com es canta a les escoles de primària cal remuntar-nos, doncs, als anys setanta i parlar, per una banda, de la tasca duta a terme pel Secretariat de Corals Infants de Catalunya (SCIC) i, per l'altra, de la tasca duta a terme per l'Escola de Pedagogia Musical, gràcies a la qual es va impulsar la introducció de la cançó tradicional a l'escola i de l'educació musical en general a les escoles de primària de Catalunya.

El SCIC va ser fundat l'any 1967 per una sèrie de directors de corals infantils (Dolors Bonal, Maria Teresa Giménez, Maria Martorell, Maria Mercè Argüelles, Onofre Boqué, M. Carme Valls i Jordi Casas) amb la intenció d'unir esforços i promoure el cant coral entre els infants i joves d'entre cinc i setze anys. De la mateixa manera que algunes corals i orfeons d'adults de l'època (Coral Sant Jordi, Orfeó Català, Orfeó Lleidatà, etc.) constituïren un punt de referència del catalanisme i de la resistència enfront al franquisme, el SCIC es constituí com una entitat de caràcter lúdic, mixt i laic, que es va dedicar a difondre tot un repertori dins el qual s'incloïa la cançó tradicional catalana. Segons Albert Casals (2004: 50), “ens trobem davant d'una de les institucions que més treballarà per l'ensenyament de cançons als infants ja que un dels seus objectius és l'intercanvi d'experiències i repertori entre els directors de corals infantils. El SCIC, a més, en aquest moment, també serveix de complement i referència per l'ensenyament musical de les escoles”.

L'Escola de Pedagogia musical fou creada l'any 1973 per promoure l'aplicació i la difusió del Mètode Irineu Segarra amb la finalitat de contribuir a la normalització de l'ensenyament musical a l'escola. Segons Santi Riera⁴⁰, un dels iniciadors, “el mètode va néixer d'una necessitat, d'una situació de precarietat que va provocar que una sèrie de persones que estaven treballant en llocs i tipus d'ensenyament diferents (especialment en les anomenades escoles mixtes, catalanes, de la línia de Rosa Sensat), de les darreries de l'època franquista, es trobessin per parlar de com i què feien a la classe de música”. Riera comenta que pocs anys abans, el rector de la Universitat Autònoma, un home interessat en l'educació musical (sobretot en l'educació musical en els conservatoris), preocupat per la situació del país, va convocar una reunió amb Joaquim Zamacois, Oriol Martorell, Enric Ribó i el monjo de Montserrat el pare Irineu Segarra per tal de parlar de la situació deficient de la música. El Pare Irineu Segarra, arran d'aquesta reunió, va fer una proposta més concreta, un pla de no més de set o vuit fulls amb unes línies de treball generals. Aquests fulls no es van arribar a debatre, ja que van canviar el rector de la Universitat i la cosa es va diluir. “Al cap d'un o dos anys, ens vam assabentar, no recordo com, que el pare Irineu havia elaborat una proposta molt més concreta. Al cap de tres mesos ja vam començar un grup de cinc persones a provar cadascú a la seva escola el que serien els primers passos del mètode. Val a dir que el pare Irineu, en Joan Casals i algú més van anar a Hongria a fer un curs del mètode Kodaly, que en aquell moment es començava a conèixer aquí a Catalunya. Després un grup de mestres que havíem començat també vam anar a Hongria i finalment especialistes d'Hongria van venir a fer un curs aquí”.

La idea principal del Mètode era la de facilitar a tothom l'adquisició del llenguatge musical adaptat a cada edat. De fet, per bé que ben aviat va ser practicat a les escoles de primària, el mètode fou pensat per a les escoles de música. Un dels pilars en què es desenvolupava el Mètode era el de la pràctica musical i concretament el del cant com a primer vehicle musical. El Mètode defensava que “el cant és la forma espontània i expressivament més perfecta de l'art musical. És també el millor mitjà per educar i experimentar la interiorització del fenomen musical (Escola

⁴⁰ Entrevista realitzada el dia 1 de març de 2004 a Santi Riera (membre fundador de l'Escola de Pedagogia Musical i professor dels diferents cursos del Mètode Irineu Segarra).

Pedagogia musical 1983)''⁴¹. El Mètode, però, no donava importància al cant en abstracte, sinó que concretava en la cançó tradicional infantil la seva primera eina de treball. Aquestes idees, de fet, eren l'adaptació dels principis que defensava Zoltán Kodály per al sistema hongarès, en el qual es defensava el paral·lelisme entre el llenguatge matern i el llenguatge musical tradicional, tot basat en la cançó com a vincle principal.

És important valorar, ara que han passat uns anys, la tasca duta a terme per l'Escola de Pedagogia Musical com a impulsora de la introducció de la música a l'escola i, sobretot, de la cançó tradicional. Durant els anys setanta i vuitanta, la majoria de mestres de música del país van passar per les seves mans, obtenint un ensenyament que s'allunyava de la formació academicista basada en el "solfeig" oferta pels conservatoris i que s'apropava a una formació global i integral de la música, que incloïa cançó (molta cançó tradicional), llenguatge, audició, dansa i moviment, etc. destinada a un ensenyament general com era l'educació primària⁴².

Cal destacar també en aquests anys l'aparició de nous cançoners com a eines fonamentals de l'educació musical infantil, com foren el *Juguem cantant I* i el *Juguem cantant II*, a càrrec d'Irineu Segarra, i d'altres cançoners com el *Violet Sant Pere* i el *Violet Sant Pau*, a càrrec de Montserrat Busqué. Cal destacar així mateix la tasca duta a terme per un dels pedagogs musicals més importants del país, Joaquim Maideu, membre fundador i professor de l'EPM, que proposà el Mètode Irineu Segarra i l'ús de la cançó tradicional com a eines bàsiques en la docència musical.

Anys noranta

La dècada dels noranta va estar marcada en el camp educatiu per l'entrada en vigor d'una nova llei d'educació. La LOGSE, la Llei Orgànica de 1/1990 de 3 d'octubre (1990) va incorporar la Música en l'Educació Bàsica com a matèria obligatòria. L'any 1990, el Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya publicava la proposta del *Disseny curricular de l'Ensenyament Primari*. En l'apartat de música d'aquest disseny curricular, la cançó constituïa un dels cinc grans apartats en els quals es dividia l'educació musical (cançó, educació de l'oïda, educació del ritme i del moviment, lectura i escriptura, i audició). "La cançó ha d'arribar a constituir per al nen⁴³ el seu principal mitjà d'expressió musical. (...) De l'ampli repertori existent adequat a les diferents etapes i edats, es recomana la cançó tradicional catalana, ja que conté les estructures bàsiques que van més lligades a les de la llengua parlada quant a entonacions, ritmes, accents, etc."''⁴⁴

⁴¹ Opuscle commemoratiu del desè aniversari de l'Escola de Pedagogia Musical. *Escola de Pedagogia Musical. Mètode Irineu Segarra*. (1983). Manresa: Escola de Pedagogia musical.

⁴² Deu anys després de l'aplicació de la LOGSE i de l'existència d'ofertes de formació per a mestres sorgides des de l'administració i les universitats, l'EPM va considerar que la tasca iniciada als anys setanta era conclosa i va suprimir la seva activitat l'any 2003.

⁴³ I se puposa també per a la nena...

⁴⁴ *Proposta de Disseny Curricular. Ensenyament Primari*. (1990). Barcelona: Departament d'Ensenyament.

L'any 1992, sortia publicat el *Curriculum*⁴⁵ definitiu de l'Ensenyament primari dins la LOGSE, en el qual també es donava a la cançó tradicional una importància fonamental. "El mestre o la mestra haurà de procurar que la cançó constitueixi, a més de l'activitat musical més important per al nen i la nena, l'eix vertebrador. Això vol dir que, sempre que sigui possible, procurarà que una cançó serveixi de punt de partida per enllaçar amb altres activitats o viceversa, fent que diverses activitats condueixin a la interpretació d'una o més cançons, sobretot al Cicle Inicial. (...) El repertori de cançons, al llarg de l'Educació Primària, ha d'estar constituït per una àmplia selecció de cançons tradicionals catalanes, per mitjà de les quals els alumnes aniran assolint progressivament les bases musicals pròpies de la seva idiosincràsia, alhora que aniran coneixent el ric patrimoni literari i musical del seu entorn socio-cultural. No obstant, convé que coneguin i practiquin, també, cançons tradicionals d'altres procedències, en la llengua original, si és possible, o bé en traduccions que respectin l'estructura musical de la cançó. Així mateix, el repertori s'ampliarà amb cançons d'autors diversos, clàssics o contemporanis, que els permetrà eixamplar al màxim el seu bagatge musical."

La LOGSE, a més de la fixació d'aquests trets pedagògics, suposà una gran quantitat de canvis en el camp de l'ensenyament musical, com la creació de l'especialista de música a l'escola i la consegüent aparició de la carrera de Mestre de Primària especialitzat en Educació Musical. La conseqüència principal fou que la música es converteix en una àrea obligatòria a totes les escoles, es revaloritza el seu paper dins la formació integral dels infants i, com no, apareix tot un allau de llibres de text a càrrec de diferents editorials per a l'àrea de música de primària, així com una gran quantitat de cursos de formació per a especialistes de música, organitzats pels ICE de les universitats, per l'Escola de Pedagogia musical, per les Escoles d'estiu, etc.

El segle XX

L'any 2001 el Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya va publicar una resolució en la qual, a més de donar les instruccions per a l'organització i el funcionament dels centres docents d'educació infantil i primària per al curs 2001-02, adjuntava un repertori de cançons tradicionals catalanes i d'himnes (entre els quals es trobava *Els segadors*) que s'havien de cantar a l'escola. Cada centre havia de seleccionar un mínim de tres cançons d'aquest repertori per curs. El decret, com s'analitza més endavant, resultà força polèmic, ja que no es tractava de donar unes orientacions per cantar cançó tradicional a l'escola, sinó d'un repertori tancat de caire obligatori.

La nova modificació del sistema educatiu es va produir l'any 2002, amb la publicació de la LOCE, la *Ley Orgánica 10/2002 de 23 de diciembre de Calidad de la Educación*, que no es va arribar a desenvolupar plenament a les escoles arran de la derrota del Partit popular a l'Estat espanyol i l'entrada del PSOE que va aturar la seva entrada en vigor. Aquesta llei mantenia per a l'Educació Musical a les escoles de primària la mateixa situació de la LOGSE, com a àrea del currículum a càrrec de professorat especialitzat, tot i que atorgava molt poca importància a la música,

⁴⁵ *Curriculum. Educació primària*. (1992). Barcelona: Departament d'Ensenyament.

sobretot a l'ensenyament secundari, amb una retallada important d'hores, de continguts, d'identitat i de metodologia activa.

A la LOCE, la música, conjuntament amb la Plàstica i la Dramatització, constituïa l'Àrea d'Expressió Artística. Aquesta àrea es dividia en nou blocs dels quals pertanyien a la Música els següents: Expressió vocal i cant, Expressió instrumental, Moviment rítmic i dansa, Llenguatge musical, Música i cultura. El novembre de 2003, el Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya va publicar un Projecte de Decret d'ordenació del sistema educatiu de Catalunya on es concretava una possible adequació dels continguts i competències bàsiques dels diversos àmbits curriculars plantejats per la LOCE. En aquest projecte s'especificava que “pel que fa a l'àmbit de la música, la cançó ha d'arribar a constituir per al nen i la nena el seu principal mitjà d'expressió musical. Les competències que s'han de desenvolupar són l'adquisició de sensibilitat, comprensió i creativitat per arribar a interpretar individualment i col·lectivament cançons. El repertori de cançons que establirà cada centre, tot i partir d'un nucli bàsic de cançons catalanes, haurà d'incloure en la mesura del possible, cançons dels països i cultures d'origen dels nens i les nenes de la classe. El repertori inclourà l'himne de Catalunya”.

Però de fet, aquesta llei procedent de l'Estat (LOCE) i la seva adequació per part del Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya van quedar demorades provisionalment com a conseqüència del canvi de govern que es va produir tant al Parlament espanyol com al català durant el 2004. I es va resoldre el 2005 amb l'aprovació d'una nova llei d'educació, la LOE, els ensenyaments mínims de la qual es publicaran probablement al llarg d'aquest curs 2006-2007.

Valoració final

Després de l'anàlisi de com s'ha introduït i consolidat la música a l'escola des dels inicis fins a l'actualitat, només resta fer una valoració final. Val a dir que des dels anys setanta, on les iniciatives eren dutes per persones individuals amb empena, que creien en un projecte en el qual la música i sobretot la cançó tradicional jugava un paper important en la formació global i integral dels infants, fins a l'actualitat on s'ha arribat a una normalitat, regulada per llei i organitzada des de l'administració, s'ha avançat molt.

Des que només algunes escoles feien música (escoles sobretot privades, moltes del moviment de pedagogia activa impulsat per l'Associació de Mestres Rosa Sensat, a les quals es van afegir progressivament algunes públiques⁴⁶, amb l'ajut d'AMPES, ajuntaments i diputacions), fins a l'actualitat, on cada escola té un o una mestra de música especialista que forma part del cos de mestres d'educació primària de la Generalitat de Catalunya, la situació ha canviat molt. Val a dir que el reciclatge i la incorporació de molts d'aquests mestres al cos d'especialistes va ser força irregular, la qual cosa ha repercutit i repercuteix en l'educació dels infants en algunes escoles. No

⁴⁶ Personalment jo em vaig iniciar com a mestra de música contractada per l'AMPA en una petita escola pública a Les Borges del Camp, prop de Reus, l'any 1984. Crec que no s'ha d'oblidar la formació oferta per l'EPM durant aquells anys i la tasca que van realitzar, la possibilitat d'utilitzar cançoners que han seguit vigents durant anys i anys com els Esquitxos o els Violets, així com les trobades organitzades pel SCIC per impulsar la cançó entre els escolars. Des d'aquí el meu agraïment.

obstant això, cal valorar l'avenç en positiu, ja que de bons i mals especialistes n'hi ha a tot arreu i en totes les especialitats.

Després d'haver aconseguit la regularització de la música a l'escola i de l'ensenyament dels futurs especialistes en les escoles universitàries, després d'aquests deu anys que han passat, potser ara seria el moment de revisar continguts i metodologia i, sobretot de revisar el repertori de cançons. La societat ha evolucionat i canviat en molts aspectes en aquests darrers anys i, per tant, caldria revisar, avaluar, incorporar i delimitar nous horitzons en l'ensenyament de la música a l'escola.

2.1.2 La selecció del repertori de cançons dels llibres de text actuals

El repertori de cançons de les diferents editorials que existeixen actualment al mercat (Abadia de Montserrat, Barcanova, Casals, Cruïlla, Dinsic, Edebé, Mc Graw hill, Santillana, Teide, Vicens Vives i el repertori publicat pel Departament d'Ensenyament l'any 2001) és analitzat en el punt 3 d'aquest treball, en l'apartat titulat *Disseny de l'estudi empíric*. En aquest punt es tracta d'analitzar només com s'ha fet la selecció de cançons per part de les diferents editorials. Per resoldre aquesta qüestió es va enviar a les onze editorials un qüestionari per tal que els autors i autores dels llibres facilitessin aquesta informació. El qüestionari o entrevista fou acceptat i respost per part de 5 editorials: Santi Riera (Abadia de Montserrat), Rosa Montserrat (Barcanova), Joaquim Miranda (Teide) Maria Cateura (Vicens Vives) i Josep Roda (Departament d'Ensenyament). No s'obtingué resposta de Dinsic, Casals, Cruïlla, Edebé, Mc Graw i Santillana. El qüestionari, a més, fou respost per una professora del Departament de Didàctica de l'Expressió Musical de l'Escola del Professorat de la UAB (Mercè Vilar) i una de la UB (Maria-Àngels Subirats).

El qüestionari constava de cinc preguntes:

1. Quins criteris s'han seguit a l'hora de seleccionar les cançons de cada curs?
2. En el repertori s'han inclòs cançons tradicionals catalanes? Per què?
3. Com es tallen i abreugen les cançons seleccionades que tenen moltes estrofes?
4. Penseu que s'han de cantar nades a l'escola? Per què? El vostre repertori n'inclou?
5. Quan s'inicià la música a l'escola al voltant dels anys 70, el repertori es fonamentava en la cançó tradicional catalana. Penseu que s'ha modernitzat i actualitzat el repertori? Com?

- D'on ha sorgit el repertori i com s'ha fet la selecció de cançons de cada curs? En el repertori s'han inclòs cançons tradicionals catalanes? Per què?

Si ens centrem en l'àmbit escolar i en la incorporació de la cançó tradicional, el Mètode Irineu Segarra va ser el primer d'apostar per la cançó tradicional catalana a les escoles. Segons esmenta l'Opuscle commemoratiu del desè aniversari de l'EPM⁴⁷, “de la mateixa manera que hi ha una llengua materna, en la qual cal fonamentar l'estudi del llenguatge, hi ha també una expressió musical materna, en la qual cal fonamentar l'estudi de la música; aquest és el nostre cas, la cançó tradicional catalana”. I afegia, dins una perspectiva molt romàntica, pròpia del segle XIX: “El procés de filtració que ha exercit el poble adoptant-la, adaptant-la i transmetent-la, és la millor garantia de la seva música, al mateix temps que s'adequa al sentit melòdic i rítmic de la nostra llengua, és una traducció de la nostra manera de sentir”.

Segons Santi Riera (Abadia de Montserrat) la cosa que era molt clara, que no es va discutir mai i no va provocar cap dubte, era que l'ensenyament musical havia de sortir de l'activitat musical, del que el nen fos capaç de fer. “L'activitat que el nen és capaç de fer és aquella que va lligada amb la cançó, el joc i el moviment. Per això vam buscar el contacte amb un instrument molt elemental, però molt expressiu. La

⁴⁷ Op. cit.

cançó era l'expressió musical més directe, més assequible i més expressiva. En els primers anys havíem de reforçar la llengua musical materna (potser ara en la situació social que ens trobem seria cada cop més discutible) i per tant es cantaven les cançons infantils (o a vegades no tan infantils) del país. El repertori es va fer a partir d'una esporgada de tot o quasi tot el que hi havia a l'abast editat, es va fer un buidat de cançoners, sobretot del Cançoner de l'Amades (que tot i que té defectes és una obra magnífica), a més d'altres cançoners com el de Capmany, Llongueres, Alió, Bertran i Bros, Sara Llorens, etc. Alguns eren cançoners molt reduïts, altres eren limitats a una comarca, a una temàtica, a una geografia concreta, etc. Sobretot en les cançons infantils ens vam trobar que hi havia moltes versions d'una mateixa cançó, de manera que vam triar per la que hi havia més consens: jo la sé així, jo així... i finalment es triava la més comuna. Un cop seleccionades les cançons dels principals cançoners, vam fer una divisió per edats. Els criteris musicals (l'àmbit, determinats ritmes o articulacions...) ja delimitaven bastant a quin cicle s'havia de cantar cada cançó. Després es tenia en compte l'aire del text, no el contingut, sinó l'atmosfera que respirava cada cançó. No podia ser, per exemple, que totes les cançons de cicle superior tinguessin el mateix perfum. Calia donar varietat a la temàtica del repertori. De totes maneres ho vam fer d'una manera molt poc científica”.

Val a dir que la influència que ha exercit sobre els especialistes de música l'Escola de Pedagogia musical ha estat molt gran. El nombre de mestres que han passat per algun curs organitzat per l'EPM és molt alt. Quatre o cinc anys endarrera més de 3500 mestres havien realitzat algun dels cursos de l'EPM.

Oficialment, el repertori tradicional que es canta a les escoles va ser fixat l'any 2001. Inicialment el *Curriculum* el Departament d'Ensenyament donava quatre pautes al professorat per adequar les cançons a l'edat i nivell de l'alumnat: “La tria de cançons s'haurà de fer tenint en compte l'edat dels alumnes i, per consegüent, les dificultats d'ordre rítmic, melòdic i de comprensió i pronúncia del text que aquestes poden comportar-li. En relació amb el text, cal tenir present que és important que l'alumne/a entengui allò que canta, malgrat que també és possible aprofitar el text de les cançons per a la introducció de nou lèxic o de noves temàtiques”.⁴⁸ Però l'any 2001 el propi Departament d'Ensenyament va publicar un compendi que fou enviat a totes les escoles titulat *Cançons populars i tradicionals a l'escola. Propostes didàctiques i metodològiques*. La carpeta recollia un conjunt de cançons populars i tradicionals, classificades per cicles i amb una sèrie d'orientacions per al professorat a nivell didàctic, metodològic, musical, textual i avaluador. La carpeta es completava amb una sèrie de CD que provenien d'una edició anterior enregistrada amb el títol de *Tocatimbal*, sota la direcció musical de Manuel Oltra, el qual va fer-ne els arranjaments. Per bé que el professorat de cada cicle pot triar quines cançons canta, quines suprimeix o quines afegeix, el Departament fixa que almenys l'alumnat ha d'aprendre tres cançons del repertori publicat.

⁴⁸ *Op. cit.*

Josep Roda⁴⁹ fou el coordinador d'aquest compendi editat pel Departament d'Ensenyament. Segons el propi Roda, la idea de confeir un cançoner fou un encàrrec directe de la Consellera d'Ensenyament, Carme Laura Gil, amb la finalitat que a l'escola no es perdessin les cançons tradicionals. "Cada dia més es canten a l'escola moltes cançons del Super 3, etc. amb el perill que a la llarga les cançons populars i tradicionals es vagin oblidant". A l'hora de seleccionar les cançons "s'escolliren dintre de les populars les més populars, les que es canten més, les que els tres mestres que fèiem la selecció i jo coincidíem que eren les que es cantaven més. Després es va fer un llistat per edats, de manera que certes cançons pel tema que tractava la lletra o per la dificultat de la música es van descartar. Finalment algunes cançons es van canviar perquè el recull havia d'anar acompanyat d'una col·lecció de CD, els *Tocatimbal*, que ja existien editats, de manera que vam treure alguna cançó i en vam afegir alguna altra d'aquest recull". Pel que fa al tema de les versions, Josep Roda explica que "aquest era un tema de discussió dins el grup, una mateixa cançó es coneixia amb lletres canviades i/o amb frases musicals canviades. Al final, els quatre arribàvem a un consens i escollíem la que ens semblava que havíem sentit més. A més, vam afegir l'himne de Catalunya perquè com a mínim a totes les escoles hi hagués la partitura per a veus, perquè l'escola el tingués com a material. També es va agafar l'*Estaca* perquè és molt popular i perquè el que representava ens agradava. Després, per decisió política, es van incloure cançons en diferents llengües amb la intenció que servissin com a material complementari per als plans d'acollida de les escoles. Es van triar cançons dels països que més alumnes ens arriben". Josep Roda explica que la idea que tenien quan van fer el repertori era el de dotar les escoles d'un material de suport amb la finalitat de no perdre la tradició. "La resta va ser un afegitó polític, nosaltres no ens plantejàvem que les cançons s'haguessin de cantar obligatòriament a les escoles, sinó el de fer un cançoner, dels molts que n'hi ha, perquè no es perdessin les cançons populars, però no pensàvem que acabaria essent una imposició. Val a dir que la formació dels mestres de primària és molt variada, hi ha des dels que saben molt poca música, fins els que són uns professionals fantàstics. N'hi ha, però, que han adquirit una habilitació i vam considerar que aquest seria un material d'ajut per a aquestes persones que no havien rebut una formació massa extensa, un ajut d'un repertori per poder cantar a les escoles. A mi em va saber greu tota la polèmica sorgida als diaris, nosaltres ho vam fer amb la idea que fos un material de difusió, la resta era responsabilitat de les persones que portaven el Departament i nosaltres en això no hi estàvem d'acord. En la Normativa d'inici de curs, de la mateixa manera que s'havia fet amb el llistat d'obres literàries que havien de llegir l'alumnat, es va publicar el llistat de cançons, de les quals com a mínim se n'havien de cantar tres en cada cicle. Aquesta normativa va ser posterior a la confecció del repertori i va ser una decisió política."

La publicació d'aquest repertori va comportar molta polèmica i opinions molt diverses de si calia o no que el Departament fixés un repertori per cantar a les escoles. Segurament una de les causes que van provocar la seva publicació va ser la situació de pressió que vivia Catalunya sota el govern del PP al Parlament espanyol. Era un moment fort del Partit Popular i de molts atacs des de Madrid per part de l'espanyolisme més ranci contra Catalunya. Semblava que calia fer alguna cosa i per

⁴⁹ Entrevista realitzada el dia 22 d'abril de 2004 a Josep Roda, inspector del Departament d'Ensenyament. Fou la persona encarregada de seleccionar i coordinar, conjuntament amb tres mestres de primària (Ricard Bertran, Maria Rosa Sanahuja, Míriam Sánchez), les cançons que van acabar formant part del repertori enviat a les escoles pel Departament d'Ensenyament.

això reapareix aquest nacionalisme basat en un catalanisme de barretina i espardenya. S'intenta catalanitzar de nou des de l'escola i, per això, a més de la cançons tradicionals, s'inclouen en el repertori un seguit d'himnes per "fer país", entre els quals es troba *Els segadors*.

El problema no rau únicament en el caire obligatori d'aquest repertori, sinó en la manca de criteris "científics" a l'hora de seleccionar les cançons i les versions que hi apareixen. Segons Josep Roda "de les populars vam triar les més populars". Més populars per a qui? L'argument popular o tradicional és motiu suficient per seguir perpetuant una cançó? En aquestes cançons apareixen segrestos de dones, un rol passiu i submís sempre per part de les dones, molt poc protagonisme femení, etc. la majoria de les cançons va ser incloses en cançoners recollits per homes del segle XIX i començaments del XX amb uns paràmetres morals i ètics d'acord amb la societat d'aquella època, amb una censura i una retallada segons els interessos de les classes dominants del moment. Hem de seguir perpetuant aquests criteris a començaments del segle XXI o hem d'aplicar una segona censura i deixar de cantar algunes d'aquestes cançons "tan populars" per introduir-ne d'altres que van desaparèixer dels cançoners i que la gent també cantava?

Segons Santi Riera no se n'hauria de fer mai cap de tria i menys amb unes directrius jeràrquiques. "És diferent quan una persona fa un llibre o l'Escola de Pedagogia tria una sèrie de cançons que formen part dels seus materials, és una proposta que el professorat pot escollir entre la gran diversitat de propostes que hi ha al mercat. Però un repertori imposat des de dalt que prové d'una conselleria d'ensenyament, és una intromissió indeguda. És fixar un tercer nivell de concreció en el qual el Departament no hi hauria d'entrar".

Segons Mercè Vilar⁵⁰ la publicació d'aquest repertori per part del Departament d'Ensenyament va ser molt controvertida. "Penso, i és una opinió compartida amb altra gent, que un repertori de cançons no es pot imposar per decret. En tot cas s'ha de veure si en la base de la formació del mestre i en els plans d'estudi quin pes específic es dona a la cançó, com es contempla i que els mestres en sentin la necessitat. Això fins i tot en certs ambients escolars és possible que provoqués una reacció en contra. El Departament d'Ensenyament diu que s'ha de cantar un repertori tret d'aquí, quan un altre repertori que també doni valor a la conservació del patrimoni tradicional pot ser igualment vàlid. En la meua universitat és un repertori que fa molts anys que treballem i que cantem. No estem en contra d'aquest repertori sinó de la imposició. Una font claríssima sobre l'origen d'aquest repertori publicat pel Departament és el Secretariat de Corals Infantils de Catalunya (Teresa Giménez, Dolors Bonal) que van concretar el seu treball en els Esquitxos, cançoners que ara almenys tenen 30 anys i que segueixen vigents, que se segueixen editant. Els Esquitxos, sobretot l'1 i el 2 van marcar un repertori escolar que s'ha cantat molt. No obstant això el SCIC cantava un repertori més ampli, però és una font que no s'ha de desestimar. Després cal esmentar altres fonts, com en Quim Maideu, en Santi Riera i la gent dels equips d'elaboració de materials de l'Escola de Pedagogia Musical, la Teresa Malagarriga, la Teresa Busquet i la Maria Martorell, una altra persona clau, que va fet molt en la tria de repertori".

⁵⁰ Entrevista efectuada el 18 de març de 2004 a Mercè Vilar (profesora del Departament de Didàctica de l'Expressió Musical de la Divisió de Ciències de l'Educació de la Universitat Autònoma de Barcelona)

Pel que fa a les cançons seleccionades, Mercè Vilar explica que s'han extret dels cançoners més difosos. “L'Amades, malgrat tots els problemes de transcripció que té, el Capmany, i altres reculls com el cançoner de Pineda, etc”. Quant a la versió seleccionada, Mercè Vilar diu: “Se'm fa difícil saber com s'han triat les versions. De fet, però, hi ha cançons molt esteses que se segueixen cantant amb moltes variants. Aquí, per exemple, ens arriben estudiants que ja han fet tota una escolaritat en música a la primària i la secundària i les cançons que canten presenten molts variants: hi ha textos diferents de *La lluna la pruna*, variants melòdiques a *El gegant del pi*, etc. No he fet cap estudi, és només una percepció, però per sort no tothom canta la mateixa versió”.

Després d'haver fet una mica d'història per introduir d'on va sorgir inicialment el repertori que es canta a les escoles, endinsem-nos en els criteris concrets que han tingut en compte cadascuna de les editorials.

Segons Rosa Montserrat (Barcanova) es van tenir en compte dos criteris: per una banda, un criteri estrictament de llenguatge musical que permetés que en molts casos l'alumnat pogués acabar llegint la partitura. Es buscava que l'àmbit fos l'adequat, que els girs rítmics i melòdics no fossin excessivament complexos, que la lletra fos agradable pels infants evitant caure en cançons de nens petits⁵¹ i tractant temes del seu interès com són els enamoraments, l'amistat i fins i tot els animals, les històries diverses, etc. Per una altra banda, el segon criteri es fonamentava en el camp de l'expressió, i tenia per finalitat que els infants obtinguessin “plaer cantant”. És per això que, segons l'autora, les cançons de l'apartat final del llibre són molts més difícils que les incloses dins cadascun dels temes, ja que en aquestes no cal treballar aspectes de llenguatge musical. En el repertori es van incloure cançons tradicionals catalanes “per no perdre la idea d'on som. No obstant això s'ha intentat donar a aquestes cançons un tracte actual i una instrumentació moderna”.

Per a Joaquim Miranda (Teide), els criteris van ser molt semblants als exposats per Rosa Montserrat. L'autor els va concretar en tres: que la dificultat rítmico-melòdica fos la que nosaltres considerem més adequada, que el text fos apropiat a les edats, i que poguessin servir per a un treball dels elements propis del llenguatge musical. Quan se li preguntà per la introducció de la cançó tradicional catalana dins el repertori de cada curs, Quim Miranda va afegir: “Creiem que a l'escola és un dels llocs més importants on es pot preservar i fer conèixer el patrimoni cultural i tradicional del nostre país. Amb això no volem dir que es descarti el fet de cantar cançons d'altres països. Però creiem que hi ha d'haver un percentatge elevat de cançó catalana a les escoles de Catalunya.”

Maria-Àngels Subirats (UB) exposa que a l'hora de seleccionar les cançons es tenen en compte, en principi, criteris musicals, a més de l'edat de l'alumnat pel que fa referència al text. De vegades, però, el “coordinador” de l'editorial posa en dubte la capacitat de l'autor per fer aquesta tria (encara que l'autor tingui bon coneixement de l'escola o hi estigui treballant) i influeix en la selecció feta. Quant a la introducció de cançons tradicionals, Subirats defensa que “se n'han d'incloure, però apostant per cançons i/o versions diferents de les que sempre es canten. També s'hauria de revisar text i música amb criteris adequats”.

⁵¹ Se li preguntà concretament per la selecció de cançons per als alumnes de cicle superior.

Finalment, Maria Cateura (Vicens Vives) diferencia entre les cançons que figuren en les unitats i les cançons gravades al CD que els nens i nenes aprenen per imitació. En el primer cas, les cançons contenen exclusivament els elements rítmics, melòdics, mètrics, etc, ja treballats a classe. En el segon cas, s'ha tingut en compte l'àmbit melòdic, la dificultat rítmico-melòdica general i que el contingut del text fos adient. Quan se li preguntà per la introducció de la cançó tradicional catalana dins el repertori de cada curs, Maria Cateura va afegir: "les cançons de les unitats són originals o populars de procedència diversa, doncs el que importa és que continguin els elements musicals treballats a classe. En el CD de cada curs hi ha gravades tres cançons de cada Comunitat Autònoma. Per tant, també n'hi ha de catalanes".

Si fem una valoració dels aspectes tinguts en compte pels diferents autors/es a l'hora de seleccionar les cançons, cal observar que, en primer lloc, tots tenen presents els aspectes musicals: que l'àmbit sigui l'adequat, que els girs rítmics i melòdics no siguin excessivament complexos, etc. A més, molts autors/es han buscat que a través de les cançons es pugui treballar algun aspecte de llenguatge musical i això, evidentment, també els limita la tria. En segon lloc, un altre aspecte també esmentat pels autors i autores és que és important cantar cançons pel gust de cantar, és a dir, per desenvolupar el camp de l'expressió i de la sensibilitat. I, en tercer lloc, també fan referència a l'hora de seleccionar una cançó al fet que el text sigui adient a l'edat. No obstant això, els autors i autores no precisen exactament què volen dir amb aquesta expressió. Que no hi hagi violència? que no sigui un text infantil? que no sigui sexista? que es respecti la igualtat? En cap cas expliciten que han tingut en compte la qüestió del gènere i del rol que es deriva dels personatges de les cançons. Així, per exemple, Rosa Montserrat, quan li vaig comentar, després d'haver respost el qüestionari, en què consistia exactament l'anàlisi que estava fent, es va quedar molt sorpresa i em va dir que mai havia parat esment en aquesta qüestió, per bé que l'editorial sí que ho tenia molt en compte a l'hora de fer les il·lustracions, tot intentant que quedessin compensats els nois i les noies, que apareguessin nens i nenes de diferents races, etc.

- Com es tallen i abreugen les cançons?

Ara bé, un cop seleccionat el repertori i l'edat on va destinat, les cançons passen per un procés d'escurçament i es retallen per tal que puguin ser cantades a l'escola. Com es produeix aquest procés? Què se selecciona i que se suprimeix? Santi Rierar (Abadia de Montserrat) ens explica la seva experiència. "Jo vaig començar a escurçar les cançons en la meua etapa en les corals infantils. En aquell moment, fa més de quaranta anys, ja hi havia un interès per treballar un repertori en el qual hi hagués una part de cançó tradicional catalana. Com que s'havia de fer un repertori comú perquè totes les corals el poguessin cantar alhora, calia que ens poséssim d'acord en quina versió, en quantes estrofes, en quines paraules i amb quina pronúncia, etc., cosa que, per una banda, era un empobriment, però que, per una altra, les necessitats pràctiques ho obligaven a fer. Les històries llarguíssimes no es podien cantar senceres, en primer lloc perquè no eren cançons per ser interpretades per un cor, i, perquè a més, un cor infantil tenia unes exigències que provocaven que si es cantaven moltes estrofes, les veus dels infants es cansaven, s'abaixaven... Les cançons quedaven reduïdes a tres o quatre estrofes. Generalment triaves les que et semblaven més boniques i, a més suprimíem les que contenien temàtiques verdes, de violència,

etc. En el repertori escolar vam seguir aquesta mateixa idea ja que a l'escola hi ha el mateix problema que en les corals infantils”.

Segons Mercè Vilar (UAB), el text és un criteri que ajuda a fer el cop de tison. Per una banda hi ha temes que es fan difícils d'abordar a primària i, per l'altra, les cançons es tallen perquè el repertori de primària es canta bàsicament de memòria i no es poden cantar trenta estrofes. A més a vegades també cal fer adaptacions perquè en els grans cançoners hi ha problemes fins i tot mètrics, de nombre de síl·labes, etc. Les cançons costa de tallar-les, no només per fer-les més curtes, sinó perquè a vegades cal tombar el sentit. No té res a veure, per exemple, les versions que es canten de *La filla del marxant* amb el que realment vol dir la cançó: una violació de la filla del marxant. En qualsevol cas s'hauria de veure si els mestres canten només aquestes tres estrofes o bé, per exemple, en la presentació de la cançó, la canten tota, adaptant allò que creguin que han d'adaptar, tot i que després només ensenyin tres estrofes”.

Segons Maria-Àngels Subirats (UB) les cançons es tallen sovint “a gust” del qui les proposa. Només s'ha d'anar en compte de que no perdin el sentit”.

Josep Roda (Departament d'Ensenyament), explica que el document inclou cançons tallades, però també n'hi ha alguna en la qual es va intentar posar tota la lletra. “No recordo quantes estrofes posàvem ni si això trencava molt els arguments. Una de les raons de l'escurçament de les cançons fou que havien de cabre en un full. Una cosa és el que nosaltres volíem i l'altra el criteri d'edició que al final es va imposar”.

Rosa Montserrat (Baranova) explica que a l'hora de tallar les cançons es va tenir en compte que el text fos coherent, que arribés al final de la història perquè tingués sentit. “evidentment hi ha estrofes que pel tema que toquen (assassinats, església...) se salten i, de fet, la mateixa editorial censura alguns textos que considera que poden resultar inadequats per als infants. Així, per exemple, la cançó *Moros vénen*⁵² s'ha suprimit del repertori de cicle inicial.”

Així mateix, tant Maria Cateura (Vicens Vives) com Quim Miranda (Teide) argumenten el retall d'estrofes a partir de la coherència textual i procurant que el text seleccionat tingui un sentit per si mateix.

- S'han de cantar nades a l'escola?

El repertori publicat pel Departament d'Ensenyament incloïa quatre nades en cada cicle. Pel fet que l'estat és laic i que a l'escola ens trobem cada cop més amb una gran pluralitat pel que fa al tema religiós s'hauria potser de reconsiderar el tema de les nades.

Segons Santi Riera (Abadia) ha d'haver una informació religiosa i, per tant, s'han de cantar nades. “Per viure la vida s'ha de mirar endavant, però per entendre-la s'ha de mirar endarrera. Les nades són un fons cultural que ha marcat, per bé o

⁵² La cançó diu: “Moros vénen, moros van, moros de guerra, moros a terra”

per mal, el fet religiós. Val a dir que, encara que els dies de Nadal siguin molt pocs en comparació a la durada total de l'any, el percentatge de cançons de Nadal de tot Europa ocupa més d'un 25% dels cançoners. És, per tant, un repertori significatiu”.

Mercè Vilar (UAB) ha pogut observar que si un repertori enganxa aquest és el de Nadal. Hi ha una predisposició per cantar el repertori de Nadal. Maria Martorell explicava que durant el franquisme les famílies catalanes “de tota la vida” no cantaven res més que les cançons per Nadal. La resta de cançons tradicionals catalanes en gran part s’havien perdut, però les nades es mantien vives”.

Maria-Àngels Subirats (UB) pensa que no és necessari que es cantin nades a l'escola, per bé que n’hi ha de molt boniques i que són de molta tradició en algunes societats.

Pel que fa al repertori editat pel Departament, Josep Roda explica que “el grup que el vam fer en realitat no volíem incloure nades i no estàvem d’acord que el recull sortís amb nades, però la Consellera d’Ensenyament va insistir en què calia incloure’n perquè així les escoles tenien també un repertori”.

En la mateixa línia es pronuncià Rosa Montserrat (Baranova). La seva intenció era la de no incloure nades en el llibre, ara bé, per exigències de l’editorial ja que els mestres de les escoles ho demanaven es van veure obligades a introduir-ne. En qualsevol cas l’autora diu: “Vam introduir nades, però vam intentar que no parlessin extremadament de la Mare de Déu, de Sant Josep, del misteri cristià, etc. Per això les nades incloses en el repertori són les de caire més “laic”, com *El dimoni escuat* o *Les dotze van tocant*”.

En el repertori de cançons gravades en el CD de cada curs de Vicens Vives, Maria Cateura ens diu que de les tres de cada comunitat autònoma, una és sempre de Nadal. “El que es canti o no depèn de les característiques i règim de cada escola”.

Finalment, Quim Miranda (Teide) defensa que es cantin nades a l’escola. “Nosaltres pensem que a l’escola s’ha de cantar la cançó tradicional d’aquí i d’arreu. Les Nades són cançons tradicionals de molts països, tenen molt de pes específic a cada cultura i nosaltres no podem deixar d’ensenyar. Creiem que poden conviure perfectament la tradició d’un país amb les diverses i lliures opcions religioses dels seus habitants”.

El primer que sobta del repertori de cançons de les editorials treballades és que totes inclouen nades. Després de parlar amb els diferents autors i autores hem pogut constatar que hi ha dos motius clarament oposats per introduir cançons nadenques, des dels que han introduït nades perquè defensen que formen part de la tradició i cal mantenir-les, i els que les han introduït perquè l’editorial els ha obligat, quan realment no pensaven que fos oportú fer-ho. Personalment em decantaria per no cantar-ne a l’escola davant la diversitat ideològica i religiosa de l’alumnat que tenim actualment a les aules. Un estat laic que “en principi” hauria de defensar un ensenyament laic, hauria de deixar aquestes mostres de la tradició religiosa per a l’àmbit familiar, on cadascú pot transmetre i viure les seves creences lliurement. Per altra banda, la majoria de nades presenten com a personatge femení la Mare de Déu, dona que encarna el paper i el rol de perfecta submissió i passivitat, paper que caldria també

qüestionar com a model de dona, i mostren la Verge sempre com a exemple de màxima bondat en contraposició a altres dones que decideixen el seu futur i la seva llibertat. No obstant això, quan es tracten temes com aquest sempre surt l'argument de la "tradició": aquestes cançons formen part de la identitat del país, fa molt temps que es canten, etc. Cal tenir en compte que l'argument de "sempre s'ha fet així" no val per tots els casos (cal recordar que a l'Índia, per posar un exemple extrem, durant molts anys matar un nen ha estat un assassinat i, en canvi, matar una nena ha estat "tradició"). Jaume Cabré, com a contrapunt a la meua opinió, en un article publicat al diari *Avui*, el 6 de gener de 2005, critica les postures que desaconsellen cantar nadales a l'escola i acusa els seus defensors, no sé ben bé sota quina argumentació, d'insegurs i de manca de personalitat col·lectiva. Tot molt discutible, per bé que val la pena conèixer una altra opinió com la d'aquest prestigiós escriptor català.

Ja fa uns quants dies, hi ha hagut un esverament col·lectiu de gent jo diria que sensata perquè esperits febles, amb bona fe però en el fons tanoques perduts, inquietament perillosos perquè tenen responsabilitat pública, han donat consignes (o han impartit ordres) a algunes guarderies municipals de Barcelona perquè per l'amor de Déu i d'Al·là no parlin ni de broma del Nadal, ni facin cap al·lusió al pessebre ni al Lluquet i en Rovelló perquè els nens i les famílies es podrien ofendre. Ara, en fred, m'agradaria reflexionar-hi una miqueta.

La síndrome del comportament políticament correcte fa que la gent insegura de la seva personalitat col·lectiva es torni ridícula i patètica. Durant els anys que érem progres i havíem desertat de l'Església catòlica amb aquella alegria, en general vam distingir bé que una cosa era haver baixat d'aquell carro si convé per sempre més i una altra era fer el pessebre o cantar una nadala, o posar un ornament discret durant les vacances de Nadal, fer els Reis amb la canalla o comprar un caganer...

(...) Ara, unes persones preclares ens impedeixen a nosaltres mateixos de ser nosaltres mateixos fins al punt que no podem parlar del pessebre a l'escola dels menuts. Del caganer, tampoc? I dels pastors? Per no molestar, ni dels xais, no hem de parlar. I de la castanyera encara menys. I posats a fer, fora les castanyes. I els panellets, no fos cas. I els ous de pasqua. I l'ou com balla, ni en pintura.

Aquesta actitud denota una inseguretats construïda amb un esforç titànic a base de negar-se contínuament la pròpia identitat. (...) El nen de família musulmana que arriba aquí no se sent ofès quan li parles del naixement de Jesús, que per altra banda és un profeta de prestigi a l'Islam. El que és ofensiu és considerar-lo idiota i no mostrar-li que som un país que, a més d'equips de futbol i pistes d'esquí, tenim tradicions.

- S'ha actualitzat el repertori?

Anna Fernández Poncela (Fernández Poncela 2002), quan analitza la cançó tradicional i popular a Mèxic remarca que, si bé existeixen modes i èpoques, hi ha un cert dinamisme en la producció i consum, sempre subjecte a condicions econòmiques, socials, polítiques i culturals. Sobretot a partir dels anys quaranta s'afegeixen a la cançó popular molts elements i innovacions de procedència urbana.

Aquest mateix plantejament caldria fer-se pel que fa a la cançó infantil que es canta a les escoles. El repertori ha evolucionat? S'han afegit nous elements? Nous

estils? Segons Mercè Vilar (UAB), “des de la publicació dels llibres de l’Escola de Pedagogia musical, que van ser els primers llibres de text que incloïen moltes cançons tradicionals, fins ara han aparegut en el mercat deu o dotze editorials que tenen llibres de text de música a primària. Si comparem, per exemple, els de Barcanova, Teide o els de la Maria Cateura veurem que són molt diferents. Hi ha algunes constants en tots, però es poden trobar coses molt diferents. Actualment, a més de cançó tradicional, a l’escola ja es fa una mica de tot, el repertori s’ha diversificat molt. Va haver uns anys potser on el treball de música a l’escola tenia molt més la consciència de què havia de ser el lloc on es transmetia la identitat del país i es va creure molt en aquest repertori tradicional. Potser ara a l’etapa infantil i als primers cursos de primària (al cicle inicial) encara es manté bàsicament la cançó tradicional catalana. A partir de CM i CS el ventall s’ha obert molt més i es canten cançons d’altres països, d’altres estils, cançons d’autor, etc. Una observació que fan els mestres és que en determinades edats el repertori tradicional porta una certa crisi de motivació”.

Segons Santi Riera (Abadia), tot ha canviat tant que s’ha de repensar tot el que es fa a l’escola quant a la música, pel que fa als continguts, a les cançons... tot s’ha de revisar ja que han passat molts anys.

Rosa Montserrat (Barcanova) considera que s’ha de modernitzar el repertori i que això és el que han intentat en els seus llibres. “Ara bé, sovint costa trobar el punt just en la mescla de repertori antic i modern. A més, les cançons modernes tenen problemes a l’hora d’aconseguir els drets d’autor, costa aconseguir permisos, costa que la lletra sigui adequada, etc. No obstant això, és el tipus de música que l’alumnat escolta i, per tant, també s’ha de tenir en compte i incloure’l”.

Segons Quim Miranda (Teide) sí que s’ha modernitzat i actualitzat el repertori. “Quan va començar la música a algunes escoles al voltant dels anys 70, era molt important reafirmar la identitat catalana per la resistència cultural anterior. Avui en dia, després d’uns anys de democràcia i d’obertura a Europa, i d’integració del moviment immigratori, creiem que cal introduir noves cançons d’altres cultures i cançons d’autors diversos.”

És cert que actualment el repertori de cançons que es canta a les escoles s’ha ampliat molt. Hi ha moltes més cançons d’autor, moltes cançons d’altres països i nacions i, segons l’editorial, també apareixen algunes cançons de grups pop d’actualitat. No obstant això, sobretot pel que fa al repertori de cançó tradicional, encara s’està molt ancorat en el passat. No s’han incorporat gaire variants en aquest repertori, pràcticament no s’han recuperat cançons que van desaparèixer dels cançoners a principis de segle per la seva temàtica, ironia, paper de la dona, etc. i en canvi s’han mantingut cançons força conservadores i tradicionalistes, molt d’acord amb la societat més rígida de començaments de segle on es donava un paper a la dona molt enfocat al casament i a la maternitat, un paper sovint subaltern, poc protagonista i passiu.

2.2 Igualtat en l'educació

Segle XVIII

Si agafem la configuració escolar a partir del segle XVIII, moment inicial del desenvolupament de la forma moderna d'educació, podem constatar que en aquesta època el sexisme és evident. Ens trobem amb una societat que atribueix als individus de cada sexe un destí social distint, i justifica aquesta diferència en les característiques naturals diverses que donen suport a realitzar models educatius per a homes i per a dones segons els seus rols. Rousseau deia que la nena ha de ser educada com a ésser dependent, a diferència del nen, l'educació del qual està dirigida a convertir-lo en un ésser autònom. El primer model d'educació per a la nena suposa, per tant, la seva exclusió de l'educació formal, exclusió que per als nivells educatius mitjans i superiors durarà fins a començaments del segle XX (Subirats 1988).

Segle XIX

Durant el segle XIX, a l'Estat espanyol, només les nenes de classe alta poden rebre una educació escolaritzada, habitualment a càrrec d'institucions religioses privades. No obstant això, en el *Reglamento General de Instrucción Pública*, de 29 de juny de 1821, es declara ja la necessitat d'establir escoles públiques per ensenyar a les nenes a llegir, escriure i comptar⁵³. L'ensenyament femení fou regulat pel *Plan y Reglamento de escuelas de primeras letras*, el 1825, on s'estableix que, a més de l'ensenyament religiós, moral i les labors domèstiques, s'ensenyi a les nenes a llegir almenys el catecisme i a escriure mitjanament bé. Però no és fins a la *Ley Moyano*, de 1857, quan es regula la creació d'Escoles Normals per a mestres (dones) per millorar la instrucció de les nenes. Tanmateix, a finals de segle les escoles per a nenes imparteixen encara molt pocs continguts, no s'estudia, per exemple, ni ciències naturals, ni física, ni geometria, ni comerç, ni indústria (Arenas 2006).

Durant el Sexenni Revolucionari (1868 - 1874) i gràcies a la influència dels corrents pedagògics europeus es dona més importància a l'educació de la dona. L'any 1876, a Madrid, un grup d'intel·lectuals funda la Institución Libre de Enseñanza, que reclama la llibertat educativa, la coeducació i l'ajut al desenvolupament científic. Anys després, a Bilbao, Sabadell i Barcelona, es creen entitats similars.

Una de les dones que va destacar a final de segle per la lluita a favor de l'educació de les nenes fou Emília Pardo Bazán. En el Segundo Congreso Pedagógico, celebrat a Madrid el 1892, deia:

No puede, en rigor, la educación actual de la mujer llamarse tal educación, sino doma, pues se propone por fin la obediencia, la pasividad y la sumisión. Aspiro, señores, a que reconozcan que la mujer tiene destino propio, que sus primeros deberes naturales son para consigo misma (...) que su felicidad y dignidad personal tienen que ser el fin esencial de su cultura (Arenas 2005: 69).

⁵³ El 1822, per exemple, hi havia 7.365 escoles de nens i només 595 escoles de nenes. El 1850, en tot l'Estat espanyol, hi havia 10.857 escoles per a nens i només 2.083 per a nenes (Arenas 2005: 67).

En resum, al llarg del segle XIX i també part del XX, trobarem dos models d'educació escolar dissenyats en funció de les diferències de sexe; un d'ells, el dominant, que rep la consideració d'universal, és el sistema educatiu dels nens, i un altre sistema, el de l'educació de les nenes, que apareix sempre com un apèndix del primer, com una versió diluïda d'aquest, al qual s'afegeixen tasques que es consideren pròpiament i únicament femenines, com fer labor, resar, etc. Nens i nenes seran educats en centres diferents i habitualment a càrrec de docents del mateix sexe.

Segle XX

A mesura que es desenvolupen formes d'organització més democràtiques i que es dona més importància als drets humans, apareixen durant el segle XX una sèrie de moviments que tenen per finalitat equiparar els drets civils d'homes i dones, es defensa la igualtat formal dels individus davant la llei i en relació a les institucions. Aquest aspecte igualitari també afecta l'educació. Si la dona és subjecte de dret no pot rebre una educació diferent ja que el concepte de ciutadà passa a ser universal. Poc a poc el currículum de les nenes va incorporant coneixements que inicialment eren considerats com a adequats únicament per als nens.

Catalunya fou pionera en aquesta modernització de l'educació quan F. Ferrer i Guàrdia, el 1901, va fundar a Barcelona l'Escola Moderna amb l'objectiu d'aplicar el nou corrent pedagògic de l'escola racionalista i de la coeducació, basada en el lliure pensament, la fraternitat, la igualtat i el contacte amb la natura. Arribà a tenir 34 centres a Catalunya, amb més d'un miler d'alumnes⁵⁴.

El 1909 s'instaura per Real Decret a tot l'Estat espanyol l'educació mixta a les escoles de primària, anomenada coeducació, tot i que només els sectors més progressistes l'incorporen realment. Poc a poc, les institucions religioses comencen a introduir millores per a l'educació de les nenes i creen centres com la Institución Teresiana o l'Obra del Magisterio Católico. També a nivell privat es creen noves institucions on tenen entrada les dones: la Escuela Superior de Bellas Artes, la Escuela de Bibliotecarias, la Escuela de Enfermeras, la Escuela de Madres de Familia, el Liceo Femenino i el Centro Iberoamericano de Cultura Popular Femenina (Arenas 2005).

A partir de 1931 i fins a la Guerra civil, la proclamació de la Segon República a l'Estat espanyol i el desenvolupament de la Generalitat a Catalunya suposen un avanç encara més important en l'accés de les dones a l'educació gràcies a les reformes progressistes efectuades pel govern d'Azaña per aconseguir el pas definitiu cap a una societat laica i democràtica. El triomf, però, del franquisme, després de la Guerra civil, estronca tot aquest procés i redueix la dona, de nou, a l'espai privat i a les tasques domèstiques, de manera que s'imposa un model de dona-mare-esposa-servidora de l'home. L'església torna a agafar molt protagonisme, es retorna a l'escola segregada i el currículum de les nenes inclou tot tipus de "labores, corte y confección". S'encamina les nenes cap al matrimoni i les que arriben a fer una carrera

⁵⁴ L'Escola Moderna fou clausurada el 1906 i Ferrer i Guàrdia fou afusellat el 1909, acusat d'inspirar la Setmana Tràgica.

superior se les orienta cap a estudis considerats secundaris i propis del seu sexe, com puericultura, infermeria, etc, així com cap al món de les lletres molt més que cap al de les ciències o la tècnica.

Durant la segona meitat del segle XX, la unificació formal dels models escolars femenins i masculins és un fet generalitzat en molts països europeus, encara que es mantenen alguns trets diferenciats que no han desaparegut totalment. A l'Estat espanyol, però, a causa del franquisme, aquesta igualtat es veu endarrerida. Les *Leyes de Educación Primaria y Secundaria*, sorgides de la dictadura i vigents fins al 1970, imposen una rígida separació educativa per sexes, tant pel que fa a la presència física a l'aula, com en la definició de currículums diferenciats per a nens i nenes.

Durant la dècada dels setanta es produeix un moviment que intenta la renovació del sistema educatiu per aconseguir una escola de qualitat, més democràtica, igualitària i que respecti la cultura i la llengua de les diferents nacions que conformen l'Estat espanyol. El 1970 es deroga la Ley Moyano i apareix la *Ley General de Educación Básica*, a partir de la qual es desenvolupa l'escola mixta i s'estableixen les bases de la modernització de l'escola que es basarà en el principi de la igualtat d'oportunitats. Es propugna la coeducació, s'eliminen els currículums diferenciats i, en principi, no es discrimina per raó de sexe. No és, però, fins al 1985, i durant el govern del PSOE, que totes les escoles mantingudes amb fons públics hauran de ser obligatòriament mixtes⁵⁵.

Segons Marina Subirats (1988), a la dècada dels vuitanta, quan suposadament nois i noies reben una educació igual, es continuen adoptant comportaments i actituds diferents, caracteritzats com a genèrics. De fet, el sistema educatiu no és l'única instància sociabilitzadora, ni probablement la més decisiva: la família, els mitjans de comunicació, tot l'entorn social, etc. continuen produint aquests missatges de diferenciació dels gèneres.

En plena democràcia, el 1990, s'aprova la llei propugnada pel govern socialista del moment, la LOGSE (Ley de Ordenación General del Sistema Educativo), que ja en el títol preliminar (article 2, punt 3) es reafirma en el tema de la igualtat: "L'activitat educativa desenvoluparà els principis següents: l'efectiva igualtat de drets dels sexes, el rebuig a tot tipus de discriminació i el respecte a totes les cultures". Aquest aspecte apareix així mateix en els objectius de l'educació primària on s'insisteix en la necessitat de superar qualsevol tipus de discriminació i en l'article segon, on estableix que tota activitat educativa ha d'atendre a la igualtat efectiva de drets entre els sexes. En l'article 57, apartat 3 del títol quart, es dona també molta importància als materials didàctics i concretament afegeix: "En l'elaboració dels materials didàctics es propiciarà la superació de tot tipus d'estereotips discriminatoris, subratllant-ne la igualtat de drets entre els sexes".

En el *Currículum* de l'Educació Primària publicat per la Generalitat de Catalunya (Departament d'Ensenyament), l'octubre de 1992, es destaquen una sèrie d'aspectes importants en la nostra societat que han de formar part del currículum però que no pertanyen a cap àrea concreta, sinó a totes en general. Un d'aquests aspectes és

⁵⁵ No obstant això, la Generalitat de Catalunya va concertar, en l'anterior legislatura governada per CIU, algunes escoles privades de l'Opus Dei que mantenen segregació de nens i nenes en centres separats.

el de “la no discriminació per raons de sexe” i, concretament, en un dels punts exposa que “es recomana posar atenció en la tria de material didàctic a emprar. Molts llibres i materials diversos reproduïxen, d’una manera sistemàtica, els estereotips que consoliden i reproduïxen papers socials i professionals diferents en funció del sexe de les persones. També cal tenir cura dels aspectes lingüístics. Ben segur que l’anàlisi del llenguatge que s’empra a l’escola pot aportar elements sobre la utilització constant del genèric masculí i l’oblit sistemàtic del femení, o l’ús d’un llenguatge estereotipat en la interacció amb l’alumnat. Juntament amb aquests aspectes, n’hi ha d’altres; de fet, totes les accions educatives i la dinàmica dels centres s’han d’inserir en una reflexió més global sobre el significat d’una educació per a la igualtat”.

Segle XXI

El 1996 es produeix un canvi de govern i amb l’entrada d’un partit conservador com el PP es produeix un retrocés pel que fa a les qüestions de gènere i d’igualtat d’oportunitats. L’any 2002 s’aprova la LOCE (Ley Orgánica de la Calidad de la Educación), escrita senceraament en el genèric masculí. “Podem troba-hi inspectors, experts, catedràtics, directors, caps d’estudi, alumnes, pares, fills i nens. No hi ha dones, ni nenes, ni mares, ni... etc. És clar que és llenguatge, però allò que no s’escriu, no es pensa i, si no es pensa, no existeix. Les dones continuen essent invisibles per als legisladors i legisladores de la LOCE” (Arenas 2005: 87).

Quan es produeix de nou un canvi de govern a l’estat, el partit socialista atura la LOCE i l’any 2005 aprova una nova llei d’educació, la LOE (Ley Orgánica de Educación) que intenta, de nou, donar un caire progressista, d’igualtat i qualitat a l’ensenyament.

A Catalunya, per exemple, l’any 2004, en la normativa d’aquest curs escolar que dona instruccions per a l’organització i el funcionament dels centres docents públics d’educació secundària per al curs 2004-2005 es continua insistint en el tema de la no discriminació per raó de sexe, la qual cosa ens demostra que les desigualtats persisteixen. En el punt nou textualment diu: “La programació d’activitats educatives per a promoure la igualtat d’oportunitats per als nois i per a les noies i l’atenció a evitar els comportaments i les actituds discriminatoris per raó de sexe és un deure de tots els centres, els quals tindran cura de reflectir-ho convenientment en els seus projecte educatiu i curricular. En particular, *els centres posaran especial cura a revisar aquells materials, il·lustracions i textos* que s’utilitzin en els dossiers, les fitxes o els altres instruments de treball que elabori el mateix centre. Així mateix, els centres vigilaran que en l’ensenyament i en l’ús del llenguatge no s’adoptin les expressions i les formes discriminatòries. El Departament d’Educació impulsarà programes que contribueixin a potenciar la igualtat d’oportunitats dels alumnes i les alumnes en els centres”.

Després de veure l’evolució de l’escola pel que fa a aconseguir la igualtat entre sexes, podem constatar que legalment no existeix discriminació, ni educació diferent per a nenes i nens des de fa molts anys. No obstant això, i tal com apunten autores com Garreta (1987), Subirats (1988) o Arenas (2005), existeix un currículum ocult que manté la transmissió d’uns models on homes i dones juguen un paper diferent, un rol diferent, un estereotip que atorga a cadascun dels sexes

característiques diferents. Arenas (2005: 91) considera fins i tot que “el sistema escolar continua tenint diferents mecanismes per transmetre el sexisme i fer que tant els homes com les dones interioritzin els seus papers i la jerarquia establerta entre ells: les actituds del professorat, el contingut de la ciència que s’imparteix, el llenguatge, l’educació física, els llibres de text, els materials escolars, els jocs i les joguines, l’educació afectivo-sexual, l’organització escolar i l’orientació professional”. Garreta (1987: 10) afegeix que “el text escolar, com a instrument pedagògic, és un dels mecanismes invisibles a través dels quals apareixen i es reforcen desigualtats. El llibre de text, a més de l’assignatura pròpia (matemàtiques, llengua, música, etc.) transmet part de la cultura, una visió d’allò masculí i d’allò femení socialment establert, la definició dels seus rols i la jerarquització dels mateixos. Per bé que l’escola és mixta i els textos i el currículum és el mateix per a nens i nenes, es continua educant subtilment de forma diferent. Es mantenen mecanismes invisibles a través dels quals s’inculca i es transmet una distribució dels rols per sexes. Cal eliminar aquests models estereotipats i discriminatoris en els llibres de text escolars”.

És per això que l’estudi que ve a continuació intenta analitzar si aquests models diferents de ser home i de ser dona també són transmesos a través de les cançons tradicionals catalanes que cantem a l’escola. Es tracta d’acabar donant una visió crítica d’aquestes cançons per reconsiderar, si s’escau, el seu ús.

2.3 El concepte “tradicional” aplicat a la cançó

L'estudi de les tradicions i les arts populars es desenvolupa als Països Catalans a mitjan segle XIX. Aquest interès per aquesta disciplina no es pot desvincular del corrent romàntic i idealista que es va produir arreu d'Europa. Aquest corrent, que creu en l'existència dels *pobles* com a subjectes amb característiques pròpies i estables i amb un esperit o ànima que els fa perdurar (Ayats, 1999), defensa la idea de la “creació col·lectiva i genuïna” (dins la qual s'inclouen les cançons). La finalitat d'aquest folklore d'arrel romàntica és, doncs, buscar, catalogar i aplegar aquests trets suposadament més genuïns, aquests trets genètics, que caracteritzen un poble determinat.

“Popular” és un terme formulat per J. G. Herder a finals del segle XVIII quan es revitalitza l'interès per les actituds, valors i la vida quotidiana del poble. Aquest escriptor alemany defensava que, pel fet que el llenguatge no transmet una simple suma de conceptes, sinó que expressa a l'home sencer que l'usa, així també cadascuna de les llengües expressa en la seva forma –gramàtica, so- el caràcter del poble que la parla: un mite romàntic que encara existeix en el pensament de molta gent. D'aquesta manera la llengua és expressió de tot un poble, d'un *Volk*, no entès precisament com a nació, ja que en aquest cas no hi havia encara nació alemanya; ni tampoc com a raça biològica, sinó com una obscura consciència de personalitat col·lectiva i de destí d'un grup en la història (Riquer i Valverde 1994). Herder, doncs vincula “poesia” amb “veu del poble”, relaciona la cançó amb els orígens del llenguatge i li atribueix el poder regenerador de la poesia culta i una capacitat per posar al descobert el geni propi de la llengua autòctona. D'aquesta manera el folklore (poesia, cançó...) apareix com la base i la font viva de tota la literatura d'una llengua. Herder compila dos volums de *Cançons populars* (*Volkslieder*, 1778-1779) i a partir d'aquest moment sorgeix la tendència creixent a recollir tot allò anònim, allò popular -fins i tot a falsificar-ho si es considera convenient-.

A Catalunya el constructe de música tradicional també es desenvolupa amb l'arribada del moviment romàntic, moviment que arriba amb un cert retard i lligat a l'ala més conservadora del moviment cultural i catalanista de la Renaixença. El concepte “renaixença” serà considerat correlatiu i contraposat al de “decadència” amb el fi de poder emfatitzar per part dels homes del XIX llur paper de reintegradors o reconstructors de la cultura catalana (Riquer i Molas 1986). “La Renaixença no ens remet a un període sinó a un moviment complex i plural (...) que té per justificació i objectius últims, inconscients o tot just intuïts al principi, la necessitat de seleccionar i recuperar els signes considerats caracteritzadors d'una identitat nacional catalana diferenciada i de definir-la” (Riquer 1986: 10). La importància atorgada a la llengua, que s'identifica com a símbol de pàtria, fa que el vessant literari sigui el més emblemàtic de la Renaixença. La incorporació de les idees herderianes, però fa que, a més de la creació literària, es valori el patrimoni folklòric històric del país, dins el qual les cançons desenvolupen un paper molt important.

Aquest moviment de caire conservador juga, doncs, un paper determinant en la recopilació i redifusió de cançons tradicionals catalanes, ja que es busca en el tradicionalisme i en els costums una justificació per afirmar el nacionalisme. A partir d'aquestes idees es comencen a promoure les primeres investigacions sobre cançons i

músiques orals i, sobretot les primeres recollides de cançons amb un interès bàsicament patriòtic i/o estètic. Es defensa la cançó com l'únic camí per a la revalorització i revitalització de la llengua i la literatura catalanes. Sobretot inicialment es va valorar especialment l'objecte, es va seleccionar i/o censurar alguns productes i activitats musicals que es no encaixaven amb la moral conservadora establerta, es van obviar cançons de moda, d'actualitat, les cantades en castellà, les classificades de *vulgars*, algunes de gresca i es va oblidar sovint el context o situació social en el qual es produïen i reproduïen totes aquestes activitats. Aquestes primeres col·leccions, doncs, no tindran en compte el context on es desenvolupen les cançons, és a dir, la relació de la cançó amb les persones que la canten, amb la situació social ni en el lloc i temps concret que es produeixen (Ayats 1999), sinó que es dedicaran essencialment a la recol·lecció de l'objecte amb valor per si mateix.

Els primers reculls seran duts a terme per homes relacionats amb el món literari i es valorarà principalment tot allò relacionat amb el món rural, l'anonimat i la transmissió oral. I, evidentment, les cançons recollides es classificaran i es depuraran per tal que estiguin d'acord amb la moral establerta. Els primers treballs de col·lecció, duts a terme per Josep M. Quadrado, Marià Aguiló o Manuel Milà i Fontanals, recollien bàsicament textos i deixaven a banda la part de les tonades i músiques que els acompanyaven. Cap al 1860 es comença a valorar l'aspecte musical i homes com Francesc Pelagi Briz, Pau Bertran i Bros o Felip Pedrell inclouen, a més dels textos, la melodia de les cançons, a vegades, però, amb errors tipogràfics o incongruències difícils d'interpretar. La finalitat de les col·leccions continua essent essencialment patriòtica i, tal com explica Jaume Ayats (1999: 19), “la Renaixença comença a obrir-se pas en una segona generació que entén el catalanisme des dels ideals dels Jocs Florals (“restaurats” o reinventats l'any 1859), i que fan de la militància en pro de la pàtria la seva principal raó per recollir cançons. Volen fer conèixer un patrimoni considerat valuós i propi en un eix que s'enfronta al model ciutat-modernitat-espanyolització a partir d'una valoració d'allò rural-antic-català”.

Ja a finals del segle XIX i començament del segle XX es produeixen diverses iniciatives de divulgació de cançons populars a través d'edicions destinades al gran públic. Aquesta difusió de cançons populars va acompanyada d'un progressiu procés d'institucionalització d'allò que s'anirà considerant un patrimoni popular propi de Catalunya i de la seva identitat. Cal destacar en aquest procés l'activitat de l'Orfeó català i de l'editorial L'Avenç, així com de folkloristes com Aureli Capmany o Francesc Alió. El principal objectiu que es proposaven les campanyes divulgadores era tornar a fer conegudes de sectors amplis de la població les anomenades *cançons populars*, les cançons que es consideraven pròpies i antigues. La proposta continuava sent promoguda per sectors que cercaven en l'ambient rural el “paradís perdut” de la nació, i que reelaboraran a partir dels propis valors, interessos i necessitats un grapat de cançons i músiques. Tal com diu Josep Maria Martí, serà un procés conscient de folklorització (Ayats 1999: 23).

Una altra de les iniciatives importants en la recol·lecció de cançons i de danses de totes les àrees de parla catalana fou la de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, duta a terme entre el 1921 i el 1936. A més dels concursos i de l'edició de molts materials inèdits fins aleshores, la tasca duta a terme destaca per les anomenades “missions de recerca”, treballs de camp finançats per l'Obra i encarregats a especialistes a partir d'uns criteris precisos de recol·lecció i de documentació que

n'asseguessin l'eficàcia i l'homogeneïtat (Ayats 1999). En l'estudi i recol·lecció, a més del producte, es valora el context social i cultural en el qual es desenvolupa, per bé que encara es considera la circumstància de l'entorn com a secundària.

Després de la Guerra civil s'entra en una època de crisis, molts intel·lectuals marxen a l'exili i el panorama de repressió i censura de la cultura catalana al país és molt gran. Higiní Anglès (Instituto Español de Musicología), Joan Amades, Josep Ricart i Matas, entre d'altres, són els estudiosos encara en actiu.

A partir dels anys setanta es recupera la defensa i reivindicació de la cultura catalana, per la qual cosa es revalorat l'anomenat "patrimoni nacional". El moviment coral, els grups de folk, els centres excursionistes i el moviment la Nova cançó recuperen les cançons que, d'una manera irregular, des de principis de segle havien anat formant part d'aquest corpus imaginari de la cançó popular. És en aquest moment quan també s'incorpora la cançó tradicional a l'escola i, tal com es veurà en l'estudi, gran part del repertori introduït en aquest període s'ha mantingut fins a l'actualitat, repertori que prové d'aquests primers recol·lectors i recopiladors de finals del segle XIX i començaments del segle XX, que censuraven i retallaven les cançons d'acord amb la moral del moment i segons els paràmetres que consideraven com a correctes per a la societat de l'època, paràmetres que estan força allunyats de la societat actual.

Pel que fa al camp de la investigació, Josep Crivillé incorpora elements de les noves metodologies etnomusicològiques desenvolupades a Europa i valora l'activitat musical com un element cultural que només pren significat dins de les relacions amb la globalitat de les activitats socio-culturals (Ayats 1999). A partir d'aquest moment sorgeixen diferents iniciatives de recopilació disseminades per tot el territori de parla catalana (Grup de Recerca de cultura Popular de Ponent, Centre de Recursos i Documentació Folklòrica de Gràcia, centre Carrutxa de Reus, Grup de Recerca Folklòrica d'Osona, Els Garrofers a Mataró, etc.) i el folklore i l'etnomusicologia entren a la universitat com a disciplines d'estudi tant dins la Llicenciatura de Filologia catalana com en la d'Història i Ciències de la Música.

Tradicional /popular

Val la pena aclarir en aquest punt quina és la diferència entre cançó tradicional i cançó popular, ja que sovint apareixen com a sinònims i altres vegades ambdues paraules són usades com a accepcions diferents.

El terme "popular" prové, com hem vist anteriorment, del Romanticisme alemany i concretament de Herder quan parla de la "poesia popular" i, en conseqüència, de la "cançó popular", com aquella capaç de transmetre el ser i sentir d'un poble, d'un *Volk*. A Catalunya, s'introdueix aquest moviment a finals del segle XIX i començaments del XX sota el nom de Renaixença, tot seguint aquest concepte romàntic de "poesia" o "cançó popular" com a creació feta pel poble i sorgida de l'ànima del poble (*Volksgeist*).

Actualment, però, el terme cançó popular s'usa en dues accepcions molt diferents a l'anterior, la qual, amb importants matisos, es reserva per a l'expressió "cançó tradicional". Segons Albert Casals (2004: 34), "entenem per cançó popular

qualsevol cançó que sigui coneguda i/o cantada per un sector ampli de la població; és indiferent l'origen i/o vinculació ètnica que tingui, com també és totalment irrellevant la seva antiguitat. Definit d'aquesta forma, el *Fum, fum, fum*, l'*Aserejé*, l'himne del Barça o el *Oh When the saints* entrarien plenament dins d'aquesta etiqueta". A aquesta definició caldria afegir una nova accepció, impulsada sobretot pels anglesos, i que relaciona cançó popular amb cançó "moderna", és a dir, amb cançó procedent de la música *pop* amb instruments electrònics, amplificació, etc.

Més difícil és trobar una definició precisa d'aquells trets que ha de complir una cançó per ser considerada com una "cançó tradicional". Alguns dels requisits serien: un origen més o menys llunyà en el temps, que estigui vinculada a un país, nació o ètnia determinada, que sigui anònima en contraposició a la música fruit del treball de compositors, que s'hagi transmès per via oral, que n'existixin múltiples variants, que sigui cantada per sectors molt diversos de la societat i sovint formant part d'una activitat social concreta, etc.

No obstant això hauríem de tenir en compte les paraules de Josep Martí (Casals 2004: 36) quan diu: "Un producte no neix tradicional, sinó que es fa tradicional". És per això que hi ha cançons que han acabat formant part d'aquesta expressió de "cançó tradicional" i han estat difoses i divulgades sota aquesta etiqueta, mentre que d'altres que tenien una existència comuna a les anteriors han caigut, ja des de la Renaixença, en l'oblit més absolut, per qüestions de censura, retall, etc. dels propis recopiladors i "constructors" del repertori i dels cançoners tradicionals. De manera que, aquesta etiqueta de "cançó tradicional", defensada com a fixa i tancada, no és més que el resultat d'un constructe social d'un moment determinat.

La infantilització de la cançó tradicional catalana

Un altre aspecte interessant és comprovar com un ampli repertori de cançons ha passat a ser propi de l'etapa infantil, quan en altres moments de la història es tractava de cançons d'adults i per a adults amb una finalitat social molt concreta i, a vegades, molt allunyada dels interessos dels infants⁵⁶. Aquestes cançons, per tal de ser adequades per als infants, passen per un procés de maquillatge, de retoc i de retall per tal de suprimir tot allò políticament incorrecte o inapropiat per a un públic d'aquesta edat: erotisme, ironia, crítica política o social, violència, etc.

La pregunta que sorgeix és: per què es produeix aquest transvasament? per què determinades cançons d'adults passen a formar part del repertori infantil? Podríem trobar diferents motius per justificar aquest fet. En primer lloc, la manera de viure de la societat actual i els mitjans audiovisuals i de comunicació de què disposa la població, que ha provocat que els adults cantin molt menys, s'han perdut, a més, molts dels contextos on es cantaven aquestes cançons d'adults, així com les festes o situacions on es produïen. Un altre factor decisiu ha estat la importància que des dels anys setanta s'ha donat a la cançó tradicional en l'educació dels infants, sobretot pel que fa a la vinculació amb la llengua materna. Aquest tipus de cançó, usada com a eina pedagògica i didàctica de gran valor, ha suposat una ampliació important del repertori.

⁵⁶ Exemples d'aquest canvi de destí serien cançons eròtiques com *Peu polidor* o la *Margarideta*, on s'anaven tocant diferents parts del cos de la noia en el primer cas o bé la noia s'anava traient peces de vestir a mesura que es cantava la cançó en el segon.

2.4 Gènere, rol i estereotip

Comencem amb un exemple: un nen i el seu pare es veuen implicats en un greu accident de moto. El pare mor a l'acte i el fill queda greument ferit. Una ambulància a tota velocitat porta el fill a l'hospital més proper. Quan entra, el metge de guàrdia (el cirurgià) el veu i diu: "no puc intervenir, és el meu fill". Com pot ser? No és el pare adoptiu el que ha mort, no és l'amant, no és... la resposta és més simple: el metge de guàrdia (sempre citat en masculí) és la mare del nen.

L'estereotip de gènere pel que fa a l'ocupació laboral fa que la majoria de nosaltres pensí sempre que el cirurgià o el metge de guàrdia és un home. En aquest cas és evident que el gènere és construït socialment, no biològicament (Basow 1992). És per això que podem trobar rols i estereotips diferents en societats diferents. Mentre a Estats Units la professió de dentista es considera com una professió pròpia d'homes i, per tant, la majoria de dentistes en aquest país són homes, a Suècia o Rússia aquesta professió es considera pròpia de dones i, per tant, les dentistes són majoritàriament dones. Per tant, l'ocupació "dentista" no és inherent al sexe, a la biologia, sinó a la construcció social del gènere home/dona, a la construcció de la masculinitat i de la feminitat.

Masculinitat/feminitat: dues paraules que engendren dues imatges amb atributs i comportaments oposats. En l'imaginari col·lectiu, els homes acostumen a ser forts, racionals, agressius; les dones acostumen a ser febles, emocionals i submises. D'on provenen aquestes imatges que la majoria de persones defensen com a reals? Són reals aquestes diferències entre gèneres o són rols i estereotips? Com es mantenen i transmeten aquests rols i estereotips? Com afecten aquests rols als homes i dones en el desenvolupament social? En quin moment els infants assumeixen aquests rols de gènere?

a) El gènere

"Gènere és un conjunt de valors i creences, normes i pràctiques, símbols i representacions sobre la manera en què es comporten els homes i dones *a partir de la seva diferència sexual*, amb significats socials, psicològics i culturals" (Fernández Poncela 2000: 14).

"El gènere *és la construcció cultural* de la diferència sexual" (Fernández Poncela 2002: 22).

Per bé que les dues definicions són de la mateixa autora, la primera pressuposa que existeix una diferència sexual entre homes i dones que és la base de la diferència d'actitud, comportament, conducta, etc. La segona, en canvi, atorga el pes de la diferència a la construcció social i cultural que s'ha fet d'aquest terme. Veiem, doncs, que segons la importància que es donin als factors sexuals i biològics o als factors socials i culturals podem trobar definicions de gènere molt diferents. En qualsevol cas cal tenir en compte que els resultats de les investigacions actuals són molt dispars quant a les diferències entre sexes, de manera que mentre alguns estudiosos consideren i posen de manifest l'existència de diferències importants pel que fa al sexe, d'altres consideren que aquestes diferències són mínimes i que a més disminueixen amb el pas del temps.

A vegades s'usen els termes sexe i gènere de manera intercanviable, però sexe és un terme biològic (les persones són femelles o mascles en funció dels òrgans sexuals i dels gens), mentre que gènere és un terme psicològic i cultural quan es refereix a la manera com se sent un subjecte pel que fa a la masculinitat o a la feminitat (identitat de gènere) o bé és un terme construït socialment quan fa referència als comportaments i caràcter que s'espera dels mascles i femelles (rol de gènere).

El rol de gènere, pel fet que és una construcció social, pot variar segons la classe social, la raça, l'ètnia, el moment històric, el grau de desenvolupament del país, etc. Segons Geertz (Fernández Poncela 2000) si partim de la idea teòrica que la cultura és una realitat construïda i reconstruïda socialment, la imatge i el paper de les dones i dels homes al llarg de la història ha estat i és edificada i codificada culturalment; és el que s'ha vingut anomenant "la construcció social del gènere". Més enllà dels condicionaments biològics i dels aspectes materials i estructurals se subratlla la importància de la funció simbòlica, on la utilitat pràctica passa a través de la mediació del símbol (Sahlins 1988).

El fet que es confongui tant gènere i sexe fins al punt d'atribuir a diferències sexuals trets que són provocats per diferències socials és que "el gènere crea sistema" (Basow 1992) i les creences es converteixen en normatives, fins al punt que trets de gènere es defensen com a diferències reals de sexe.

Els rols de gènere tradicionalment femenins deriven de les funcions relatives a la maternitat (cura i protecció de la prole, manteniment de la casa i altres feines quotidianes), d'atendre l'aspecte afectiu i familiar i de ser el complement de l'home (esfera privada). Els rols tradicionalment masculins deriven del manteniment econòmic familiar, de les relacions professionals i de les extrafamiliars (esfera pública) (Espín 2002: 19).

Si fem una mica d'història veurem que, per bé que ja des del segle XVI els treballs de Huarte de San Juan vinculen el desenvolupament de la intel·ligència amb qualitats humorals específiques de mascles (calor, sequedat) i femelles (fred, humitat), és en el segle XIX, amb el moviment funcionalista americà i la incorporació de les tesis derivades de la teoria darwiniana, quan biòlegs i físics, entre altres, desenvolupen un gran número de treballs amb la finalitat d'establir la complementarietat de funcions psicològiques entre les dones i els homes, a partir del morfisme diferent observable entre ambdós sexes (Fernández 1998).

Tot i amb això, per bé que durant el segle XIX es desenvolupen alguns estudis per demostrar les diferències entre els dos sexes, és durant el segle XX quan es dispara el nombre de publicacions al respecte. El llibre decisiu per a l'estudi de les diferències psicològiques basades en el sexe és el text ja clàssic que Maccoby i Jacklin publicaren el 1974 i que serví per posar de manifest l'acientificitat de nombroses creences relatives a les diferències sexuals, moltes de les quals encara persisteixen en l'actualitat. Les conclusions bàsiques es poden agrupar en tres grans blocs: mites sense fonament (les dones són més sociables que els homes o les dones són millors en les feines cognitives de baix nivell, mentre que els homes tenen més capacitat analítica), diferències sexuals ben establertes (habilitat verbal, aptitud visual-espacial o agressivitat física i verbal dels homes superior a la de les dones) i camps dubtosos amb necessitat d'investigacions posteriors (ansietat, competitivitat, conducta maternal, passivitat) (Fernández 1998).

Les conclusions del treball de Maccoby i Jackin foren les següents:

- Pel que fa a les destreses cognitives

Segons l'estudi de Maccoby i Jacklin en aquest camp hi ha més semblances que diferències. On apareixien algunes diferències és dins de tres grups de variables referides al camp verbal, numèric i perceptiu. No obstant això no existeixen diferències segons el sexe en els tests d'intel·ligència general (Fernández 1998).

Quant a l'aptitud verbal superior de les dones, els estudis empírics demostren que aquesta diferència és molt petita, de manera que les diferències en funció del sexe en aquesta destresa a favor de les dones només explica aproximadament l'u per cent de la varianza.

Quant a les habilitats quantitatives, Maccoby i Jacklin informen de l'existència de diferències significatives en les execucions matemàtiques que afavoreixen els homes. Estudis posteriors matisen aquesta diferència tot desglossant el concepte d'aptitud matemàtica. S'accepta que els homes destaquen en la resolució de problemes complexos, en la lectura de mapes cartogràfics, en feines quantitatives que requereixen habilitats visuals, mentre que les dones realitzen amb més facilitat aquelles feines quantitatives que requereixen habilitats numèriques/aritmètiques. No obstant això, segons Fischbein (Fernández 1998), les diferències observades en aquest camp són molt menors quan sexe i classe social interaccionen, de manera que quan hi ha menys nivell socioeconòmic, menys diferència s'observa.

Quant a l'aptitud visual-espacial, la magnitud real de la diferència a favor dels homes representa menys del cinc per cent de la varianza.

- Pel que fa a la conducta social i personalitat

En aquest camp es constata molt la influència dels factors situacionals i d'estereotip, de manera que els homes adopten, en general, conductes lleugerament més assertives, actives i agressives amb un locus de control intern relativament més gran, mentre que les dones mostren comportaments més emocionals, ansiosos, tendres, sociables, presentant un ajustament més gran entre el jo i l'ideal de jo. Cal matisar que en molts casos aquests diferències són mínimes i, per tant, es pot afirmar que són considerablement més grans les semblances que les diferències en funció del sexe (Fernández 1998).

Quant a la influenciabilitat i el comportament de conformitat, no es detecten diferències entre sexes. Ara bé, en situacions públiques la dona manifesta una major conformitat social, cosa que no succeeix en la vida privada.

Quant a l'agressivitat, Maccoby i Jacklin observaren que els homes manifesten més agressivitat que les dones, per bé que aquestes conclusions han estat qüestionades en estudis posteriors i els resultats obtinguts, per exemple en la teoria de rol social d'Eagly (Fernández 1998) indiquen només una agressivitat lleugerament superior per part dels homes.

Quant a liderat no es van trobar diferències entre els sexes ni en conducta de liderat, ni en satisfacció subordinada. Quant a la personalitat, els homes semblen més assertius, manifesten més control intern i es mostren menys ansiosos que les dones.

Després de veure les conclusions del seu estudi, val la pena dir que el treball de Maccoby i Jacklin fou molt qüestionat per l'enfocament metodològic emprat i per l'oblit de factors socials en l'explicació causal de les diferències comportamentals entre ambdós sexes (Fernández 1998). En qualsevol cas podem concloure que en la majoria d'aspectes cognitius i de personalitat sovint són més grans les semblances

entre els dos sexes que les diferències. Llavors la pregunta que hom es formula és: d'on prové aquesta creença de la diferència sexual? Si tenim en compte que la part biològica afecta mínimament en la diferència sexual, llavors cal recórrer a la influència social i cultural. Pel fet que és impossible desglossar la part biològica de la sociocultural, caldria tendir a fer estudis “biosocials” sobre aquest tema. El gènere, doncs, inclou la definició biològica de sexe, però transcendeix a aquesta, de manera que homes i dones passen a ser categories d'anàlisi socialment construïdes (Fernández Poncela 2000).

b) Els rols de gènere

El concepte de rol o paper social prové de l'àmbit de la sociologia i la psicologia social i es refereix a un comportament delimitat des d'un punt de vista normatiu i que respon a certes demandes socials. Els rols són una mena de guions escrits, de papers on cada subjecte ha de comportar-se d'una manera determinada en una situació o context concrets (Fernández 1998). Els rols serien, doncs, el conjunt d'expectatives de conducta dels individus que realitzen determinades feines, i el conjunt coherent d'activitats normativament efectuades per un subjecte (Fernández Poncela 2000).

Com ja hem comentat, en els estudis de començaments del segle XX es defensava que hi havia una correspondència entre les diferències biològiques dels sexes i el desenvolupament de papers funcionals en la unitat familiar, per la qual cosa, els homes eren (o són) socialitzats per assumir papers fonamentalment instrumentals i adaptats (com a responsables de les relacions del grup amb l'exterior), mentre que les dones eren (o són) socialitzades per desenvolupar papers principalment expressius i integrats (ja que s'apliquen en el manteniment de la cohesió i harmonia interna del grup) (Fernández 1998).

Els estudis del segle XX han determinat que les diferències dels rols de gènere són provocades bàsicament per l'ordre sociocultural i no pas per les diferències sexuals. Per això es poden trobar moltes contraposicions entre diferents societats en les seves assignacions de papers de gènere. La constatació d'aquesta enorme variabilitat entre diferents societats i cultures i els immensos canvis produïts al llarg dels temps possibilita inferir la relativitat amb la qual s'ha de prendre una assignació concreta, en un moment específic, per part d'una societat determinada. Això ens ve a dir que els papers socials atorgats a homes i dones no són inamovibles. Per això cal substituir l'expressió rols sexuals (biològics) per la de rols de gènere (papers socials que una societat concreta assigna als diferents subjectes) (Fernández 1998). La pregunta llavors és: com una persona assumeix aquest rol de gènere? Com s'aprèn a ser nen o nena?

Segons Fagot (Arenas 2006: 25), la majoria de nens i nenes poden arribar a etiquetar-se correctament a si mateixos com a nen o nena a l'edat de tres anys. No obstant això, a partir de l'any i mig els nens i les nenes comencen a mostrar interès pels jocs tipificats socialment segons el sexe, ja distingeixen entre allò que es considera propi de nens i propi de nenes, abans fins i tot de saber autodefinir-se verbalment com a nens o nenes. L'etapa en la qual es té ple coneixement de les característiques de gènere és aproximadament entre els sis i set anys.

Hi ha diferents factors que intervenen en aquest procés d'assumpció dels rols de gènere que van des de la influència de les experiències primerenques en la infantesa, el condicionament cultural, les preferències i desitjos naturals derivats de les capacitats diferents i interessos diferents (si és que n'hi ha), el sistema global del patriarcat, les pràctiques socials o institucionalitzades que mantenen l'ordre social, la posició o rang social, etc. D'entre tots aquests factors han sorgit una sèrie de teories que justifiquen l'assumpció dels rols de gènere segons prioritzin en la biologia (teoria del determinisme biològic), en la sociabilització sobretot en la infantesa (teoria de la sociabilització), en la imitació de models ja establerts (teoria del rol social), en la posició social que aquesta persona ocupa (teoria del poder) o bé en la conflictivitat interior (teoria psicoanalítica).

- La teoria del determinisme biològic.

Aquesta teoria afirma que les diferències entre mascles i femelles són les aptituds, actituds i temperament que es posen de manifest com a resultat de factors biològics, com els cromosomes i les hormones. Aquests factors són els responsables de la identitat de gènere i de les diferències en la personalitat i les habilitats cognitives (Arenas 2006: 21).

- La teoria de la socialització

Els defensors d'aquesta teoria argumenten que no és l'herència biològica la responsable de les desigualtats entre sexes, sinó que més aviat són la socialització i l'estratificació primerenca en les nenes i els nens les responsables de les desigualtats i diferències en les adquisicions de capacitats, actituds i aptituds.

A través de la socialització s'aprenen els models de pensament i de comportament que es consideren acceptables a la nostra societat. La socialització és pot realitzar a través de l'aprenentatge social (teoria que defensa que els nens i les nenes aprenen com comportar-se i les actituds apropiades del seu sexe per imitació dels pares, mares, companys, companyes, mestres, etc.) o bé pels desenvolupament cognitiu (teoria que defensa que les societats presenten als nens i a les nenes una imatge determinada per mitjà dels estereotips de gènere. Els nens i les nenes creen un cos d'atributs que etiqueten com a masculí o femení i després intenten copiar o imitar aquest grup d'estereotips. És a dir, els nens i les nenes observen els estereotips, desenvolupen les categories que associen a un o altre estereotip de gènere i després s'imposen a ells mateixos aquestes categories (Arenas 2006).

L'enfocament explicatiu primordial de com un subjecte assumeix el rol de gènere rau segons aquesta teoria en la socialització infantil. La socialització de fet és un procés continu que afecta, a més de l'etapa infantil, l'adolescència i l'etapa adulta i que, per tant, s'estén al llarg de tot el cicle vital. D'aquesta manera, els rols o papers socials adquirits determinen les diferències entre els gèneres i no a l'inrevés. Les diferències són construïdes i mantingudes per interaccions socials (Fernández, 1998).

- La teoria del rol social

Moltes de les diferències relacionades amb el sexe que són comunament atribuïdes a la personalitat, en realitat, poden ser construïdes a partir de les exigències derivades dels papers socials que desenvolupen. D'aquesta manera, per comptes d'emfatitzar sobre la socialització infantil o l'enfocament socioestructural, se centren

en les limitacions de les situacions que, de forma continua, van canalitzant l'experiència dels dos sexes, des de l'entorn familiar al context social. És la teoria del rol social, a partir de la qual les diferències són explicades a partir dels papers socials que afecta el comportament i conducta de les persones (Fernández 1998).

Segons Geis (Fernández 1998), la idea bàsica de la teoria del rol social és que les creences causen els comportaments i els comportaments donen lloc a les creences. Les creences mantingudes al voltant dels sexes es converteixen en la realitat diferenciada del gènere, és a dir, en el comportament real de nens i nenes, homes i dones.

Com postula la teoria del rol social, el requisits comportamentals dels papers d'autoritat semblen característiques masculines pel fet que només s'ha vist a homes en aquests papers, de la mateixa manera que fins fa poc s'ha vist només a dones en els papers subordinats. D'aquesta manera les expectatives de gènere provoquen que es prefereixin homes per desenvolupar aquests papers d'autoritat i assignar a les dones papers subordinats. Com a resultat sembla que ambdós sexes són adequats naturalment per a aquestes posicions, perpetuant el cicle.

- La teoria del poder

Les persones són, en part, el que els permet o exigeix el seu nivell real de poder i la seva posició social. Algunes investigacions confirmen que la manera en què es desenvolupa un determinat paper social està més afectat per les oportunitats i exigències que aquest comporta, que per les pròpies disposicions personals (Fernández 1998). Per tant, el sistema de gènere comporta relacions jeràrquiques de poder i és difícil trobar exemples on gènere, posició social i paper funcionin de manera independent.

Hi ha algunes percepcions i creences que van més enllà de les diferències reals. Així, per exemple, es defensa sovint que els homes ostenten més poder i rang social que les dones. Això provoca que els papers de rang elevat requereixin característiques sospitosament similars als estereotips masculins (assertivitat, domini, intel·ligència, racionalitat, iniciativa, objectivitat, liderat i capacitat de presa de decisions). Mentre que els papers subordinats associats a les dones requereixen dependència, acomodació, deferència i sensibilitat cap a les necessitats i preferències d'altres superiors.

En definitiva, els estudis sobre papers i posicions socials i poder suggereixen que si les dones són passives i dependents es deu a què ocupen papers subordinats i no desenvolupen papers subordinats perquè són passives i dependents, com tradicionalment s'ha pensat. Els papers depenen, doncs, de la posició relativa, no de la personalitat (Fernández 1998).

- Teoria psicoanalítica

Els defensors d'aquesta teoria basen la identificació de gènere en la relació dels infants amb la mare. Els nens han de trencar els llaços de afecció amb la mare i establir-se com a individus independents, "separats", autònoms. Han de construir la seva masculinitat. Les nenes, en canvi, no fan aquest trencament i poden construir la seva feminitat des del punt de vista de la maternitat. Per aquesta teoria els factors emocionals, els sentiments, la conflictivitat interior i l'inconscient són elements a tenir en compte en la construcció del gènere (Arenas 2006).

Enfront a algunes d'aquestes teories i sobretot a les versions biologistes que postulen una relació entre les diferències i l'assignació de papers socials segons el sexe, la investigació feminista ha posat de relleu el poder dels sistemes de creences, símbols i construccions mentals com a nexes que vinculen el fet natural de les diferències i els significats simbòlics genèrics que estructurin les desigualtats entre sexes. L'anàlisi del sistema simbòlic de gènere té entre altres objectius comprendre com una construcció social (les dones són així i fan això; els homes són així i fan allò) arriba a ser admesa com una realitat objectiva i necessària sobre els sexes que ningú pot negar, fins al punt que aquestes autocomprendions ajuden a mantenir la cultura dominant.

En resum, per bé que sovint els arguments que es donen entre les diferències dels rols de gènere es basen en les característiques anatòmiques diferents dels dos sexes, les diferències no s'expliquen únicament per factors biològics sinó per la construcció social, arrelada en la divisió jeràrquica del món en funció del sexe. Aquesta divisió pot ser considerada com un constructe social per diferenciar els sexes i perpetuar la desigualtat entre ells (Fernández 1998).

Segurament una teoria resultant d'un mixt de totes les teories anteriors, de la interacció de tots els factors, podria donar una explicació més complerta a la construcció del gènere. És evident que en el procés de construcció del gènere intervenen factors biològics, però no podem oblidar els factors socials i de context, així com els factors cognitius que fan de l'individu un ésser actiu en l'aprenentatge dels conceptes de gènere i sexe, i els factors emocionals i els sentiments (on també intervenen factors inconscients). El que és evident és que nens i nenes no són tractats de la mateixa manera des del moment que neixen, creixen van a l'escola, etc. La socialització del paper del sexe comença a la família i el procés continua a les escoles bressol, infantils i de primària. Altres mitjans com les joguines, la televisió, els còmics, els contes, les cançons, etc. ajuden a determinar el comportament "apropiat" de cadascun dels sexes.

c) Els estereotips de gènere

"L'estereotip és la imatge, idea o concepció molt simplificada d'algú" (Fernández Poncela 2000:33).

Els estereotips configuren un sistema de creences sobre les característiques, atributs i comportaments que es pensen com a propis, esperables i adequats per a homes i dones (Fernández 1998). Els estereotips de gènere constitueixen unes imatges mentals, una representació molt simplificada a nivell cognitiu del que ha de ser i fer un home i una dona. Així, per exemple, la noció de "sensibilitat" s'ha anat construint històricament com una característica pròpia de les dones i per això, malgrat que s'accepti que hi ha dones que la desenvolupen mínimament i que s'admet que hi ha homes que la desenvolupen considerablement, es considera un tret configurador de la feminitat.

Els estereotips són judicis fonamentats en idees preconcebudes que s'imposen com un clixé als components d'una societat i que, per la seva essència, presenten una certa resistència al canvi.

L'establiment de l'estereotip es basa en la comparació polaritzada entre grups (blancs/negres, homes/dones, cristians/musulmans) que sobrepassen les diferències reals, de manera que als individus, pel sol fet de pertànyer a un grup particular, se'ls suposen molts trets atribuïbles a aquests grups i són jutjats i avaluats com a membres dels mateixos (Fernández, 1998). Els estereotips no accepten la variabilitat individual, el que els converteix fàcilment en elements perillosos i discriminatoris.

Els primers estudis sobre estereotips s'inicien a finals dels anys seixanta i principis dels setanta (Boverman, Rosenkrantz, Vogel) i constitueixen estudis descriptius de les creences generalitzades sobre les dones i els homes. Els resultats obtinguts s'estructuren en dos patrons estereotipats clarament diferents: un, etiquetat com a dimensió instrumental, que es correspon amb l'estereotip masculí i inclou una sèrie de trets com l'objectivitat, la independència, l'activitat, el domini o la competència. I l'altra que es correspon amb l'estereotip femení s'identifica amb una dimensió més afectiva, representada per trets com la calidesa, l'expressivitat i la sensibilitat. La comparació entre els dos patrons permet concloure que els trets de l'estereotip masculí són superiors pel que fa a la quantitat, presenten un disseny social superior i es vinculen més a la maduresa psíquica. La connexió entre feminitat i immaduresa psíquica reapareix en múltiples investigacions.

Júlia V. Espín (2002: 20) inclou una llista més llarga de característiques de personalitat relacionades amb els estereotips:

- Masculins: activitat, agressivitat, autoritat, valentia, competitivitat, ambició, protecció, risc, creativitat, intel·ligència, estabilitat emocional, autocontrol, domini, dinamisme, autoafirmació, aptitud per a les ciències, franquesa, eficàcia, amor al risc i objectivitat.
- Femenins: passivitat, tendresa, submissió, obediència, docilitat, por, solidaritat, tímidesa, manca d'iniciativa, curiositat, seguretat, tendència a somiar, dubte, inestabilitat emocional, falta de control, dependència, afectivitat marcada, frivolitat, incoherència, debilitat i subjectivitat.

A més, afegeix una sèrie de rols que també s'associen a determinats estereotips:

- Rols socials: les activitats de preocupació i cura apareixen lligades al sexe femení; les esportives als masculí.
- Rols polítics: Els llocs de comandament, gestió i poder apareixen lligats al sexe masculí.
- Rols familiars: Les activitats domèstiques i culinàries (sexe femení), autoritat i activitats d'estudi (sexe masculí) i les activitats de tenir cura i educació dels fills i filles (sexe femení).
- Rols professionals: les activitats d'investigació, les tècniques i les de responsabilitat social apareixen lligades al sexe masculí.

Estudis posteriors han criticat el mètode d'anàlisi en el qual es basaven aquests primers estudis descriptius, ja que utilitzaven com a instrument d'anàlisi una fitxa

amb adjectius oposats que els entrevistats havien d'assignar a homes o dones. En primer lloc els estudiosos obviaven que les categories no són absolutes, sinó relatives i que el fet de triar entre dos adjectius oposats provocava que el procediment de mesura utilitzat fos molt poc fiable. A més, tots els adjectius feien referència a personalitat, quan actualment es defensa que el concepte d'estereotip també inclou trets relatius a la conducta, aparença física i paper social.

Per influència de la psicologia cognitiva, l'estudi dels estereotips s'ha anat allunyant dels continguts comportamentals concrets per apropar-se al coneixement dels processos psicològics que intervenen. El concepte d'estereotip s'identifica amb l'esquema cognitiu, entès com una estructura simplificada de representació. Per això els estudis més recents els consideren formes de construcció psicosocial.

De la mateixa manera que passava amb els rols de gènere, la pregunta que sorgeix és com una persona assumeix aquests estereotips de gènere. La formació d'un estereotip és el resultat d'un complicat procés psicosocial i comporta un desenvolupament evolutiu considerable, en el qual participen interactivament factors com el context particular de cada grup, les experiències viscudes i, sobretot, el grau d'elaboració personal de les mateixes, estretament vinculat al nivell de maduresa psíquica. Així, les imatges estereotipades de la feminitat o de la masculinitat són resultat d'expectatives socials, experiències passades, exposició a models prototípics i interaccions comportamentals. A més d'altres factors com la influència dels sistemes de creences socials (allò que s'espera de les dones i els homes), l'esquema de gènere que es tingui, la metàfora de la profecia, els reforços de tot tipus, etc.

Diferents estudis han descrit quatre models per explicar la construcció de les imatges mentals d'homes i dones (Fernández, 1998):

- Models prototípics i d'esquemes

El que es magatzema a la memòria són representacions abstractes sobre les característiques de determinats grups humans i de persones que hi pertanyen. Un estereotip és una construcció i, per tant, mai coincideix amb una persona concreta.

- Model dels exemples

El que es representa mentalment són casos particulars i concrets, que simbolitzen tot un col·lectiu humà.

- Model basat en xarxes associatives

Els estereotips són xarxes d'atributs relacionats

- Model de les mitjanes de base

Les mitjanes són una forma de pensament per crear els estereotips.

Una vegada construït l'estereotip, la seva activació acostuma a ser automàtica: se selecciona la informació entrant, s'activa l'esquema corresponent i es respon de forma automàtica a la representació mental creada. Però mentre l'activació és irreflexiva i automàtica, la seva modificació és molt difícil. Els estereotips com a processos cognitius basats en esquemes configurats presenten una gran estabilitat i acostumen a ser resistents als canvis. Els casos excepcionals són argumentats adduint al context familiar, als trets heretats, etc. És més fàcil justificar que modificar l'estereotip.

En resum, en aquest apartat hem constatat com el gènere (a diferència del sexe que és un terme biològic) és un constructe social i cultural que fa referència als comportaments i caràcter que s'espera dels homes i de les dones (rol de gènere), fins que es crea una imatge ideal i inexistent en la realitat que engloba les característiques i comportaments que es pensen com a propis i immutables tant d'homes com de dones (estereotips).

No obstant això, encara avui en dia i després dels múltiples estudis efectuats, molts sectors de la societat continuen pensant que hi ha determinades característiques i comportaments que són innats d'un o altre sexe. I encara es confon constantment sexe i gènere, usats sovint com a sinònims. L'Església, per exemple, continua amb aquesta creença⁵⁷ i defensa que la dona, pel fet d'haver nascut i ser dona, s'ha de dedicar a tenir cura de la família i de la llar com una activitat pròpia i innata del seu sexe. Segons uns articles publicats a *La Vanguardia* el dissabte 31 de juliol i el diumenge 1 d'agost de 2004, el Vaticà va enviar una carta a tots els bisbes catòlics on els recorda que el matrimoni només pot estar construït per un home i una dona, i on la dona té uns valors fonamentals sorgits dels seu propi ésser i sexe que són tenir cura dels altres i sobretot dels seu marit i fills. Amb aquest enfocament és molt difícil que les dones se'n puguin sortir.

El Vaticà arremet contra el feminisme, al qual acusa “d’eliminar les diferències biològiques entre home i dona” i “assimilar en tot” a la dona a l’home. (...) El document dóna suport a què la dona treballi i pugui ocupar llocs de responsabilitat en el món econòmic, però demana als governs lleis (*només per a les dones*) que harmonitzin la vida laboral i la familiar. Així, la dona exercirà “la seva capacitat física de donar vida”. El sexe (*fixem-nos que no diu pas el gènere*) “li permet adquirir molt aviat maduresa, sentit de la gravetat de la vida i de les responsabilitats que aquesta implica.

⁵⁷ Hem de seguir parlant de creença, ja que els estudis antropològics actuals han demostrat que no és així.

3. Disseny de l'estudi empíric

3.1 Justificació i enfocament metodològic

Pel fet que en el treball s'analitza el tractament i la imatge de la dona en el repertori de cançons que es canten a l'escola, la metodologia emprada s'emmarcarà dins el paradigma empírico-analític, ja que es tracta de treballar sobre un corpus de cançons tancat del qual s'analitzen una sèrie de dades objectivables i susceptibles de medició.

Per obtenir les dades que ens permetran quantificar el fenomen educatiu de les cançons a l'escola s'utilitzarà una fitxa-tipus com a instrument d'anàlisi, una per analitzar el text i una altra per analitzar la imatge que l'acompanya. Es tracta de fitxes tancades que inclouen una sèrie de qüestions destinades, per una banda, a descriure els trets i les característiques del gènere femení de les cançons i, per altra banda, a establir relacions entre les diferents qüestions o apartats plantejats. Es pretén fer una anàlisi empírica i, per tant, la visió de l'estudiós s'intentarà que sigui en tot moment externa, sense interaccionar amb l'objecte analitzat.

La fitxa de text fragmentarà la lletra de la cançó en cinc apartats corresponents a la identificació del personatge/dona, la descripció física, la descripció psicològica, el comportament i el matrimoni - la maternitat. La fitxa d'imatge es divideix en quatre apartats: la identificació del personatge-dona, la descripció física, l'actitud i activitat, i altres elements relacionats amb els objectes que acompanyen el personatge femení. A més, cadascuna de les fitxes de text i d'imatge inclouen un apartat d'identificació de la cançó, on s'esmenta l'editorial i el nivell on és inclosa aquesta cançó, s'especifica l'autor, la llengua, el nombre d'estrofes incloses, etc.

Dins el paradigma empíric-analític o positivista s'utilitzarà la metodologia ex-post-facto. L'estudi descriu una situació ja existent, és a dir, no es manipula la variable independent (les lletres de les cançons que es canten a les escoles i les imatges que les acompanyen) a diferència d'altres metodologies d'anàlisi empírica (metodologia experimental i quasi-experimental) que sí manipulen la variable independent. Actualment, i des de fa molts anys, a les escoles de primària ja s'estan cantant cançons tradicionals i no tradicionals que transmeten una sèrie de rols i estereotips de gènere. Pel fet que la transmissió de valors, actituds i comportaments a través de les cançons -entre moltes altres coses- és un fet real a les escoles, es tracta de descriure inicialment la situació existent.

En definitiva, la investigació en la seva fase d'anàlisi-descriptiva pretén cobrir un vessant no explorat fins ara de les cançons que es canten a l'escola: l'anàlisi exhaustiva de la imatge i comportament que es dona de la dona.

3.2 Disseny de la investigació

Per dur a terme aquesta investigació s'ha elaborat un pla de treball esquematitzat en tres grans etapes:

1. L'elaboració del projecte i la planificació de la investigació

Amb la intenció de relacionar el tema del gènere (la constitució de rols i estereotips) amb la cançó infantil s'ha delimitat el tema del treball d'investigació i s'ha extret el problema que es pretenia estudiar.

Un cop plantejat el problema s'han seguit cinc fases per estructurar aquesta etapa. En la primera s'ha dut a terme una recerca bibliogràfica que ha servit per, en una segona fase, extreure les temàtiques claus que es relacionen amb el tema (la introducció de la cançó a l'escola, el concepte de cançó tradicional, la constitució de rols, estereotips i models de gènere, la transmissió de valors i la imatge de la dona en altres elements de la cultura com és el conte tradicional i la novel·la).

La recerca bibliogràfica també ha servit per, en una tercera fase, formular concretament les hipòtesis, escollir la metodologia i dissenyar els grans apartats dels quals ha de constar l'instrument d'anàlisi concretat en una fitxa tancada.

En una quarta fase s'ha consultat amb un expert en etnomusicologia, el professor de la UAB Jaume Ayats, per tal que revisés com a especialista l'instrument d'anàlisi i ajudés en la detecció de possibles defectes tècnics de l'instrument dissenyat amb la finalitat d'augmentar el grau de validesa de la fitxa d'anàlisi. A partir de la revisió d'aquest expert s'ha elaborat la fitxa d'anàlisi definitiva.

Després en una cinquena fase s'ha fet recerca de totes les editorials que en aquest moment tenen llibres de text publicats a primària a partir de les quals es fonamentarà l'estudi.

2. La realització de la investigació

En aquesta etapa s'ha realitzat l'anàlisi de totes les cançons, textos i imatges, que apareixen en les editorials que actualment hi ha el mercat. S'ha aplicat l'instrument d'anàlisi, s'han recollit les dades i s'han fet els càlculs estadístics pertinents. A mesura que avançava l'anàlisi s'han hagut d'ampliar els ítems de la fitxa de text i de la fitxa d'imatge ja que hi havia aspectes que no apareixien reflectits.

3. Redacció de les conclusions i noves propostes

A partir de la recerca bibliogràfica duta a terme en la primera etapa del treball i amb el resultat quantitatiu obtingut en l'anàlisi de la segona etapa del treball s'han extret una sèrie de conclusions que han servit per contrastar el plantejament del problema que s'ha fet a l'inici, comprovar les hipòtesis. Finalment s'han elaborat uns criteris generals per fer noves propostes de repertori.

3.3 Tècnica de mostreig

La població sobre la qual es durà a terme l'anàlisi es basa en tots els textos i imatges de les cançons tradicionals i no-tradicionals inclosos en els llibres de text de primària (5è i 6è) que actualment es troben al mercat. Pel fet que s'ha extret el material de la biblioteca de la UB, els llibres consultats corresponen al curs 2004-2005, quan moltes editorials ja han tret al mercat noves edicions. En total, hi ha deu editorials que tenen llibre de text de música publicats per a infants de primària:

1. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Escola de Pedagogia Musical.
Mètode Irineu
Segarra, Riera, S. (2000). Barcelona
2. Barcanova.
Jiménez, R; Montserrat, R. (2002). Barcelona
3. Casals.
Alcalà, Ll; Colomé, J. (2000). Barcelona
4. Cruïlla.
Alegre, N; Sabater, R; Sesé, M. (2001) Barcelona
5. Dinsic.
Galofré, F; Farràs, E. (2000). Barcelona
6. Edebé.
Fiol, M. (2001). Barcelona
7. Mc Graw Hill.
Cano, M; Comelles, O. (1999). Madrid
8. Santillana.
Espelt, M. J; Francino, N. (1998). Barcelona
9. Teide
Miranda, J; Oriols, J; Valls, A; Feliu, T; Godall, P, Malagarriga, T. (2001).
Barcelona
10. Vicens Vives
Cateura, M; Sabater, M; Soler, M. (1997). Barcelona.

A més d'aquestes deu editorials, el Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya va publicar l'any 2002 una guia per a mestres de música d'educació infantil primària titulada *Cançons tradicionals i populars a l'escola. Propostes didàctiques i metodològiques*. La carpeta incloïa un repertori de cançons per a l'etapa infantil, per a cicle inicial, mitjà i superior de primària, així com una sèrie d'himnes i cants, a més d'un breu repertori de cançons en altres llengües. La carpeta anava acompanyada de sis CD que provenien d'una edició anterior enregistrada amb el títol de *Tocatimbal*, sota la direcció de Manuel Oltra, el qual va fer-ne els arranjaments.

En el treball d'investigació es tenia intenció inicialment d'analitzar totes les cançons incloses en els llibres de text de primària de 1r a 6è i de les onze editorials que hi ha actualment al mercat. És a dir, de fet no es volia extreure una mostra d'aquesta població, sinó d'analitzar-la tota, el cent per cent de la població. Ara bé, un cop fet el buidatge inicial es veié que la quantitat de cançons era molt gran i, per tant, s'optà per acotar la mostra perquè fos representativa amb la finalitat de poder finalment generalitzar els resultats.

A l'hora d'acotar la mostra es va estratificar la població (totes les cançons infantils de primària dels llibres de text del mercat) seguint els cicles de l'ensenyament actual: cicle inicial, cicle mitjà i

cicle superior. Llavors, per comptes de fer un mostreig estratificat proporcional tot escollint una sèrie de cançons de cada cicle, s'optà per analitzar el cent per cent d'individus d'un dels cicles, és a dir, s'optà per fer un mostreig per grups. Un cop establerts els grups es seleccionà aleatòriament un d'ells, obtenint com a resultat el grup de cicle superior, dins el qual s'han analitzat la totalitat de cançons dels llibres que existeixen actualment en el mercat. Val a dir que, tot i que es seleccionà aquest cicle a l'atzar, les edats compreses en el període de 5è i 6è de primària són les més adequades per analitzar les qüestions de gènere, ja que aquest tema comença a ser important per aquests futurs i futures adolescents.

Així, doncs, podríem afirmar que la tècnica de mostreig utilitzada per fer el treball d'investigació ha estat probabilística, ja que es compleix el principi de l'equiprobabilitat: tots els individus han tingut la mateixa probabilitat de sortir elegits en la mostra. És probabilística i de mostreig per grups perquè, després de dividir la població en cicles, se n'ha escollit un aleatòriament, els subjectes del qual han constituït la mostra.

Les cançons de la mostra s'han consultat de la font directa, amb la qual cosa s'intenta que els errors siguin els mínims. La mostra inclou 382 fitxes de text i 242 fitxes d'il·lustracions. El llistat de cançons es pot trobar a l'annex.

En el quadre de les editorials, a més dels autors, any d'edició i nombre total de cançons, s'especifica quin espai ocupen les cançons en la totalitat del llibre, és a dir, quantes pàgines sobre el total que té el llibre serveixen per incloure partitures, textos o il·lustracions de cançons. Aquest darrer apartat s'ha inclòs per veure quina importància dóna a la cançó cadascuna de les editorials.

En el quadre de les cançons s'especifica quin és l'origen, si el text és en català, si es tracta d'una nadala i quina quantitat d'estrofes s'han seleccionat. S'ha fet la distinció de nadala / no nadala per veure en quin percentatge es troben aquestes cançons en els repertoris i si són incloses en totes les editorials o només en algunes. Cal plantejar-se, ara més que mai davant la diversitat ètnica i religiosa de les nostres aules, si és convenient seguir cantant nades. A aquesta laïcitat que s'hauria de defensar des de l'escola pública, cal afegir el fet que la mare de Déu, protagonista secundària de moltes nades, encaixa en un model de dona-mare, poc protagonista i poc activa, encaminada a servir i a fer "el bé" des de la concepció més cristiana i tradicional del terme.

Pel que fa a les d'estrofes de la cançó succeeix que la selecció que es fa per cantar amb els infants no dóna una idea del que passa realment a la cançó. Pel fet que l'alumnat aprèn els textos de memòria, les cançons han estat retallades fins quedar reduïdes a tres o quatre estrofes memoritzables. També són retallades per criteris argumentals, sigui perquè apareix violència, maltractes, segrestos, assassinats, etc.

Inicialment es volia incloure un darrer apartat on s'indiqués si la cançó tenia finalitat en ella mateixa o bé servia per treballar altres aspectes relacionats amb el llenguatge musical, l'audició o la dansa. Després s'ha vist que això és un pèl complex ja que la gran majoria de cançons d'una manera més o menys extensa treballen algun altre aspecte a més de la pròpia cançó. Finalment, doncs, s'ha optat per incloure en la relació totes les cançons de les quals n'apareix almenys una estrofa sencera.

Quant a l'origen, les cançons que apareixen com a “indeterminat” significa que o bé en la partitura consta que l'autor és desconegut o bé que la cançó no porta en la partitura especificat el seu origen. Les cançons agrupades sota l'etiqueta de “tradicional” inclouen tant cançons que els autors classifiquen com a “populars”, com les que altres anomenen per a la mateixa categoria com a “tradicionals”. L'expressió “cançó popular”, és heretada de finals del segle XIX i començaments del segle XX per influència de l'anomenada “poesia popular” dins el corrent romàntic i idealista. Actualment, i sobretot per influència anglesa, s'ha optat per deixar el terme “popular” per a la música pop moderna i urbana i reserva el terme “tradicional” per a la música que ha arribat per tradició oral.

Cançons per a 5è

Total: 186 cançons

Editorial	Trad. cat.	Trad. no cat.	Autor clàssic	Autor no clàssic	Indeterminat	Anònim	Popularitzada	Total
Abadia de Montserrat	18	2	2	2	1	1	0	26
Barcanova	9	9	0	13	0	0	2	33
Casals	1	10	0	6	0	0	0	17
Cruïlla	4	4	0	9	0	0	0	17
Dinsic	11	1	2	4	4	0	0	22
Edebé	0	5	0	1	0	0	0	6
Mc Graw Hill	11	10	2	5	0	0	0	28
Santillana	0	5	5	5	0	1	0	16
Teide	5	2	1	8	0	0	1	17
Vicens Vives	1	0	0	0	0	3	0	4
Total	60	48	12	53	5	5	3	186

Si treiem les dades en percentatges obtindrem que hi ha:

- cançons tradicionals catalanes 32.2%
- cançons tradicionals no catalanes 25.8%
- cançons de compositors clàssics 6.5%
- cançons d'autors no clàssics 28.5%

- cançons d'autor indeterminat 2.7%
- cançons anònimes 2.7%
- cançons popularitzades 1.6%

Cançons per a 6è

Total de cançons: 182

Editorial	Trad. cat.	Trad. no cat.	Autor clàssic	Autor no clàssic	Anònim	Popularitzada	Indeterminat	Total
Abadia de Montserrat	12	6	2	2	2	0	0	24
Barcanova	7	10	0	8	0	1	2	28
Casals	0	8	0	3	0	0	4	15
Cruïlla	2	4	3	3	1	1	0	14
Dinsic	9	11	3	5	1	1	1	31
Edebé	0	1	0	3	0	0	0	4
Mc Graw Hill	5	3	2	11	0	1	1	23
Santillana	2	6	2	7	2	0	0	19
Teide	5	4	0	10	1	0	1	21
Vicens Vives	0	1	0	0	1	0	1	3
Total	42	54	12	52	8	4	10	182

Si treiem les dades en percentatges obtindrem que hi ha:

- cançons tradicionals catalanes 23%
- cançons tradicionals no catalanes 29.7%
- cançons de compositors clàssics 6.6%
- cançons d'autor no clàssic 28.6%
- cançons d'autor indeterminat 4.4%
- cançons anònimes 2.2%
- cançons popularitzades 5.5%

Cançons per a 5è i 6è (Cicle superior)

Editorial	Trad. cat.	Trad. no cat.	Autor clàssic	Autor no clàssic	Anònim	Popularitzada	Indeterminat	Total
Generalitat	14	0	0	0	0	0	0	14

Abans de fer el llistat de totes les cançons de la mostra ordenades per editorials i cursos (llistat que es pot trobar a l'annex), és interessant veure quines són les cançons que apareixen més vegades repetides. De les 308 cançons diferents que hi ha, només 46 apareixen repetides. És a dir, hi ha 262 cançons diferents que són úniques i que només apareixen en una sola editorial.

En el llistat de les cançons repetides apareix 1 cançó repetida en sis editorials i una altra en cinc editorials, 6 cançons repetides en quatre editorials, 10 cançons repetides en tres editorials i 28 en dues.

6 vegades

Cançó del lladre	Trad. catalana
------------------	----------------

5 vegades

Tumbai	Trad. hongaresa
--------	-----------------

4 vegades

El cant dels ocells	Trad. catalana
El rossinyol	Trad. catalana
Els fadrins de Sant Boi	Trad. catalana
La cançó de les balances	J. M. Carbonell
Muntanyes del Canigó	Trad. catalana
Muntanyes regalades	Trad. catalana

3 vegades

Ani Kuni	Trad. pelloja
El noi de la mare	Trad. catalana
Els contrabandistes	Trad. catalana
L'avi mariner	A. Pàmies
L'hereu Riera	Trad. catalana
La calma de la mar	Trad. catalana
La presó de Lleida	Trad. catalana
O ting'hana	Popularitzada
Oh maig, vine de pressa	W. A. Mozart
Quan la nit ja torna	J. Ch. H. Rinck

2 vegades

Au clair de la lune	Trad. francesa
---------------------	----------------

Barbapum	Trad. francesa
El cucut	Popularitzada
El desembre congelat	Trad. catalana
El mariner	Trad. catalana
El rabadà	Trad. catalana
El vent del vespre	D. Julien
Els segadors	F. Alió, E. Guanyavents
Els vaixells d'Stenkarrasi	Trad. russa
En estol	Trad. provençal
En Pere Gallerí	Trad. catalana
Guantanamo	Trad. cubana
He mirat el prat	Bárdos Lajos
Huahuanacá	Trad. boliviana
Iukaidí iukaidà	Trad. tirolesa
Jamboree	Trad. danesa
Joia en el món	G. F. Händel
La dama d'Aragó	Trad. catalana
La griva, el tord i el gall	Trad. catalana
La viudeta	Trad. catalana
Les dotze van tocant	Trad. catalana
Marieta Cistellera	Trad. catalana
Oda a l'alegria	L. v. Beethoven
Per l'aliment del bon vi	Trad. catalana
Perduts en la immensa mar blava	Trad. escocesa
Pujarem dalt dels cims	S. Riera
Si de on matí	W. Lemitt
Tot en la terra	Trad. alemanya

D'aquestes 46 cançons repetides, 21 són tradicions catalanes (11 de les quals apareixen en el llistat proposat pel Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya), 12 són tradicionals d'altres països o nacions, 11 són cançons d'autor i 2 són popularitzades. Finalment val la pena remarcar que de les 46 cançons repetides 6 són nades.

Un altre criteri d'ordenació de les cançons seria en funció de la quantitat de dones que hi apareixen. Segons aquest criteri, de les 382 cançons inclourien:

- cap dona: 270 cançons⁵⁸
- 1 dona: 93 cançons
- 2 dones: 13 cançons
- 3 dones: 4 cançons
- 4 dones: 1 cançó
- 5 dones: 1 cançó

⁵⁸ Val la pena fixar-se en aquest elevat nombre de cançons sense personatge femení.

3.4 Instrument de recollida de dades

3.4.1 Anàlisi del text

Per tal de poder quantificar les variables objectes d'aquest estudi s'ha utilitzat com a instrument d'anàlisi una fitxa tancada, talment com si es tractés d'un qüestionari aplicat a un document escrit sobre el qual l'investigador extreu les respostes.

Després de llegir la bibliografia de referència i de construir el marc teòric, s'ha concretat un marc conceptual amb els ítems que es volen analitzar i que constitueixen els cinc grans apartats de la fitxa d'anàlisi (la identificació del personatge, la descripció física, la descripció psicològica, el comportament, el matrimoni i la maternitat) i els quatre grans apartats de la fitxa d'anàlisi de la imatge (identificació, descripció física, actitud / activitat i altres elements). Pel fet que la fitxa no s'aplica a una persona amb capacitat de respondre a preguntes obertes o lliures, totes les qüestions són tancades i estructurades, de manera que presenten una sèrie d'alternatives a la resposta que ja vénen explicitades en la fitxa.

Val a dir que en fer l'anàlisi inductiva, és a dir, en fer l'anàlisi de la realitat del corpus de cançons de la mostra, ha estat necessari afegir nous ítems a cadascun dels apartats, ja que no havien estat considerats inicialment.

També cal remarcar que la fitxa només analitza els personatges femenins de les cançons, siguin principals o secundaris. Potser hagués estat interessant analitzar també amb un model de fitxa semblant els personatges masculins, per tal d'acabar establint una comparança entre ambdós gèneres. Però a l'hora d'acotar el treball, s'ha considerat més adient analitzar únicament quin és el paper que juga la dona a les cançons cantades a primària. L'únic ítem referent als personatges masculins que s'ha inclòs és si n'hi ha o no i si són principals o secundaris, per tal de saber en quin percentatge apareixen en comparació als personatges femenins.

- Identificació del personatge

Les dades que inclou aquest punt fan referència, si n'hi ha, al tipus de personatge (principal o secundari), l'edat i condició (nena, noia, dona, vella i si és fadrina, casada, vídua, mare o verge), la forma d'anomenar aquest personatge femení (amb o sense nom propi), l'ús de diminutius o no per adreçar-se a ella o a estris que utilitza ella i l'estatus social (pobra, benestant o indeterminat).

La majoria de les qüestions plantejades són formulades com a preguntes d'elecció múltiple ("Edat: nena, noia, dona, vella, indeterminada") i algunes són formulades com a preguntes tancades dicotòmiques ("S'usen diminutius per adreçar-se a la dona? Sí / No").

En aquest apartat interessa comprovar si en les cançons que inclouen els llibres de text de primària les dones existeixen o no i en quin percentatge. S'han realitzat estudis semblants sobre altres matèries de primària o sobre els contes infantils. Així, per exemple, en un estudi realitzat per Núria Garreta i Pilar

Careaga⁵⁹ (Garreta, 1987) sobre llibres de Llengua i de Ciències socials, les autores comprovaren que la majoria de personatges que apareixien en els textos, il·lustracions, exercicis o exemples gramaticals dels llibres de text de primària, fossin principals o secundaris, eren masculins, comprovaren que els llibres discriminaven més en funció del sexe que de l'edat, etc. Un altre estudi semblant és el d'Adela Turín (1995) realitzat simultàniament a França i a l'Estat espanyol, en el qual s'analitzaven les il·lustracions dels llibres de pre-escolar, els títols dels contes i els símbols que incloïen. L'autora comprovà que en una immensa majoria els personatges femenins, a diferència dels masculins, apareixien sense nom propi, però amb ús de diminutius. Segons Ma Ángeles Calero (1999), en les cançons, els contes... el tipus d'històries, la selecció dels personatges, el triomf o derrota de cadascun d'ells, la forma d'anomenar-los, l'edat, etc. reproduïx, en general, el sistema tradicional de valors de la nostra societat occidental. Es tracta d'analitzar, doncs, aquesta selecció de personatges, edat i condició concretament de les dones que apareixen a les cançons i comprovar si aquestes afirmacions són certes o no.

- Descripció física

En aquest apartat s'anoten els trets físics que apareixen descrits del personatge femení i sobre els quals la cançó incideix especialment. La primera resposta múltiple fa referència als adjectius, els quals poden ser relacionats amb la bellesa (es consideren adjectius sinònims “bonica”, “bella” i el terme procedent del castellà i molt utilitzat durant el segle XIX “hermosa”), la lletjor o senzillament que no n'aparegui cap.

La bellesa física és una de les qualitats importants que la nostra societat molt marcadament sexista valora de les dones (i cada cop més en els homes). Entenem que la bellesa s'assoleix en el consens social, perquè així ho entén tota una societat o bàsicament un grup social que generalment és el dominant i que té els mitjans (publicitat, cinema, etc.) per transmetre'ls i “imposar-los” a la resta de la societat. Com hem vist en el context teòric quan s'analitza la literatura de dones catalanes de començaments del segle XX, sobretot en la família burgesa, per a la noia fadrina que se li busca marit només compten la bellesa i l'aspecte físic, ja que són les úniques qualitats apreciades en el mercat. Es tracta de veure si en les cançons la bellesa física és esmentada com un tret important de les dones o no.

- Descripció psicològica

S'ha agrupat el ventall de respostes en dos grups, els que utilitzen expressions i adjectius positius per referir-se a la dona (dolça, servicial, gentil, etc.) i els que utilitzen expressions o adjectius negatius (traïdora, xafardera, etc.).

Ara bé, a l'hora d'extreure conclusions s'analitzarà en cada cas concretament si la classificació entre positiu / negatiu és vàlida (classificació molt pròpia del món judeo-cristià que utilitza sempre aquesta dicotomia de bo/dolent). Per això s'haurà de veure si adjectius com *dolça* o *servicial* cal considerar-los finalment com a positius o bé si adjectius com *traïdora*, per exemple, cal considerar-los com a negatius.

⁵⁹ Núria Garreta i Pilar Careaga, a *Modelos masculino y femenino en los textos de EGB* (1987). Estudi a càrrec del Centro de Investigación y Documentación Educativa (CIDE), el corpus de treball del qual van ser 36 llibres (18 de l'assignatura de Llengua i 18 de Ciències Socials) vigents en el curs 1982-83, que pertanyien a 14 editorials diferents i utilitzats en els 8 cursos d'EGB repartits per cicles.

Segons Maria Àngels Calero (1999), en un estudi sobre els contes infantils, conclou que les dones que són considerades bones en els contes infantils exemplifiquen els valors positius que la nostra comunitat ha imposat al sexe femení: docilitat, obediència, dolcesa, fidelitat, honestedat, laboriositat, prudència, pietat, adaptabilitat, gust per la llar, mustisme, hermosura... En contrapartida, les dones suposadament dolentes dels contes no aconsegueixen veure complerts els seus desitjos i moltes vegades són castigades: són les bruixes, les madrastrès, les reines ambicioses, les xerrameques, deshonestes, envejoses, traïdores, és a dir, totes les que s'allunyen de la imatge femenina tradicional. Es tracta, doncs, d'analitzar quines qualitats físiques i psicològiques presenten les dones de les cançons i si aquestes encaixen en els models de Calero o bé presenten models alternatius.

- El comportament

En primer lloc interessa conèixer si l'actitud de la protagonista, si és que en té, és activa o passiva i, a partir d'aquí veure si té o no té ofici/treball i quins verbs i accions, és a dir, quines tasques, són les més habituals entre el gènere femení de les cançons (accions destinades a tenir cura del marit o dels fills, accions destinades a embellir-se, verbs associats a la passivitat de la dona, accions destinades a seduir, verbs associats al treball o ofici, accions destinades a provocar el mal a altres persones, verbs que impliquen prendre decisions davant d'uns fets o altres que puguin anar apareixent, verbs associats al lleure com ballar, etc.).

Segons A Turín (1995), molts personatges femenins dels contes infantils no tenen ofici ni benefici. El no ofici representa l'encaminament de la nena cap a la maternitat. Aquest és el seu ofici. Per altra banda, segons Maria Núria Garreta i Pilar Careaga (Garreta, 1999), en les imatges dels llibres de primària analitzats es representa a les dones ocupades en les tasques domèstiques, en general sense aspiracions laborals (els seus interessos es dirigeixen al matrimoni o a ser actrius), o bé apareixen professions centrades fonamentalment en els serveis i en el comerç i en un estatus sempre subaltern.

En els ítems s'ha afegit també un punt que fa referència a les actituds violentes, ja que en moltes cançons les dones, com a subjectes passius o actius, reben, provoquen o realitzen actes violents. Malauradament, el tema del maltractament a les dones és un tema d'absoluta i total actualitat. Es tracta de veure si hi ha cançons on aquest tema ja apareix, com a denúncia o com a quotidianitat.

- El matrimoni i la maternitat

Aquest apartat intenta extreure dades sobre la importància que pot tenir per a les dones contraure matrimoni. Segons Maria Àngeles Calero (1999), en molts contes infantils el destí que tenen els personatges femenins va en consonància amb el rol que la comunitat ha assignat a les dones: ser esposes i mares, és a dir, un rol secundari i dependent dels personatges masculins. En aquest apartat es tracta de comprovar quina quantitat de dones tenen per finalitat el matrimoni i quina persona escull el marit per a la dona: el pare, el futur marit, la mare o la pròpia dona.

Títol:**Editorial:****Curs:**

Autor:

- ☐ Trad. catalana ☐ Trad. estrangera ☐ Autor clàssic
☐ Autor no clàssic ☐ Indeterminat ☐ Anònim
☐ Popularitzada

Llengua:

- ☐ Català ☐ No català

Nadala:

- ☐ No ☐ Sí

Núm. estrofes:

Ús:

- ☐ Cançó ☐ Altres

Identificació

1. Tipus de personatge

- ☐ Principal ☐ Secundari ☐ Cap

Personatge masculí

- ☐ Principal ☐ Secundari ☐ Cap

2. Edat

- ☐ Nena ☐ Noia ☐ Dona
☐ Vella ☐ No se sap

3. Condició

- ☐ Fadrina ☐ Casada ☐ Vídua
☐ Mare ☐ Verge ☐ No se sap

4. Forma d'anomenar-la

- ☐ Nom propi ☐ Sense nom propi ☐ Jo

5. Ús de diminutius adreçats a la dona

- ☐ Sí ☐ No

6. Estatus social

- ☐ Rica ☐ Pobra ☐ Indeterminat

Descripció física

7. Adjectius

- ☐ Relacionats amb la bellesa

- 1 ☐ *Hermosa* 2 ☐ Bonica 3 ☐ Bella
☐ Relacionats amb la lletjor
☐ Cap

8. Relacionats amb el vestir

- 1 ☐ Sí 0 ☐ No

Descripció psicològica

9. Adjectius i expressions positives

- 1 ☐ Dolça 2 ☐ Servicial 3 ☐ Gentil

10. Adjectius i expressions negatives

- 4 ☐ Traïdora 5 ☐ Xafardera 6 ☐ Gandula
7 ☐ Malvada 8 ☐ Tímida 9 ☐ Maleïda
10 ☐ Humil 11 ☐ Llesta 12 ☐ Fina

El comportament

11. Actitud

- 1 ☐ Passiva 2 ☐ Activa 0 ☐ Cap

12. L'espera passiva des de la finestra la tornada de l'home

- 1 ☐ Sí 0 ☐ No

13. Ofici i treball

- 1 ☐ Sí 0 ☐ No

14. Verbs i accions

- 0 ☐ Cap
1 ☐ Accions destinades a tenir cura del marit o del fill
2 ☐ Accions destinades a embellir-se
3 ☐ Verbs associats a la passivitat de la dona
4 ☐ Accions destinades a seduir
5 ☐ Verbs associats a l'ofici
6 ☐ Accions destinades a provocar "el mal" a altres persones
7 ☐ Verbs que impliquen prendre decisions davant d'uns fets
8 ☐ Vestir-se
9 ☐ Resar
10 ☐ Ballar
11 ☐ Cantar
12 ☐ Accions destinades a tenir cura de les coses de la casa

15 Actituds violentes de l'home contra

- 0 ☐ No n'hi ha 1 ☐ La dona 2 ☐ Els fills
3 ☐ Ell mateix 4 ☐ Altres persones

16. Actituds violentes de la dona contra

- 0 ☐ No n'hi ha 1 ☐ L'home 2 ☐ Els fills
3 ☐ Ell mateix 4 ☐ Altres persones

El matrimoni

17. Qui escull el marit de la dona?

1 ☐ El pare
3 ☐ L'home

2 ☐ La mare
4 ☐ La dona

5 ☐ El pare i la mare

Altres observacions

3.4.2 Anàlisi de les imatges

Per analitzar les imatges que acompanyen les cançons s'ha utilitzat com a instrument d'anàlisi una fitxa tancada, talment com si es tractés d'un qüestionari aplicat a la imatge sobre la qual l'investigador extreu les respostes.

La fitxa d'anàlisi de les imatges s'ha dividit en quatre apartats: identificació, descripció física, actitud / activitat, i altres elements. S'han seguit els mateixos criteris que en la fitxa de text.

- Identificació del personatge

La primera dada d'aquest apartat ens indica si hi ha o no alguna dona en la imatge que acompanya la cançó. De la mateixa manera que s'ha fet en la fitxa de text, per comparança també, s'ha afegit un apartat on s'esmenta si hi ha o no personatges masculins. En ambdós casos s'ha especificat si el personatge és presenta sol o sola o acompanyat per altres nens/homes, nenes/dones. Les altres dades fan referència a l'edat (nena, noia, dona, vella o indeterminat), l'estatus social (pobra, benestant o indeterminat) i la professió (pastora, cosidora, filadora, cistellera, minyona, mestressa de casa...). Se situa la dona en el context urbà, rural o mariner i en l'època en què està situada l'acció (actual o bé segle XIX o anterior).

La majoria de les qüestions plantejades són formulades com a preguntes d'elecció múltiple ("Edat: nena, noia, dona, vella, indeterminada").

- Descripció física

En aquest apartat s'anoten, en primer lloc, el lloc on es troba el personatge femení (dins la casa, fora la casa) i la posició corporal (dreta, asseguda, agenollada, d'esquena, ajupida...). Després s'analitza el tipus de cos (prim o obès), els cabells i els seus guarniments (pentinats, despentinats, llargs curts, amb cintes, llaços, barret...) i la indumentària (davantal, sabatilles, pantalons, faldilla, etc.). No s'han pogut analitzar els colors de la indumentària perquè els vint-i-dos llibres consultats han estat extrets de diferents biblioteques i centres de recursos, per la qual cosa, a l'inici del treball de recerca es va fer fotocòpia de totes les pàgines dels llibres que incloïen cançons i s'ha fet l'anàlisi a partir d'aquest documents, sense tenir el llibre original a color.

- Actitud i activitat

Aquest apartat ens indica quina tasca està duent a terme la dona de la imatge i amb quina actitud es presenta (cansada, somrient, trista, afectuosa...).

- Altres elements

Aquest apartat és un calaix de sastre dins el qual es poden trobar altres elements que apareixen a les imatges, com per exemples els animals (gat, gos, ocells...), mobles simbòlics (cadireta, finestra...) i altres objectes que poden portar les protagonistes (ulleres, diari, estris de neteja, etc.).

Títol:
Editorial:
Curs:

Identificació

1. Hi ha dones a les imatges?

1 ☐ Sí 2 ☐ No identificable 0 ☐ No

Sola o en grup?

1 ☐ Sola
 2 ☐ Acompanyada per dones
 3 ☐ Acompanyada per homes i dones
 4 ☐ Acompanyada per homes
 5 ☐ En un grup mixt

Hi ha homes?

1 ☐ Sí 0 ☐ No

Sol o en grup?

1 ☐ Sol
 2 ☐ Acompanyat per dones
 3 ☐ Acompanyat per homes i dones
 4 ☐ Acompanyat per homes
 5 ☐ En un grup mixt

2. Edat de la dona:

1 ☐ Nena 2 ☐ Noia 3 ☐ Dona
 4 ☐ Vella 5 ☐ Indeterminada

3. Professió

1 ☐ Pastora 2 ☐ Mestressa de casa 3 ☐ Cistellera
 4 ☐ Cosidora 5 ☐ Minyona 6 ☐ Bruixa
 7 ☐ Filadora 8 ☐ Beremadora 9 ☐ Masovera
 10 ☐ Fada 11 ☐ Sirena 12 ☐ Monja
 13 ☐ Telefonista

3. Estatus social

1 ☐ Benestant 2 ☐ Pobra 0 ☐ Indeterminat

4. Època

1 ☐ Actual 2 ☐ S. XIX o anterior

5. Entorn

1 ☐ Rural 2 ☐ Urbà 3 ☐ mariner

Descripció física

6. Ubicació

1 ☐ Dins la casa 2 ☐ Fora la casa 3 ☐ Pati de l'escola

	4 ☐ A la classe		
7. Posició corporal			
	1 ☐ Dreta	2 ☐ Agenollada	3 ☐ D'esquena
	4 ☐ Ajupida	5 ☐ Asseguda	6 ☐ Estirada
8. Tipus de cos			
	1 ☐ Obesa	2 ☐ Prima	
9. Cabells:			
	1 ☐ Despentinada	2 ☐ Pentinada	
10. Guarniments al cabell			
	1 ☐ Clips	2 ☐ Cintes	3 ☐ Llaços
	4 ☐ Barret	5 ☐ Cua	6 ☐ Trenes
	7 ☐ Caputxa	8 ☐ Vel casament	9 ☐ Monyo
	10 ☐ Mocador		
11. Llargària dels cabells			
	1 ☐ Cabell curt	2 ☐ Cabell llarg	
12. Indumentària			
	1 ☐ Vestida de casa	2 ☐ De carrer	3 ☐ Catalana
	4 ☐ D'escola	5 ☐ De bruixa	6 ☐ De casament
	7 ☐ Tradicional	8 ☐ De fada	
13. Tipus d'indumentària			
	1 ☐ Davantal		
	2 ☐ Sabatilles		
	3 ☐ Sabates d'esport		
	4 ☐ Pantalons		
	5 ☐ Faldilla o vestit curt		
	6 ☐ Faldilla o vestit per sota genoll		
	7 ☐ Faldilla o vestit llarg		
	8 ☐ Mocador		
	9 ☐ Bata		
	10 ☐ Vestit de casament		
	11 ☐ Capa		
14. De quins colors són els vestits?			
	1 ☐ Vermell	2 ☐ Blau	3 ☐ Verd
	4 ☐ Negre	5 ☐ Rosa	6 ☐ Groc
	7 ☐ Blanc		
Actitud i activitat			
15. Quina és la seva actitud?			
	1 ☐ Cansada	2 ☐ Somrient	3 ☐ Trista
	4 ☐ Plorant	5 ☐ Afectuosa	6 ☐ Maternal
	7 ☐ Concentrada	8 ☐ Espavilada	9 ☐ Dormint
	10 ☐ Estirada	11 ☐ Sorpresa	
16. Quina activitat du a terme en la imatge?			
	1 ☐ Cap	2 ☐ Feina domèstica	3 ☐ Cura fills/es
	4 ☐ Treballa fora	5 ☐ Cus	6 ☐ Balla
	7 ☐ Guarda ramat	8 ☐ De bruixa	9 ☐ Es casa
	10 ☐ Parla amb noi	11 ☐ Espera	12 ☐ Toca instr.
	13 ☐ Canta	14 ☐ Porta regals	15 ☐ Corre
	16 ☐ Diu adéu		

Altres elements

17. Hi ha animals que l'acompanyen?

1 ☐ Gat

4 ☐ Bens

7 ☐

2 ☐ Gos

5 ☐ Serp

3 ☐ Ocells

6 ☐ Mussol

18. Hi ha mobles simbòlics?

1 ☐ Cadireta

2 ☐ Finestra

19. Quins objectes l'acompanyen?

1 ☐ Ulleres

4 ☐ Estris de neteja

7 ☐ Estris bruixa

2 ☐ Diari

5 ☐ Estris brodar

8 ☐ Flors

3 ☐ Cartera

6 ☐ Paraigües

9 ☐ Ventall

3.5 Tècniques d'anàlisi

Per tal d'establir relacions entre variables, entre els diferents aspectes de què consta l'instrument d'anàlisi (la fitxa tancada), s'han fet taules de contingència. Ara bé, com que es relacionen més de dues i de tres variables alhora, per visualitzar els resultats amb més claredat, s'ha optat finalment per la representació de les dades referents a les fitxes de text en xarxes sistèmiques.

En un inici, les xarxes sistèmiques foren un mètode proposat per Bliss i Ogborn (Sanmartí, 1993) per organitzar i analitzar dades qualitatives obtingudes a partir de qüestionaris oberts, entrevistes i/o observacions. Aquest model d'anàlisi, que inicialment s'aplicava en el camp de la lingüística, es va anar estenent a anàlisis no lingüístiques.

He escollit aquest tipus d'estructuració en xarxes sistèmiques perquè aquestes, a més de facilitar una bona organització de les dades i una visualització ràpida sintetitzada en un full, permeten dur a terme múltiples interconnexions de forma flexible.

Per construir les xarxes s'han organitzat els diferents aspectes del text en categories (o nivells d'obertura) a les qual se'ls ha designat un "terme" representatiu que informa sobre el seu contingut. Els termes s'han agrupat per mitjà de barres formades per una línia vertical que relaciona la categoria principal (que se situa a l'esquerra) amb les subcategories (que se situen a la dreta). La forma final és un "arbre" d'esquerra a dreta, de forma que a mida que s'avança cap a la dreta s'augmenta la precisió.

Identificació del personatge

Estructuració de la primera xarxa sistèmica

- 1r nivell d'obertura

El primer criteri d'obertura de la xarxa és en funció de si el personatge femení de la cançó és principal o secundari.

- 2n nivell d'obertura

El segon nivell fa referència a l'edat i condició. En primer lloc consta l'edat i per això la subdivisió és entre nena, noia, dona, vella i una quarta subdivisió on s'inclouen aquells personatges en els quals el text no fa cap referència a la seva edat.

- El 3r nivell d'obertura

En el tercer nivell s'especifica la condició: fadrina, casada, mare, vídua, verge i un darrer cas on no s'especifica la condició.

- El 4r nivell d'obertura

El quart nivell ens dona informació de l'estatus social, és a dir, de si el personatge en qüestió pertany a una classe benestant, a una classe pobre o bé no s'esmenta aquest aspecte en la cançó.

- El 5è nivell d'obertura

El cinquè nivell d'obertura fa referència a la manera d'anomenar el personatge femení, és a dir, si en la cançó se l'anomena amb el seu nom propi, si se l'anomena amb un nom comú o adjectiu que descriu la seva edat o condició, o bé, sobretot en les cançons cantades en primera persona, no s'anomena al personatge femení de cap manera.

- El 6è nivell d'obertura

El sisè i últim nivell especifica si s'utilitzen diminutius per anomenar la dona, sigui en el seu nom, en algun adjectiu o bé en l'acció o ofici que desenvolupa.

Descripció física i psicològica

Per analitzar aquest apartat doble no s'ha utilitzat una xarxa sistèmica, sinó que s'ha fet un buidatge dels resultats obtinguts, és a dir, dels adjectius i expressions que explícitament apareixen en el text i que fan referència a l'aspecte físic o la caracterització psicològica del personatge. En cap cas s'han anotat impressions que es poden deduir a partir de la història, sinó que només s'han anotat les que estaven incloses de manera textual en la cançó.

Actitud i ofici

Estructuració de la segona xarxa sistèmica

A partir de la xarxa sistèmica de la identificació s'ha analitzat l'actitud i l'ofici dels personatges femenins. És a dir, mantenint els dos primers nivells d'obertura de la primera xarxa (personatge principal/secundari i edat) s'ha obert un tercer nivell d'obertura que fa referència a l'actitud passiva o activa de la dona i, un quart nivell d'obertura que fa referència a l'ofici que desenvolupa.

Actituds violentes

La intenció a l'hora d'incloure aquest apartat era extreure dades pel que fa a la violència domèstica, tema que malauradament avui en dia és tan d'actualitat i comprovar si també existeix en la cançó tradicional. Ara bé, pel fet que en les cançons la violència no és aplicada només pels homes sobre les dones, sinó que en moltes casos les dones, a més de rebre'n, també en reparteixen, s'ha optat per estructurar les dades en dos blocs, cadascun dels quals s'ha desglossat en diferents apartats.

Violència impartida per l'home:

- contra la dona
- contra el fill
- contra ell mateix
- contra d'altres persones

Violència impartida per la dona:

- contra l'home
- contra la filla
- contra ella mateixa
- contra la mare
- contra la sogra
- contra d'altres

Matrimoni i maternitat

Quant al matrimoni, s'ha tingut en compte quina és la persona que tria el futur marit de la dona: el pare, l'home o la noia. S'ha desestimat el cas de la mare perquè no decideix en cap cas.

Pel que fa a la maternitat s'ha tingut en compte la quantitat de verges maries que apareixen en la cançó i la quantitat de mares.

Verbs

Per analitzar les dades d'aquest apartat s'ha obert una xarxa sistèmica amb només dos nivells d'obertura. En el primer nivell es diferencia entre les dones que fan alguna cosa i les dones que apareixen a la cançó com a "figuretes de pessebre", sobre les quals es decideix, s'opina..., però que no duen a terme cap activitat. El segon nivell d'obertura és aplicat només a les dones que actuen d'alguna manera o altra en la cançó, de manera que s'han classificat les seves activitats en els grups següents:

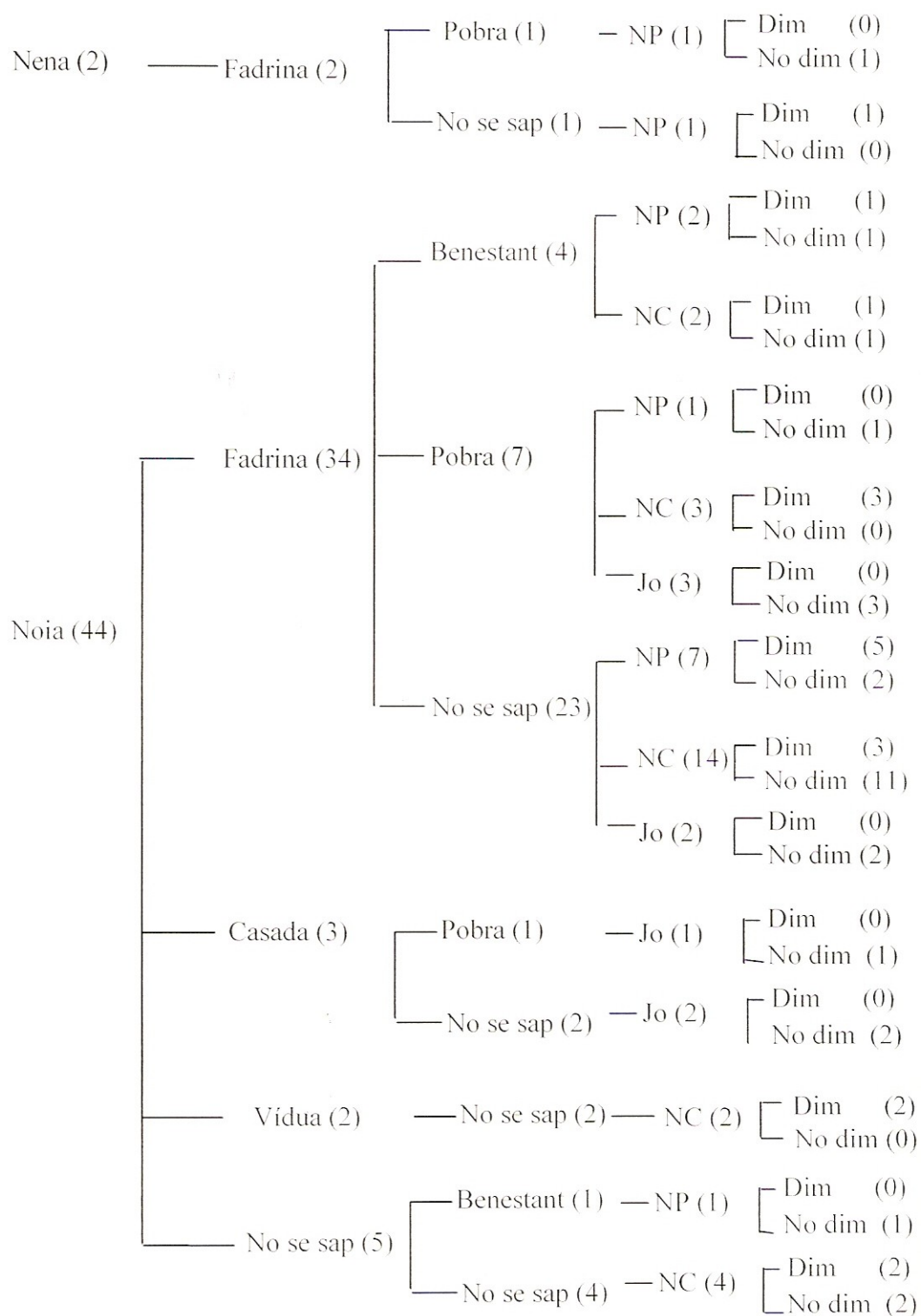
- Cap
- Accions destinades a tenir cura del marit o del fill
- Accions destinades a embellir-se
- Verbs associats a la passivitat de la dona (esperar, plorar, reposar...)
- Accions destinades a seduir
- Verbs associats a l'ofici
- Accions destinades a provocar "el mal" a altres persones
- Verbs que impliquen una activitat i una decisió envers determinats aconteixements.
- Verbs relacionats amb vestir-se
- Resar
- Ballar
- Cantar
- Accions destinades a tenir cura de les coses de casa

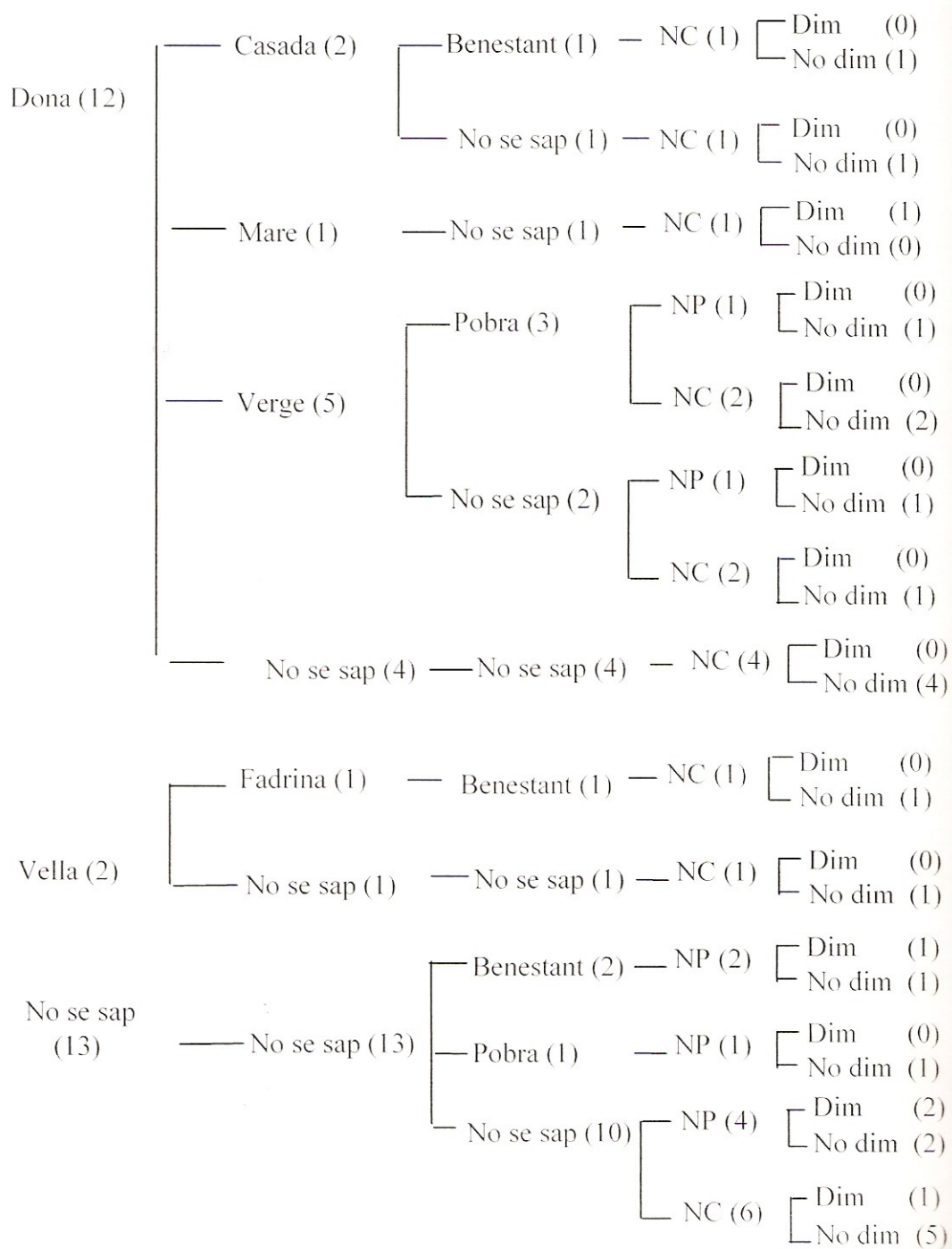
Tècnica d'anàlisi pel que fa a les il·lustracions

Per analitzar les imatges no s'han utilitzat xarxes sistèmiques, sinó que s'ha fet un buidatge dels resultats obtinguts. A partir de les dades introduïdes a la base de dades (*excel*) i utilitzant taules de contingència s'han comptabilitzat els diferents casos que posteriorment s'han plasmat en gràfics.

4. Anàlisi de les dades

4.1 Identificació (personatge principal: 73)





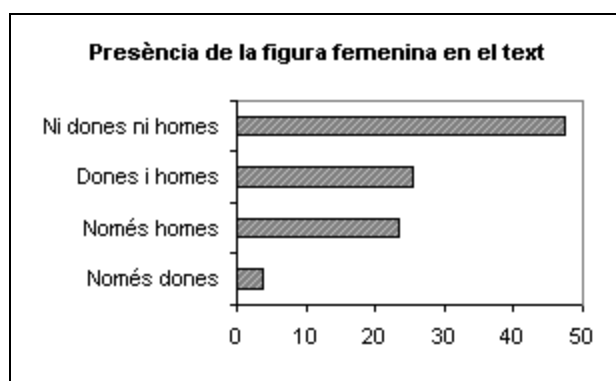
4.1 Identificació

Presència de personatges femenins i masculins

Si ens fixem en el text, en primer lloc cal remarcar que de les 382 cançons analitzades, n'hi ha 270 en les quals no apareix cap dona, és a dir un 79.7% de les cançons no inclouen cap personatge femení. Les dones només són presents en un 20.3% de les cançons, mentre que els homes són presents en un 47.4% de les cançons. De fet, però, de les 270 cançons que no inclouen personatge femení, n'hi ha 181 (un 47.4%) que tampoc n'inclouen de masculí. És a dir que els protagonistes són elements de la natura, animals, són cançons cantades en primera persona sense determinar-ne el gènere, són cançons en llengua estrangera i no s'entenen, etc. Si restem aquestes cançons, trobem que hi ha 89 cançons (un 23.9% del total) en les quals no apareix cap personatge femení, però sí de masculí. En comparació a aquesta dada val la pena esmentar que només 15 cançons, un 3.9% del total, inclouen algun personatge femení i cap de masculí.

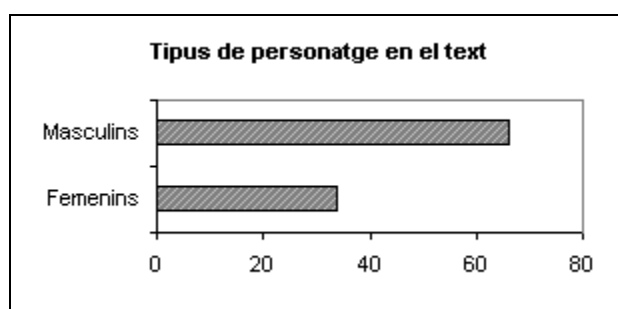
Si ens fixem en les il·lustracions, hem de tenir en compte que no totes les cançons presenten una imatge que les acompanya. Així, de les 382 cançons analitzades, només 242 tenen il·lustració, mentre que 140 no en tenen. D'aquestes 242, n'hi ha 79 en les quals no hi apareix cap personatge femení, però sí de masculí (un 32.6%), mentre que n'hi ha 23 en les quals no hi apareix cap personatge masculí, però sí de femení (un 9.5%). A més hi ha 70 cançons que van acompanyades d'una imatge on no hi ha cap dona ni cap home, un 28.9% del total, mentre 66 cançons porten il·lustracions amb personatges d'ambdós sexes (un 27.3%). Per arribar al total, manquen 4 cançons que van acompanyades d'il·lustracions en les quals és molt difícil saber si el personatge és de sexe masculí o femení, és el que hem classificat com "no identificable" (un 1.7%).

Tipus de personatge	En les imatges (%)	En el text (%)
Ni homes no dones	28.9	47.4
Dones i homes	27.3	24.8
Només homes	32.6	23.9
Només dones	9.5	3.9
No identificable	1.7	0

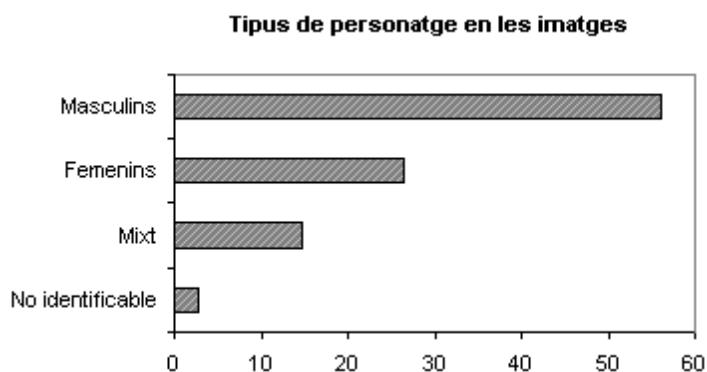


En el còmput total de cançons apareixen 139 personatges femenins en el text. Això no vol dir que hi hagi 139 cançons amb personatge femení, ja que en algunes cançons apareix més d'una dona. El còmput total de personatges masculins és de 272. És a dir, dels 411 personatges humans (entre principals i secundaris) que apareixen en les cançons, 66.2% són masculins i un 33.8% són femenins. Hi ha pràcticament el doble de personatges masculins que de femenins. Si fem la mateixa relació pel que fa a les il·lustracions, trobem que dels 452 personatges humans de les cançons, hi ha 120 personatges femenins (un 26.6%), davant de 254 personatges masculins (un 56.2%) i 66 personatges (14.6%) que apareixen en il·lustracions mixtes, és a dir, que hi ha 33 imatges en les quals apareixen parelles formades per un personatge masculí i un de femení. Finalment hi ha 12 personatges (un 2,7%) que són no identificables quant al sexe.

Tipus de personatge	En les imatges (%)	En el text (%)
Femenins	26,5	33,8
Masculins	56,2	66,2
Mixt	14,6	
No identificable	2,7	



§



Però a més d'aquesta presència abassegadora de personatges masculins, en algunes cançons trobem que s'usa el masculí per referir-se a homes i dones i, a vegades, per referir-se a tota la humanitat sencera. Posem alguns exemples en les cançons analitzades. En l'*Oda a l'alegria*, de L. v. Beethoven (traducció de Joan Maragall i en el repertori de Mac Graw i de Dinsic) s'utilitza "els homes" per referir-se a la humanitat, la part pel tot. Mentre que en la segona estrofa no utilitza el masculí, sinó que esmenta els dos sexes: "company / companya".

Joia que ets dels déus guspira generada dalt del cel,
vent de foc el pit respira sota els plecs del teu sant vel.
Si ajuntar-se els cors demanen, que un mal vent va separant,
tots els homes (?) s'agermanen on tes ales van tocant.

Si fortuna, generosa, ens ha dat un bon company
o companya graciosa, cantarem amb més afany.
Sols i un cor hem fet ben nostre forta veu podem lluir,
però més d'un, girant el rostre, fugirà plorant d'ací.

En la cançó *Veniu tots bons amics*, de Melchior Franck (a Mac. Graw) també s'utilitza el terme "amics" per referir-se als dos sexes.

Veniu tots, bons amics (?), donem-nos les mans en la rotllana.
Dansem alegres, plens de la joia que a tots agermana.

En la següent cançó (*La cançó de les balances*, de Josep Maria Carandell), també inclosa al repertori de Mac Graw i Cruïlla, només apareixen personatges masculins i l'ús del terme "homes" per referir-se a la humanitat, tot i que comença parlant de "la gent". Incloc la cançó sencera perquè el text, demostra que el protagonisme i l'actitud activa pertany només als homes.

Doncs n'era un rei que tenia
el castell a la muntanya.
Tot el que es veia era seu,
terres, pous, arbres i cases,
i al matí, des de la torre,
cada dia les comptava.

La gent no estimava el rei,
i ell tampoc no els estimava,
perquè de comptar en sabia,
però amor, no li'n quedava,
cada cosa tenia un preu,
la terra, els homes (?), les cases.

Un dia un noi del seu regne
vora el castell va posar-se.
I va dir aquesta cançó
amb veu trista però clara:

Quan vindrà el dia que l'home (?)
 valgui més que pous i cases,
 més que les terres més bones,
 més que les plantes i els arbres?
 Quan vindrà el dia que l'home (?)
 no se'l pesi amb balances?

El rei, que va sentir el noi,
 el va fer agafar i, amb ràbia,
 va ordenar que li donessin
 cent cinquanta bastonades
 i a la torre el va tancar,
 castigat a pa i aigua.

Però el poble encara sap
 la cançó de les balances,
 i quan s'ajunten els homes (?),
 rient i plorant la canten.

La presència d'homes i dones en les cançons es pot precisar més si parem esment en com es presenten les figures d'ambdós sexes en les il·lustracions: soles o en grup. De les 242 il·lustracions diferents que hi ha en les cançons, quan el personatge apareix sol es tracta d'un home, noi o nen en un 25.6% i d'una dona, noia o nena en un 8.3%.



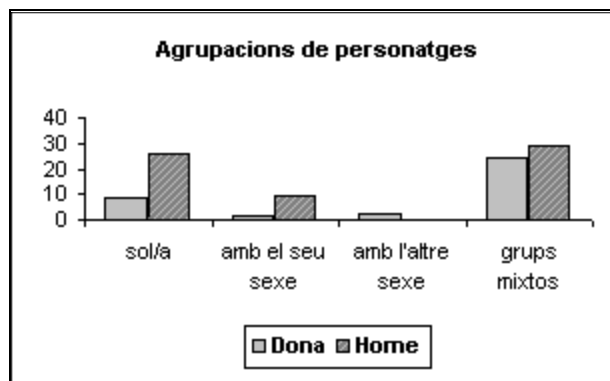
Il·lustració de la *Cançó del lladre*.
 Llibre de música de 6è de l'editorial Dinsic.



Il·lustració de la cançó *El testament d'Amèlia*.
 Llibre de música de 6è de l'editorial Dinsic.

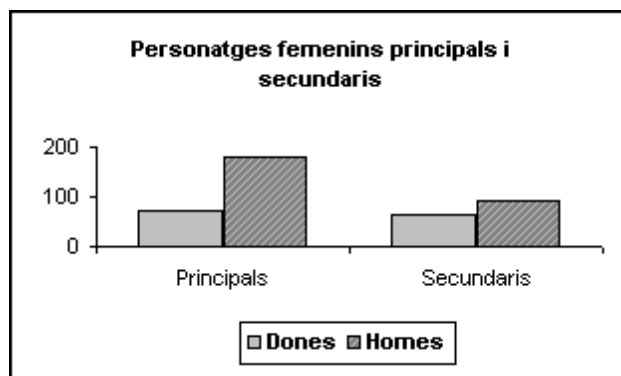
Quan es tracta de grups, són només homes en un 9.5% i només dones en un 1.2%. No hi ha cap imatge de nen, noi o home acompanyat només de nenes, noies o dones, mentre que hi ha un 2,1% de dones que apareixen acompanyades només de figures masculines. La resta d'il·lustracions són grups mixts formats per un home i una dona (un 27.3%) i grups heterogenis formats per nens/es, homes i dones barrejats (un 26%). És a dir, apareixen grups mixts en un 53.3% dels casos.

Agrupacions de personatges	sol/a (%)	amb el seu sexe (%)	amb l'altre sexe (%)	grups mixtos (%)
Dona	8,3	1,2	2,1	24,4
Home	25,6	9,5	0	28,9



Personatges principals i secundaris

Si ens centrem en el text i en els personatges femenins, i analitzem les dades del primer nivell d'obertura, obtenim que dels 139 personatges femenins que s'han extret de les cançons, 73 (52.5%) són principals i 66 (47.5%) són secundaris, el nombre, doncs, es reparteix d'una manera força equitativa entre principals i secundaris. Si fem un paral·lelisme d'aquesta dada amb els personatges masculins, ens adonarem que dels 272 personatges masculins, 181 (66.5%) són principals i només 91 (33.5%) són secundaris. És a dir, el nombre de personatges principals és molt superior, concretament el doble, del de personatges secundaris.



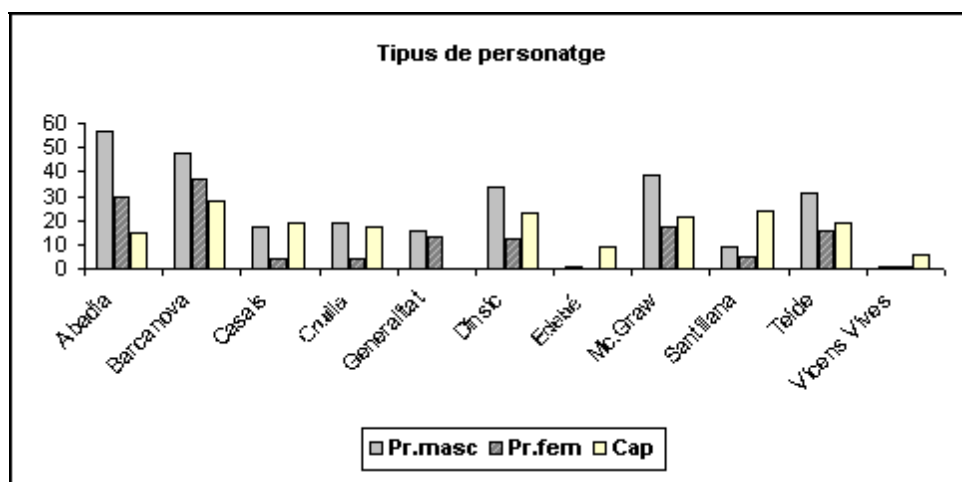
Si fem el càlcul total de personatges (411 entre masculins i femenins) i plasmem les dades en percentatges obtenim les dades següents:

Personatges	Homes (%)	Dones (%)
Principals	44.1	17.8
Secundaris	22.1	16

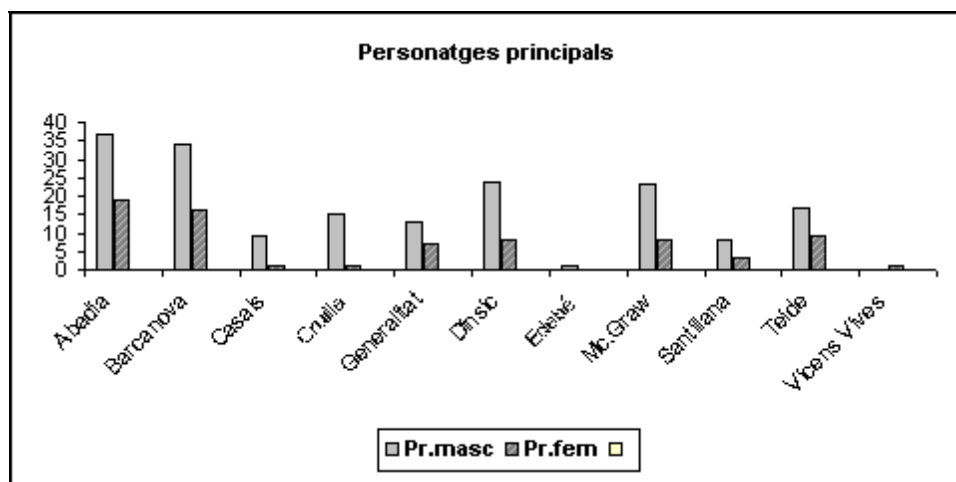
Aquestes dades generals es poden concretar per editorials, el nombre de personatges principals i secundaris segons el sexe és el següent:

	Personatge masculí	Personatge femení	Ni masculí ni femení	Pers. mas. principal	Pers. fem. principal	Pers. mas. secundari	Pers. fem. secundari
Abadia	57	30	15	37	19	20	1
Barcanova	48	37	28	34	16	14	21
Casals	17	4	19	9	1	8	3
Cruïlla	19	4	17	15	1	4	3
Generalitat	16	13	0	13	7	3	6
Dinsic	34	12	23	24	8	10	4
Edebé	1	0	9	1	0	0	0
Mc. Graw	39	17	21	23	8	16	9
Santillana	9	5	24	8	3	1	2
Teide	31	16	19	17	9	14	7
Vic. Vives	1	1	6	0	1	1	0

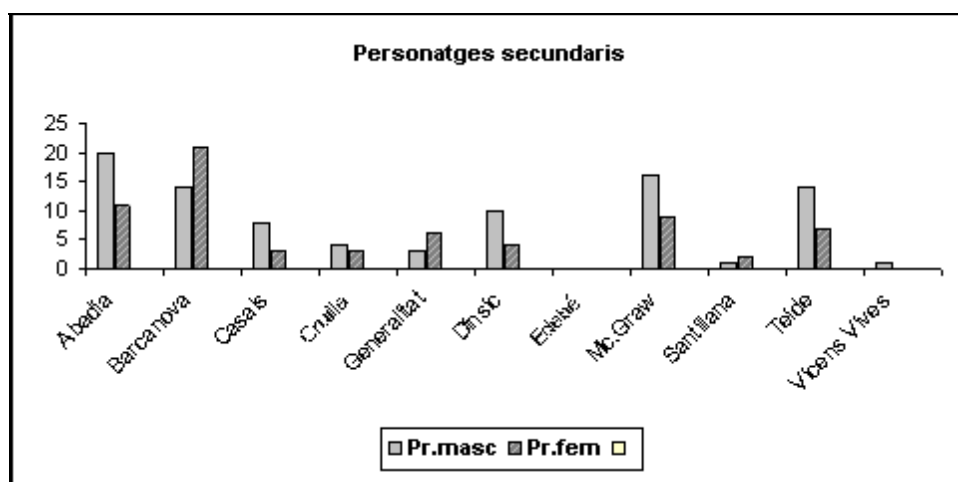
Si plasmem les dades en un gràfic per poder copsar els resultats d'una manera més visual obtenim:



Si fem el gràfic corresponent als personatges principals obtenim les dades següents:



Si fem el gràfic corresponent als personatges secundaris obtenim les dades següents:



A excepció de l'editorial Edebé que inclou una dona com a personatge principal enfront a cap home, totes les altres editorials inclouen molts més personatges principals masculins que femenins. Curiosament la proporció en alguns casos s'inverteix quan s'analitzen els personatges secundaris, de manera que editorials com Barcanova, Generalitat o Santillana inclouen més personatges secundaris femenins que masculins. La proporció continua essent desequilibrada a favor dels homes a Abadia, Casals, Dinsic, Mc. Graw i Teide, i més o menys equilibrada a Cruïlla.

Edat

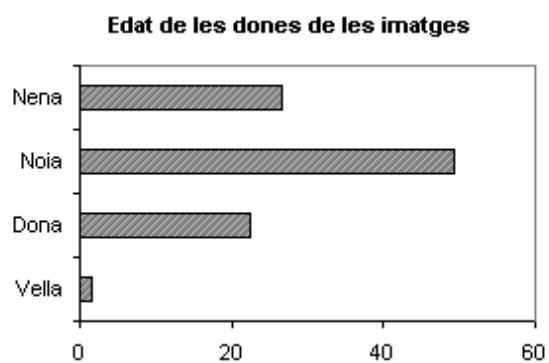
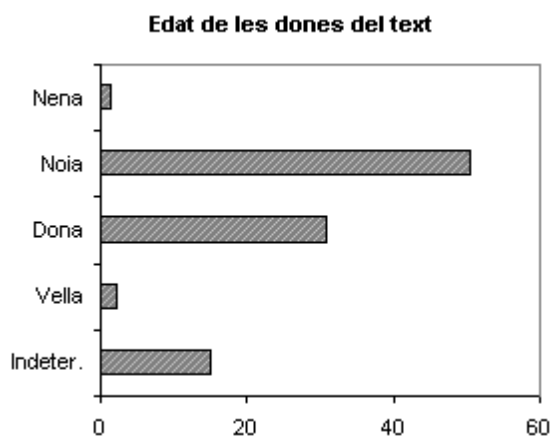
Pel que fa al segon nivell d'obertura, l'edat de les dones de les cançons, dels 139 personatges femenins, només apareixen dues nenes (1.4% del total de personatges femenins) i tres velles (2.2%). Les nenes són, de fet, bebès acabats de néixer: l'*hermosa* Raquel a la nadala *De natzaret* i la nena de bolquers de la *Cançó de bres per a una princesa negra*. Entre les velles apareix la padrina de *La dama d'Aragó* (en gran part de territori, sobretot a la zona occidental, els padrins eren els avis), la maleïda vella de les *Corrandes*, la protagonista de la cançó tradicional catalana *La vella* i la dona de 151 anys que es vol casar de la cançó també titulada *La vella*. La resta de personatges es reparteixen entre joves, dones i personatges d'edat desconeguda: 70 joves (50.4%), 43 dones (30.9%) i 21 personatges dels quals no es fa cap referència a l'edat (15.1%).

Si analitzem l'edat de les dones en les il·lustracions, ens adonarem que apareixen moltes més nenes que les que apareixen en el textos. Concretament apareixen 32 nenes que representen un 26.7% del total de personatges femenins, mentre que les noies (59 imatges, un 49.2%), les dones (27 imatges, un 22.5%) i les velles (2 imatges, un 1.6%) es mantenen en unes proporcions similars a les que apareixen en el text de les cançons. Hi ha moltes imatges que acompanyen les cançons en les quals apareixen fotografies o il·lustracions amb grups de nens i nenes al pati de l'escola, a la sala d'actes o a l'aula que estan cantant, ballant o tocant instruments. En aquests casos s'ha comptabilitzat com si es tractés d'un grup format per una nena i un nen. Per la qual cosa, les nenes no serien 32 sinó moltes més, però quan apareixen en una mateixa imatge en un grup escolar s'han considerat com un únic cas.



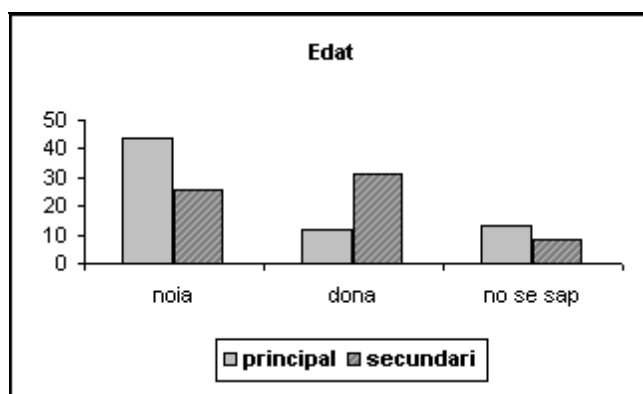
Il·lustració de la cançó ball rodó. *Caterineta*.
Llibre de 6è de l'editorial Teide.

Edat	En el text (%)	En les imatges (%)
Indeter.	15,1	0
Vella	2,2	1,6
Dona	30,9	22,5
Noia	50,4	49,2
Nena	1,4	26,7



Quant al text, de les 70 joves, n'hi ha 44 (63.8%) que fan de personatge principal i 26 (36.2%) de secundari, mentre que en el cas de les dones hi ha molta més descompensació entre principals i secundaris, de manera que de les 43 dones, només 12

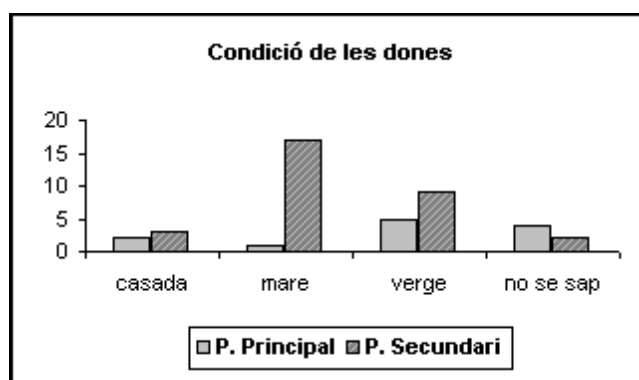
(28%) fan de personatge principal, les 31 restants (72%) fan de secundari. El cas dels personatges d'edat desconeguda és a l'inrevés, mentre 13 fan de personatge principal (61.9%), 8 fan de personatge secundari (38.1%). Si analitzem aquest darrer cas veurem que d'aquests 21 personatges sense edat, hi ha personatges d'edat intemporal i eterna com la sirena *Lorelei*, la reina de les fades de la *Cançó dels borrallons de neu* o la *Bruixa Teresina*; hi ha germanes, venedores, etc. que no se sap si són noies o dones (*La dama d'Aragó*, *A la vora de la mar*, *El mariner* o *El mercat*) altres que són anomenades amb diminutiu però que no podem saber si són nenes o noies, com *La Margarideta* o *La pastoreta*; les vídues del *Ball rodó* que tenim tendència a pensar que seran velles, però que també podrien ser dones; la Pepeta d'*A la tortre* o *La pastora Caterina* que no podem saber si són noies o dones; algun animal femella, l'espia de la cançó d'*Els contrabandistes*, la companya de *L'oda a l'alegria* i una dona referida amb el pronom de 2a persona "tu" a *Les transformacions*.



Condicció

En el cas dels personatges femenins adults, s'ha analitzat també la condició. S'han deixat a banda les nenes perquè són totes fadrines i les dues velles de les quals no s'esmenta quina condició tenen. Les noies són analitzades més endavant. El resultat d'analitzar el text ha estat: 18 mares, 14 verges maries, 5 dones casades i 6 dones de les quals no se sap la condició. Classificades en principals i secundàries, les dades obtingudes són les següents:

Personatge	Principal	Secundària	Total
Casada	2	3	5
Mare	1	17	18
Verge	5	9	14
No se sap	4	2	6



La dada que més crida l'atenció és l'elevat nombre de mares entre les dones d'edat adulta, la majoria de les quals fan de personatge secundari. De les divuit mares que apareixen a les cançons, disset fan de personatge secundari sense cap tipus de protagonisme. Si tenim en compte que les verges (14 personatges) també són mares, ens trobem que 32 de les 43 dones adultes són mares (un 74.4%), de les quals 26 són personatge secundari, és a dir, un 60.5% de les mares fan de personatge secundari.

Després de les mares, apareix també en un nombre elevat la Mare de Déu entre les dones d'edat adulta, un terç del total (32.5%). En les nades, la Verge té habitualment un paper totalment secundari, de fet fa el paper de mare i per això, nou de les catorze verges són personatges secundaris. De les onze editorials analitzades, només Casals no inclou nades en el seu recull, la resta d'editorials totes n'inclouen:

- Abadia de Montserrat	5
- Barcanova	5
- Cruïlla	4
- Dinsic	8
- Edebé	1
- Generalitat	4
- Mc Graw	7
- Santillana	3
- Teide	2
- Vicens Vives	1

Les noies també han estat analitzades des del prisma de la condició. La majoria, 57 de 70 són fadrines (un 81.4%), 3 són acabades de casar (4.3%), 2 s'han quedat vídues (2.9%) i 8 no se sap quina condició tenen (11.4%).

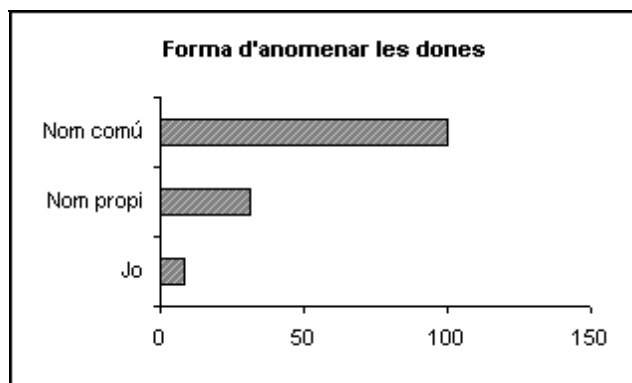
Estatus social

Quant a l'estatus social, en la majoria de cançons no es fa cap referència a si són de classe alta o baixa, aquest fet succeeix en 103 personatges femenins dels quals no se n'especifica l'estatus econòmic ni la posició social: 51 fan de personatge principal i 52 de personatge secundari. No obstant això apareixen 21 dones benestants (de les quals 9 són personatge principal i 12 són secundari) i 15 dones pobres (13 són personatge principal i 2 són personatge secundari).

En la majoria d'il·lustracions, tampoc es possible veure quin estatus té la protagonista. Apareixen només 7 dones clarament benestants i 10 dones pobres. La resta, 103 dones o nenes/noies no se sap si són de classe baixa o alta, sobretot quan porten vestits actuals i quotidians.

Forma d'anomenar les dones

El següent nivell d'obertura fa referència a la forma d'anomenar les dones, si s'utilitza el seu nom propi o no. Aquest aspecte, evidentment, només es troba en el text. De les 139 dones que apareixen a les cançons, 31 són anomenades amb el seu nom de pila (un 22.3%), 100 (un 71.9%) són anomenades amb noms i adjectius que fan referència a la seva edat, condició, estatus o ofici: nina, donzella, noia, reina, germana, mare, amor, pastora, filadora, vella, filla, etc. i 8 (un 5.8%) són personatges femenins que parlen en primera persona.

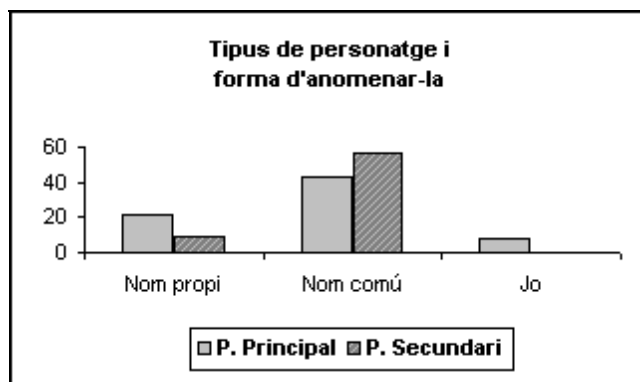


El fet d'analitzar l'estatus social i el protagonisme de les dones en la cançó es pot relacionar amb la forma d'anomenar-les, tot i que els percentatges no ens indiquen una relació directa entre nivell econòmic i nom propi. En la majoria de cançons el problema continua essent que moltes de les dones que apareixen a les cançons no porten especificat quin nivell econòmic i social tenen. De les 21 dones benestants, 5 (un 23.8%) són anomenades pel nom propi. Coincideix que aquestes dones són totes cinc protagonistes principals de la cançó: Margarida a *La presó de Lleida*, Anna Maria a *La dama d'Aragó*, Amèlia d'*El testament d'Amèlia* i Clementina de la cançó que rep el mateix nom. Les 12 dones benestants que fan de personatge secundari cap és anomenada amb nom propi. En les dones de baixa condició social les dones anomenades pel seu nom són 5 de 15 (un 33.3%). De fet, però, d'aquestes 5 dones pobres, dues són la Mare de Déu que apareix citada amb el seu nom de Maria (*Les dotze van tocant* i *Goig de Nadal*). Per tant, podríem considerar que només 3 dones pobres són anomenades amb nom propi: la Maria de *La filadora*, la Raquel de *De Natzairet* i la pastora Caterina de la cançó que rep el mateix nom. D'aquestes 5 dones pobres amb nom propi, 4 són personatge principal i la cinquena, que és personatge secundari, és la Mare de Déu. La resta de personatges secundaris de les dones de baixa condició tampoc són anomenades amb el seu nom de pila.

Dona	Nom propi	Nom comú
Benestant	5	12
Pobra	5	10

Si féssim el gràfic només tenint en compte la relació entre el protagonisme de les dones i la forma d'anomenar-les obtindríem les dades següents:

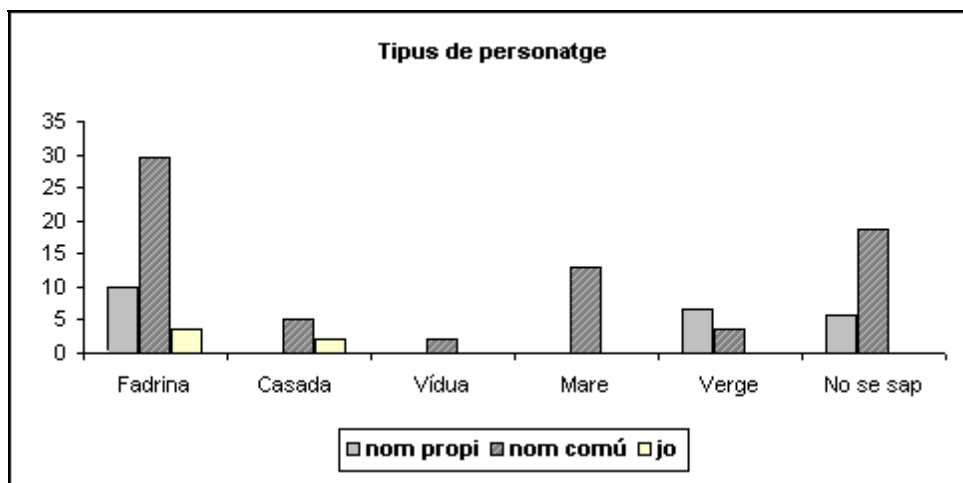
Dona	Nom Propi	Nom comú	Jo
P. principal	22	43	8
P. secundari	9	57	0



Si fem la relació entre condició i nom, veurem que no hi ha cap dona casada, vídua ni mare que sigui anomenada amb nom propi. És a dir les mares, vídues i casades en un 100% dels casos no tenen nom propi, ja que ser mare, per exemple, és condició i nom de referència. En canvi, 14 noies fadrines de 58 (un 25.5% de les noies solteres) són anomenades amb el seu nom de pila. La Verge Maria també acostuma a aparèixer amb el seu nom propi, 9 de 14 cançons on és present (64.3% dels casos), a més de rebre altres noms com Mare de Déu, Mare, Verge Maria, Verge i Mare Verge.

Els resultats en percentatges quedarien de la manera següent:

	Nom propi (%)	Nom comú (%)	Jo (%)
Fadrina	10.1	29.5	3.6
Casada	0	5	2.2
Vídua	0	2.2	0
Mare	0	12.9	0
Verge	6.5	3.6	0
No se sap	5.7	18.7	0



Si fem la relació entre l'edat i l'ús o no de nom propi, obtenim que les dues nenes són anomenades pel seu nom de pila, mentre que per a les tres velles no s'utilitza en cap cas el seu nom propi. En el cas de les noies i les dones adultes la proporció és molt semblant, un 70% de les noies (49 de 70) i un 79% de les dones adultes (34 de 43) no són anomenades amb el seu nom de pila, sinó amb noms referits a la seva edat, condició, ofici, etc. Per altra banda, per a un 18.6% de les noies (13 de 70) i un 20.9% de les dones (9 de 43) s'usa el seu nom propi per anomenar-les. En el cas de les noies joves hi ha, a més, un 11.4% (8 de 70) del total que parla en primera persona.

	Nom propi	Nom comú	Jo
Nena	2	0	0
Noia	13	49	8
Dona	9 ⁶⁰	34	0
Vella	0	3	0

Val la pena remarcar que de les 9 dones adultes que són anomenades amb nom propi, totes nou són la Verge Maria, la qual cosa significa que, a excepció de la Verge Maria, de les dones adultes no n'hi ha cap que aparegui amb el seu nom de pila. Quant a la manera d'anomenar les dones que no tenen nom propi, hi ha una diferència entre les joves i les adultes. Les adultes són totes anomenades amb el genèric "mare", "vídua", etc. Les joves reben noms associats a la bellesa, a la joventut, a la solteria i virginitat, i a l'ofici que fan, en alguns casos amb l'ús de diminutius:

- nina o nineta (12)
- noia o xicota (11)
- amor mia, el meu amor, enamorada... (7)
- donzella (6)
- filla, germana, neta (6)
- oficis: pastora, venedora, minyona (3)
- tu (3)
- viudeta (2)
- bella, bonica (2)

La paraula que apareix més repetida és la de nina, utilitzada com a sinònim de noia petita, sobretot a la Catalunya oriental i a Mallorca. Després dels apel·latius amorosos, el que més vegades apareix és el de donzella, que com indica el diccionari, es tracta de la dona verge, que no està maridada, que no ha conegut home.

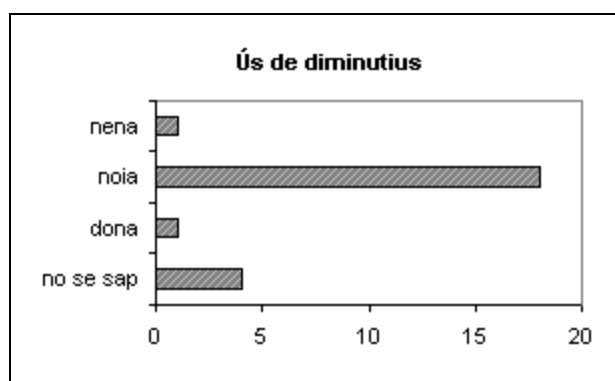
Ús de diminutius

Pel que fa a l'ús de diminutius, hi ha 24 cançons on apareixen diminutius, un 17.3% dels personatges femenins del total de cançons. Val la pena remarcar que, a excepció de la cançó d'*El maridet*, els diminutius utilitzats en aquestes cançons sempre són per referir-se a la dona o a objectes i peces de vestir relacionades amb ella: boniqueta, donzelleta, floreta, nineta, caputxeta, pinteta adormideta, vestideta, pobreta, vermellesta... i, de vegades el diminutiu serveix per referir-se al fill quan es tracta d'una Nadala o a la filla: petitona, fillet, minyonet, blanquet, abrigadet, pobret, Jesuset...

⁶⁰ Totes 9 són la Verge Maria.

De les 24 dones que reben diminutius per referir-se a la seva persona, només 7 són anomenades, a més, amb el seu nom de pila (en tres casos posat en diminutiu: Marieta, Pepeta i Margarideta), en la resta de casos el diminutiu serveix per anomenar-les. Els diminutius són adreçats principalment a les noies (18 casos), només una nena és anomenada amb diminutiu i una dona adulta (la “mareta” de la cançó *Ocellet que cantes*) A més hi ha quatre personatges d’edat desconeguda que també se’ls anomena amb diminutiu.

	Diminutiu
Nena	1
Noia	18
Dona	1
Vella	0
No se sap	4



Època

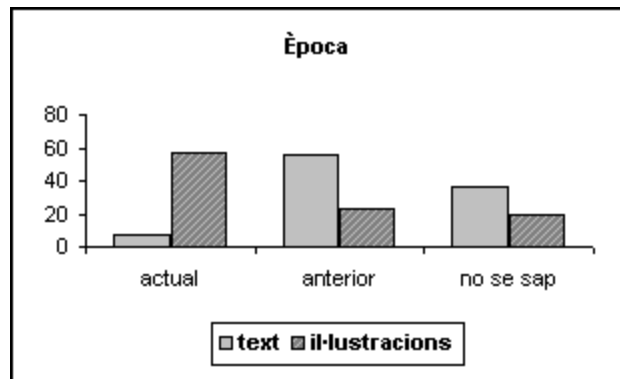
Pel que fa a l’època s’han fet dues distincions, si es tracta de l’època actual, és a dir, segle XX i XXI, o bé si es tracta d’una època anterior, habitualment el context pot recordar el segle XIX o un període anterior, sovint ambientat en zona rural.

Si comparem el que passa en l’anàlisi del text i el de les il·lustracions, ens donarem que succeeix un efecte invers. Mentre que els personatges femenins de les cançons són ubicats només en un 7.2% dels casos en l’època actual davant d’un 56.1% en èpoques anteriors, en les il·lustracions passa just el contrari, hi ha un 57.5% de les il·lustracions on el personatge femení és ubicat en l’època actual (apareixen molts nens i nenes cantant o ballant a l’escola) davant d’un 23.3% ambientades en èpoques anteriors.

Quan analitzem el text sovint és difícil determinar en quina època està contextualitzada la cançó, per això en un 36.7% dels casos els personatges femenins s’han ubicat en un temps indeterminat, que tant podria ser passat com actual, davant d’un 19.2% de les il·lustracions. Es pot determinar clarament que la cançó i el personatge està ubicat al segle XX-XXI només quan fan accions pròpies del nostre segle (l’advocat de la cançó que apareix al llibre de Dinsic, o el geògraf de *La cançó del geògraf*, que apareix al llibre de Teide, per posar dos exemples de personatges

masculins), utilitzen estris moderns (com les cabines de la cançó *Les cabines de telèfon* que apareix a Barcanova, o el despertador, etc.), són reivindicatives (com *El dret a sobreviure*, que apareix en el repertori de Cruïlla) o pertanyen a grups musicals actuals (com *Vine a la festa* d'Els Pets, *Ningú no comprèn ningú* de La Trinca, *Vaixell de Grècia* de Lluís Llach, *Yellow submarine* de The Beatles, etc.). En molts altres casos, sobretot si es tracta de cançons que expliquen efectes de la natura, parlen d'animals, etc. esdevé molt difícil ubicar-les i, per tant, s'han considerat atemporals.

Època	text (%)	il·lustracions (%)
actual	7,2	57,5
anterior	56,1	23,3
no se sap	36,7	19,2



4. 2 Descripció física i psicològica

Apareixen en les cançons molt poques referències explicitades en el text de l'aspecte físic o del caràcter psicològic dels personatges femenins. Hi ha 13 referències a la bellesa o no bellesa de la dona, 10 referències al vestir i 14 referències a la descripció psicològica. Evidentment, l'aspecte físic és molt més fàcil analitzar-lo des de la perspectiva de la imatge.

4.2.1 Descripció física

La bellesa

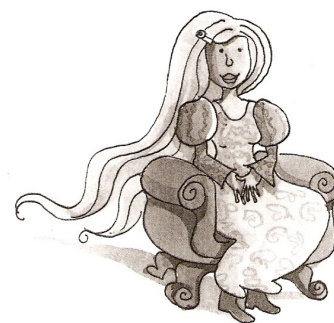
Quant a la descripció física, de les 13 expressions que apareixen en els textos relacionades amb aquest aspecte, en 12 el terme utilitzat per descriure la dona té relació amb la bellesa física: *bonica*, *bella*, *hermosa*.

Hi ha cinc cançons en les quals apareix l'expressió “bonica”. Curiosament totes les cançons que inclouen aquest terme són tradicionals catalanes i formen part, o bé del repertori del Departament d'Ensenyament, o bé del de l'Abadia de Montserrat.

- *La dama d'Aragó* (trad. catalana).

Aquesta cançó apareix dues vegades, una en el repertori del Departament d'Ensenyament i un altra en el de Barcanova. En la versió completa que apareix en el *Cançoner* de Joan Amades (1982), s'explica que la dama d'Aragó és tan bella que fins i tot el seu germà se la mira amb ulls amorosos i també el capellà. Com que no es pot produir l'incest, el germà li busca casador, tot mostrant-la a la fira.

“A Aragó n'hi ha una gran dama
que és bonica com un sol;
té la cabellera rossa
li arriba fins als talons.
Ai, amorosa Anna Maria,
robadora de l'amor”.



Il·lustració de la cançó *La dama d'Aragó*.
Llibre de música de 5è de l'editorial Barcanova.

- *El bon caçador* (trad. catalana).

Aquesta cançó, inclosa en el repertori de l'Abadia de Montserrat, també apareix en el repertori del Departament d'Ensenyament, però no pas a cicle superior sinó a cicle mitjà. En aquesta cançó el terme “bonica” és utilitzat en la seva forma diminutiva: *boniqueta*. Incloc el text complet de la cançó perquè, de fet, és bo del tot, només cal fixar-se en la intenció de caça de “femella” del caçador i en la intenció i manera de dirigir-se a ella.

“Una matinada fresca,
 ara va de bo,
 vaig sortir per’nar a caçar,
 ara va de bo,
 vaig sortir per’nar a caçar
 ara va de bo que de bo va.
 No en trobo perdiu ni guatl·la
 per a poder-li tirar,
 sinó una pobra pastora
 que guardava el bestiar.
 Ja la’n trobo adormideta

a la vora del canyar,
 de tan boniqueta que era
 no la goso despertar,
 en cullo un pom de violes
 al pit les hi vaig tirar,
 les violes eren fresques
 la pastora es despertà.
 - Què cerqueu per’qui, el bon jove?
 Què hi veniu aquí a buscar?
 - El vostre amor, donzelleta,
 si me’l volíeu donar.”



Il·lustració de la cançó *El bon caçador*.
 Llibre de música de 5è de l'editorial Abadia de Montserrat.

En la versió complerta que apareix al *Cançoner* de Joan Amades (1982), la història continua i la pastora contesta a la proposta del caçador que ho ha demanar al seu pare a al seu germà si li volen donar, o a la tia monja o a l'oncle capellà, que si ells li donen per ella ben donat està. Aquesta cançó, que és inclosa en el llibre de 5è de l'Abadia de Montserrat, a peu de pàgina del llibre de l'alumnat porta una sèrie d'indicacions per al professorat de com han de fer cantar la cançó als infants, en cap cas n'hi ha cap adreçada a la misogínia actual del text: “feu que articulin bé el text, amb aire decidit. Podeu fer-la alternant les estrofes entre dos grups. Procureu que interioritzin el silenci que precedeix les semicorxeres i que no les precipitin.”

- *La presó de Lleida* (trad. catalana).

Aquesta cançó apareix dues vegades, una en el repertori del Departament d'Ensenyament i l'altra en el de l'Abadia de Montserrat. En l'anàlisi de l'actitud del personatge femení, veurem que la nina, filla del baró de la presó de Lleida, és una dona activa i que no té la bellesa com a única finalitat.

“A la ciutat de Lleida
 n'hi ha una presó;
 de presos mai n'hi manquen,
 petita bonica,
 prou n'hi porta el baró,
 lireta, liró.”

A més de les cinc cançons on apareix el terme “bonica”, hi ha també cinc cançons en les quals apareix l'expressió “bella”. Curiosament totes les cançons que

inclouen aquest terme també són tradicionals, però no totes catalanes sinó de procedències diverses.

- *El mariner* (trad. catalana).

Aquesta cançó és inclosa en el repertori de l'editorial Barcanova i en el de l'Abadia de Montserrat. El repertori del Departament d'Ensenyament també la incorpora, però pel fet que només inclou tres estrofes no apareix l'expressió que estem analitzant. En aquesta cançó, la donzella que broda un mocador per a la reina vol comprar seda a un mariner, però quan entra a la nau per triar la seda, la nau pren vela. Incloc tota la segona part del text a partir del segrest perquè és bona del tot.

“Mariner, bon mariner,
torneu-me en terra,
perquè els aires de la mar
me’n donen pena.
- Això sí que no ho faré
que heu de ser meva:
set anys que vaig pel mar
per vós, donzella;
cent llegües dins de la mar,
lluny de la terra.
- De tres germanes que som,
sóc la més bella.
L’una porta vestit d’or;
l’altra, de seda;
i jo, pobreta de mi,
de sargil negre.
L’una és casada amb un duc,
l’altra és princesa,
i jo, pobreta de mi,
sóc marinera.
- No sou marinera, no,
que en sereu reina,
que sóc jo el fill del rei
de l’Anglaterra.”



Il·lustració de la cançó *El mariner*.
Llibre de música de 5è de l'editorial Abadia de Montserrat.

- *L'inverno l'è passato* (trad. italiana)

Per bé que el text d'aquesta cançó inclosa en el repertori de 5è de Barcanova és en italià, s'entén força bé. A més de sortir el terme bella, trobem la noia esperant el promès a la finestra, un dels tòpics de passivitat de la dona que s'analitzarà més endavant.

“La bella alla finestra la guarda in su e in giù,
aspetta il fidanzato al canto del cucù”

- *Goigs de Nadal* (trad. eivissenca)

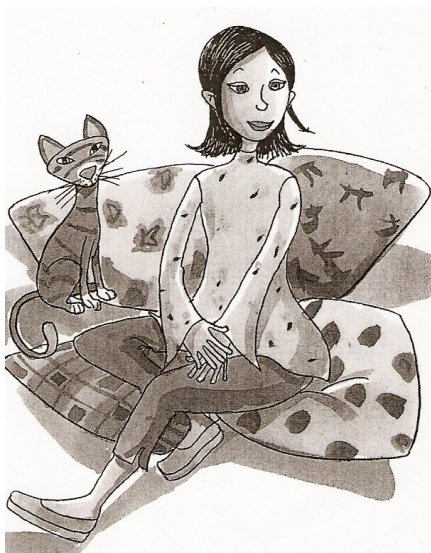
En aquest cas, aquesta cançó, inclosa en el repertori de Cruïlla, assigna el terme “bella” a la Mare de Déu.

“Sou de totes la més bella,
molt humil mare de Déu.
Heu parit i sou donzella,
i heu dat llum el fill de Déu.”

- *Hung-sai* (trad. xinesa)

En aquesta cançó, a més del terme bella adreçat a la dona, apareix el terme dolça i gentil, dos més dels tòpics que formen la imatge tradicional de la dona. A això cal afegir que la part del cos que es destaca són els llavis, una de les parts que tradicionalment ha estat considerada de sensual en les dones.

“Hung-sai és bella, és dolça, gentil,
com presseguir que floreix a l’abril.
Mira els seus llavis tan vermells i tan vius
com cireres roges d’estiu.”



Il·lustració de la cançó *Hung-sai*.
Llibre de música de 5è de l'editorial Teide.

Finalment, hi ha dues cançons que utilitzen el terme *hermosa*, totes dues tradicionals catalanes.

- *La filadora* (trad. catalana)

Aquesta cançó és inclosa en el repertori de l'Abadia de Montserrat, per bé que el repertori del Departament d'Ensenyament també la inclou, però no a cicle superior, sinó a cicle mitjà. En aquest cas també s'inclou tot el text de la cançó perquè permet analitzar moltes qüestions referides al paper de la dona. Segons Joan Amades (1982), aquesta cançó era coneguda per *La gandula*, però segurament cal entendre “la filadora que no fila” en un altre sentit.

“Un pobre pagès tenia una filla,
tenia quinze anys i encara no fila.
Tralarà, la, la, la primfila, primfila,
tralarà, la, la, la, primfila i se’n va.

La nit de Nadal que és nit d’alegria,
pren filosa i fus, dóna un tomb per la vila.
N’encontra el galant el que ella volia:
- D’on veniu, Joan? –On aneu, Maria?
- A cal teixidor, que hi tinc peça ordida.
- Quantes canes hi ha, hermosa Maria?
- Quantes canes hi ha, de la peça ordida?
setze canes té: me’n manquen les quinze.
- Què en farem del drap, hermosa Maria?
- En farem llençols, llençols i camises.
Del que ens quedarà, pararem botiga:
cap més no n’hi haurà tan ben proveïda.”

- *De Natzaret* (trad. catalana)

En aquest cas, el terme *hermosa* va destinat al personatge bíblic de Raquel.

“De Natzaret les muntanyes nasqué l’hermosa Raquel,
cada u amb sa companyia, tralarà, la, tralarà, larà
caminant cap a Betlem, caminant cap a Betlem.”

L’única expressió referida al físic que en el text és presentada com a negativa apareix en la cançó *L’Espingueri* i fa referència al color fosc de la pell de la filla. Segons Joan Amades (1982), aquesta cançó s’inclou dins el repertori de cançons grotesques que es cantaven per Carnestoltes, en les quals hi figuraven casaments estranys i pintorescos. El text inclòs en el repertori de l’Abadia només incorpora la primera estrofa. Anoto la resta del text pel seu caràcter grotesc i perquè es vegi que, de fet, en cap lloc es diu que la filla de l’Espingueri sigui lletja, només diu que és negra. El text resta tota importància a la lletjor i malformació del casador.

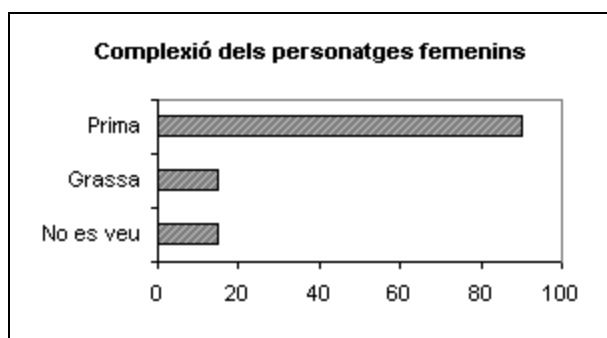
“L’Espingueri té una filla
que és més negra que el carbó,
ell bé prou que vol casar-la,
ningú la volia, no.
l’Espingueri, gueri, gueri;
l’Espingueri, gueri got.

Ja se l’emporta a la fira,
a la fira del Masnou.
Tota la gent se la mira,
ganyotes li fa tothom.
Passo un xato, guenyo i manco,
geperut i camatort.
- Jo bé prou m’hi casaria
si li dàveu un bon dot!
- Per faldilles una sàrria,

per camisa un sarriot.
 Per sabates una teula,
 per mitges un cabassot.
 Per cintetes una corda,
 per manto un mal sacot.
 Per corona un forc de cebes,
 per flor d'assar un allot.
 Unes bodes volen fer-ne
 que se'n parli a tot el món.
 A l'església de seguida
 abans no surti el rector.
 Varen agafar una mosca
 i la varen rostir al foc.
 La núvia es menja les ales,
 el nuvi el caparrot.
 La demás gent de la boda
 es van menjar l'altre tros."

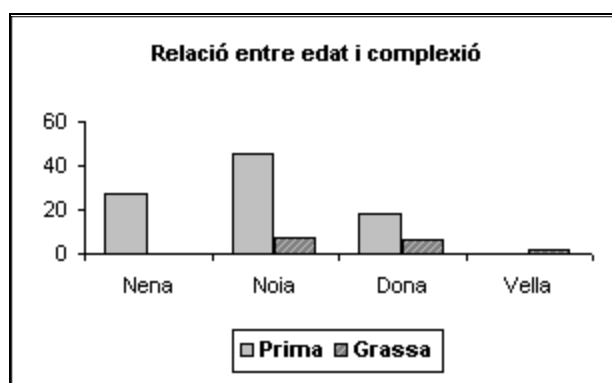
Tipus de cos

Pel que fa a les il·lustracions, el primer camp que podem analitzar de l'aspecte físic és el tipus de cos, de complexió, de les dones de les imatges. D'acord amb el model que la societat actual considera com a ideal, un percentatge elevadíssim de les cançons mostren una dona de complexió prima. Dels 120 personatges femenins que apareixen en les il·lustracions, n'hi ha 15 en les quals no es veu quin tipus de cos té la protagonista, en la majoria de casos perquè només es veu el cap. En la resta de casos (105 personatges femenins), 90 (un 85.7%) són primes i només 15 (un 14.3%) són grasses.



Si relacionem l'edat amb la complexió, obtenim les dades següents:

	Prima	Grassa	No es veu
Nena	27	0	5
Noia	45	7	7
Dona	18	6	3
Vella	0	2	0
Total	90	15	15



Les dues úniques dones velles que apareixen en les cançons són grasses.

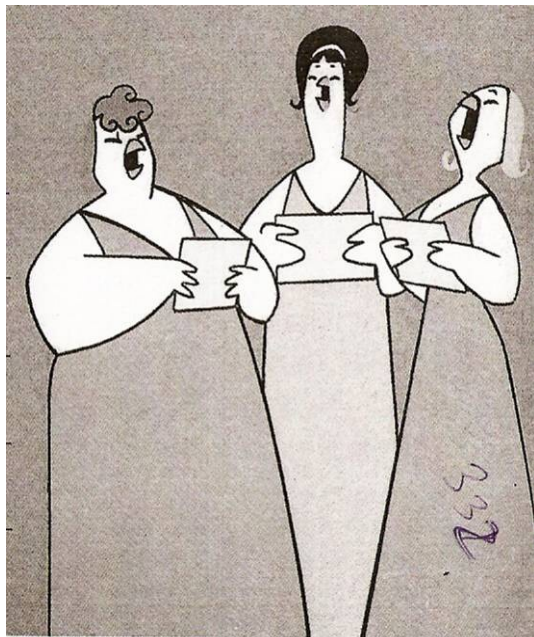


Il·lustració de la cançó *La masovera*.
Llibre de música de 6è de l'editorial Dinsic.

En l'altre extrem es troben les vint-i-set nenes que apareixen en les cançons que són totes primes. L'obesitat infantil no existeix. No obstant això en les fotografies que hi ha un grup nombrós de nens i nenes a l'escola cantant o ballant podem trobar alguna nena grassa, això no passa quan el grup de nens i nenes correspon a una il·lustració per comptes de a una fotografia real, ja que els dibuixos corresponen tots a nenes primes. A mesura que disminueix l'edat, hi ha cada cop menys dones grasses. La relació entre primes i grasses en el cas de les dones adultes és de 3 a 1 i en el cas de les noies és de 5.5 a 1.

Fixem-nos concretament en les noies i dones que tenen sobrepès i el tipus de cançons que les inclouen. Les set noies que no són primes corresponen a una mateixa protagonista que apareix repetida en set cançons en posicions diferents. Es tracta d'una noia que toca els platerets i que forma part d'una banda de quatre músics que apareix en el repertori de 6è de l'editorial Casals. De fet, doncs, es tracta d'una única noia. Curiosament en aquestes set cançons no apareix cap protagonista femenina en el text. Les imatges, per tant, no tenen res a veure amb el contingut de la cançó. Les sis dones d'edat adulta que són grasses formen part del repertori de 6è de l'editorial Santillana, totes sis dones apareixen només en dues cançons. Es tracta de tres monges que il·lustren

la cançó *La sardana de les monges* i tres dones que canten en un cor (que més aviat semblen gallines) i que il·lustren la cançó *El cant dels ocells*.



Il·lustració de la cançó *El cant dels ocells*
Llibre de música de 6è de l'editorial Santillana.

Contrarestant aquesta dada, si ens fixem com són les dones primes que apareixen en algunes cançons de l'editorial Santillana, podem constatar que són dones extremadament primes, anorèxiques, amb cossos que, de fet, encaixen perfectament en la visió de dona-objecte provocativa i seductora que sovint s'ofereix a la publicitat, televisió, cinema, etc. amb els pits voluminosos i els llavis molsuts i molt marcats.



Il·lustració de la cançó *Alegres cantes els ocells*.
Llibre de música de 5è de l'editorial Santillana.

En resum, de les deu editorials analitzades, només dues inclouen dones grasses, mentre que les vuit restants mostren només dones primes, les grasses no existeixen.

A més del tipus de cos, val la pena fixar-se en com està col·locat aquest cos, en quina posició es troba. La majoria de personatges apareixen drets, només hi ha:

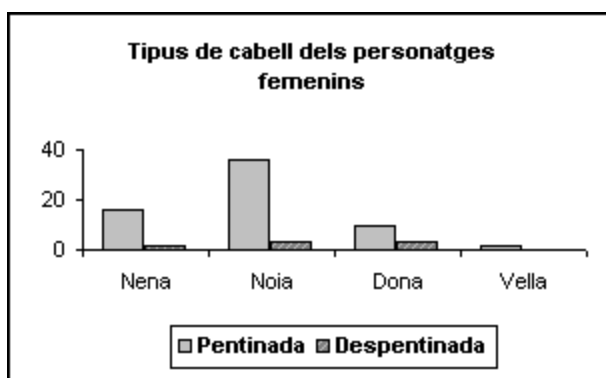
- 14 dones que apareixen assegudes.
- 4 estirades: la pastora que s'acaba de despertar d'*El bon caçador* (Abadia), la nena que és al llit a la *Margarideta* (Abadia), la noia malalta d'*El testament d'Amèlia* (Dinsic) i la nena petita de la *Cançó de bres per a una princesa morta* (Teide).
- 2 ajupides: la noia de *Digue'ns tardor* (Dinsic) i la nena d'*He mirat el prat* (Santillana).
- 1 agenollada: la sirena *Lorelei* (Abadia).

Els cabells

Pel que fa als cabells, en la majoria d'il·lustracions els personatges femenins apareixen pentinats. Les dades dels 120 personatges femenins són les següents:

	Pentinada	Despentinada	No es veu
Nena	19	2	11
Noia	43	4	12
Dona	12	4	11
Vella	2	0	0
Total	76	10	34

Si plasmem les dades en percentatges veurem que apareixen un 63.4% de dones pentinades, en contrast al 8.3% de dones despentinades. A més, hi ha un 28.3% de dones de les quals no es veu el pentinat, sigui perquè porten caputxa, barret, capa o qualsevol altre element que no permeti veure els cabells. Les dades en percentatges i per edats són les següents:



De fet, si mirem la proporció de personatges femenins pentinats o despentinats ens adonarem que on la proporció és més petita, és a dir, on apareixen més personatges descurats, és entre les dones d'edat adulta: 3 a 1 (de cada quatre dones, 3 apareixen pentinades i 1 despentinada). Mentre que entre les nenes i les noies la proporció és de

9.5 a 1 i de 10.7 a 1 respectivament. De la mateixa manera que hem fet en el tipus de complexió, anem a analitzar quines són les nenes, noies i dones que apareixen despentinades i en quin tipus de cançons es corresponen. Les quatre primeres cançons on apareix una dona despentinada corresponen al repertori de l'Abadia de Montserrat, de 5è. Segurament, més que de dones despentinades, es tracta d'una manera de dibuixar els cabells per part de l'il·lustrador. La primera és la cançó *Veniu tots*, de C. Franck, on es veu una nena i una dona que, amb altres nois i homes, ballen agafats de les mans. La segona és la *Bruixa Teresina*, personatge que en el seu paper de bruixa s'il·lustra una mica embullada. Les altres dues protagonistes femenines despentinades són la *Margarideta* que està al llit dormint i la pagesa d'*El bon caçador*, que s'acaba de despertar. El mateix succeeix a l'*Himne de l'alegria*, de L. v. Beethoven, en el repertori de Dinsic, on sembla que la noia va despentinada, però segurament és només una manera de dibuixar els cabells per part dels il·lustradors. Una altra imatge de dona despentinada apareix a la cançó *Les cabines de telèfon*, de N. Schultze, dins el repertori de 5è de Barcanova. Per bé que el text no fa cap referència al sexe de la persona que parla per telèfon, la il·lustració ens mostra una dona-telefonista d'allò més embullada. La següent imatge també de Barcanova correspon a la cançó *El meu avi*, de J. Ortega. En aquest cas es tracta d'una dona marinera que està, amb altres personatges, mirant el mar. El seu aspecte senzill i la brisa del mar fan que porti el monyo mig desfet. A *Ballant el twist*, de M. de la Calva i R. Arcusa, dins el repertori de Barcanova, també s'il·lustra una dona ballant que amb el moviment porta els cabells ben despentinats. És el mateix que succeeix a la cançó *Calipso*, de J. Holdstock (a Barcanova), on unes noies brasileres ballen i canten la cançó. També per efecte del ball, a la melodia provençal *En estol*, de l'editorial Casals, apareix una noia amb els cabells despentinats.

També pel que fa als cabells, podem observar que els personatges femenins porten majoritàriament el cabell llarg, concretament 84 personatges femenins (un 70%) porten el cabell llarg, mentre només 7 personatges (un 5.8%) el porten curt. Hi ha a més 29 personatges (un 24.2%) en els quals no es veu exactament la mida de cabells que porten o bé porten una mida intermèdia. Curiosament no hi ha cap dona adulta que porti els cabells curts i pel que fa a les velles en ambdós casos el porten recollit i no es veu la llargària.

Cabells	Curts	LLargs	No es veu
Nena	2	22	8
Noia	5	48	6
Dona	0	14	13
Vella	0	0	2
Total	7	84	29

Quatre dels set casos on els personatges femenins porten els cabells curts són noies que ballen i que no tenen una relació directa amb el contingut de la cançó: La tradicional alemanya *Tot en la terra* (Dinsic), *En estol* (Casals), *Ballant el twist* (Barcanova) i la tradicional ghanesa *Peta, peta* (Barcanova). A aquestes cal afegir una dona elegant que apareix dibuixada a la cançó tradicional catalana *Muntanyes regalades* (Abadia de Montserrat), la telefonista que ja hem comentat de *Les cabines de telèfon* (Barcanova) i la fotografia d'una noia africana al cànon *Make Tume Papa* (Barcanova). De fet, mentre que la majoria de dones grasses apareixen il·lustrades a l'editorial Santillana o Casals, les dones despentinades i algunes dones amb cabells curts apareixen quasi en solitari a l'editorial Barcanova, a més de l'Abadia de Montserrat i Casals. No

obstant això cal matisar que sovint aquestes dones, més que despenitnades, corresponen a un estil peculiar dels o de les il·lustradores, així com a dones que estan ballant o en moviment.



Il·lustració de la cançó *Calipso*.
Llibre de música de 6è de l'editorial Barcanova.

Finalment, pel que fa als cabells, faltaria analitzar quin tipus de guarniments porten els personatges femenins al cap. Hi ha 64 personatges que en porten, pràcticament la meitat, entre els quals destaquen les cues, les caputxes i els barrets. Concretament val la pena destacar les cues i trenes de les nenes, les cues i els barrets de les noies (a més de les cintes i els llaços), les caputxes i mocadors de les dones (cal comptabilitzar aquí totes les verges maries) i el vel i monyo de les velles.

	Clips	Cinta	Llaç	Barret	Cua	Trena	Caputxa	Vel	Monyo	Mocador
Nena			1	2	9	1				
Noia		5		13	8		5			
Dona	1	1		1			10		3	2
Vella									1	1
Total	1	6	1	16	17	1	15	1	4	2

Pel que fa a les expressions del text relacionades amb el vestir apareixen 10 descripcions, 8 de les quals apareixen en cançons tradicionals catalanes:

- A *La presó de Lleida* (trad. catalana), el pare li diu a la filla que li comprarà robes dels més bonics colors per poder-se casar.
- A *El mariner* (trad. catalana), la protagonista descriu els vestits luxosos de les seves germanes i el que haurà de portar ella.
- A *La Margarideta* (trad. catalana) la protagonista necessita sabatetes, mitgetes, jaqueta, arracadetes, cintenta... (tot en diminutiu)⁶¹.

⁶¹ Aquesta cançó, per bé que avui en dia ha passat a formar part del repertori infantil, antigament formava part de les cançons d'adults de Carnestoltes i, de fet, implicava una sessió de *striptease* ja que a mesura que s'anomenaven les peces de vestir, la balladora se les anava traient una rera l'altra.

- A *La Clementina* (trad. nordamericana) per demostrar la riquesa de la protagonista la cançó esmenta que tenia més de nou sabates.
- Al *Virolai* (Josep Rodoreda i Jacint Verdaguer) s'esmenta el mantell blau de la Verge i els colors del seu vestit.
- A *La dama d'Aragó* (trad. catalana), es descriu la cabellera llarga i rossa, amb cintes, perles, passadors i anells d'or.
- A *La pastoreta* (trad. catalana) s'esmenten diferents peces de vestir per tal que la protagonista pugui anar a ballar: caputxeta, faldilleta... (tot en diminutiu).

Pel que fa a la indumentària dels personatges femenins en les il·lustracions, no hi ha cap dona que vagi vestida d'anar per casa, de manera que majoritàriament van vestides de carrer. A part dels vestits específics pel tarannà de la protagonista (fada, bruixa, casament...), crida l'atenció els tres personatges femenins que van amb el vestit tradicional català i quatre personatges que porten vestits tradicionals d'altres països. Com que la majoria de personatges femenins estan ubicats en l'actualitat, el tipus d'indumentària és molt variada com correspon a la societat actual, hi ha des de pantalons, a vestits o faldilles curtes, sota genoll o llargues. Si ens fixem per edats, les dones adultes porten majoritàriament vestits o faldilles per sota del genoll i en alguns casos faldilles o vestits llargs. Les noies, en canvi, porten majoritàriament pantalons i en alguns casos vestits o faldilles per sota el genoll. Les nenes porten majoritàriament vestit i faldilles curtes i en alguns casos pantalons.

Finalment, quant a l'aspecte físic ens queda analitzar la ubicació de les dones en les il·lustracions. Val a dir que en molts casos no es veu, ja que la il·lustració no està ubicada en un espai, sinó que es presenta com a figura única, sense entorn de cap tipus. Entre les dades que val la pena remarcar hi ha: les 4 nenes o grups d'escolars que són al pati de l'escola o dins la classe i les 7 dones que són dins a casa: *La bruixa Teresina* (Abadia), *La Margarideta* (Abadia), la verge Maria a *Les dotze van tocant* (Barcanova), la Verge Maria a *Ja s'acosta la diada* (Cruïlla), la noia que hi ha al castell esperant a *La filla del rei plorava* (Santillana), la noia que espera l'enamorat que apareix repetida dues vegades a la cançó *La viudeta* (Abadia, Teide). La resta de personatges són fora de casa o són personatges sense entorn.

4.2.2 Descripció psicològica

Quant a la descripció psicològica o a l'actitud, apareixen en el text 15 expressions, de les quals només n'hi ha set de diferents: dolça, gentil, amorosa, humil, llesta, maleïda i traïdora. Són expressions que apareixen explicitades en el text, no pas que deduïm per l'actitud de la protagonista. La majoria d'aquestes expressions apareixen en cançons tradicionals catalanes (12 casos).

- dolça (2) a *La sardana de les monges* (Enric Morera) i a *Hung-sai* (trad. xinesa).
- gentil (4) a *La filadora* (trad. catalana), *Muntanyes del Canigó* (trad. catalana) i *El mariner* (trad. catalana).

- humil (2) a la *Cançó del lladre* (trad. catalana) i *Goigs de Nadal* (trad. eivissenca).
- llesta i fina (1) a *La bruixa Teresina* (I. Segarra).
- amorosa (2) a *La dama d'Aragó* (trad. catalana).
- maleïda (1) a les *Corrandes* (trad. catalana).
- traïdora, la fomuda espia (3) d'*Els contrabandistes* (trad. catalana).

En altres casos no apareix l'adjectiu que qualifiqui la dona directament, però per l'actitud podríem parlar, per exemple, de tímidesa en el cas d'*El bon caçador* ("quan la pastora es despertà / tots els colors transmutà"), de xafardera a *La gata i el belitre*, on la velleta parla del que ha passat o de gandula a *La filadora*⁶².

Si ens fixem en les il·lustracions, ens adonarem que la majoria dels personatges femenins apareixen somrient, talment com si fossin feliços. Hi ha 56 dones (de les 85 que transmeten alguna expressió amb la cara o el cos) que estan somrient, mentre que només 5 mostren una actitud trista (d'aquestes, 3 estan plorant), 3 dones mostren una actitud afectuosa i maternal cap altres persones, 15 estan concentrades (sobretot les que toquen algun instrument), 1 mostra una actitud d'espavilada i 5 estan dormint o descansant en posició estirada.

	Somrient	Trista	Afectuosa	Concentrada	Espavilada	Dormint
Nena	14		1	1		1
Noia	30	3	1	14		4
Dona	10	2	1		1	
Vella	2					
Total	56	5	3	15	1	5

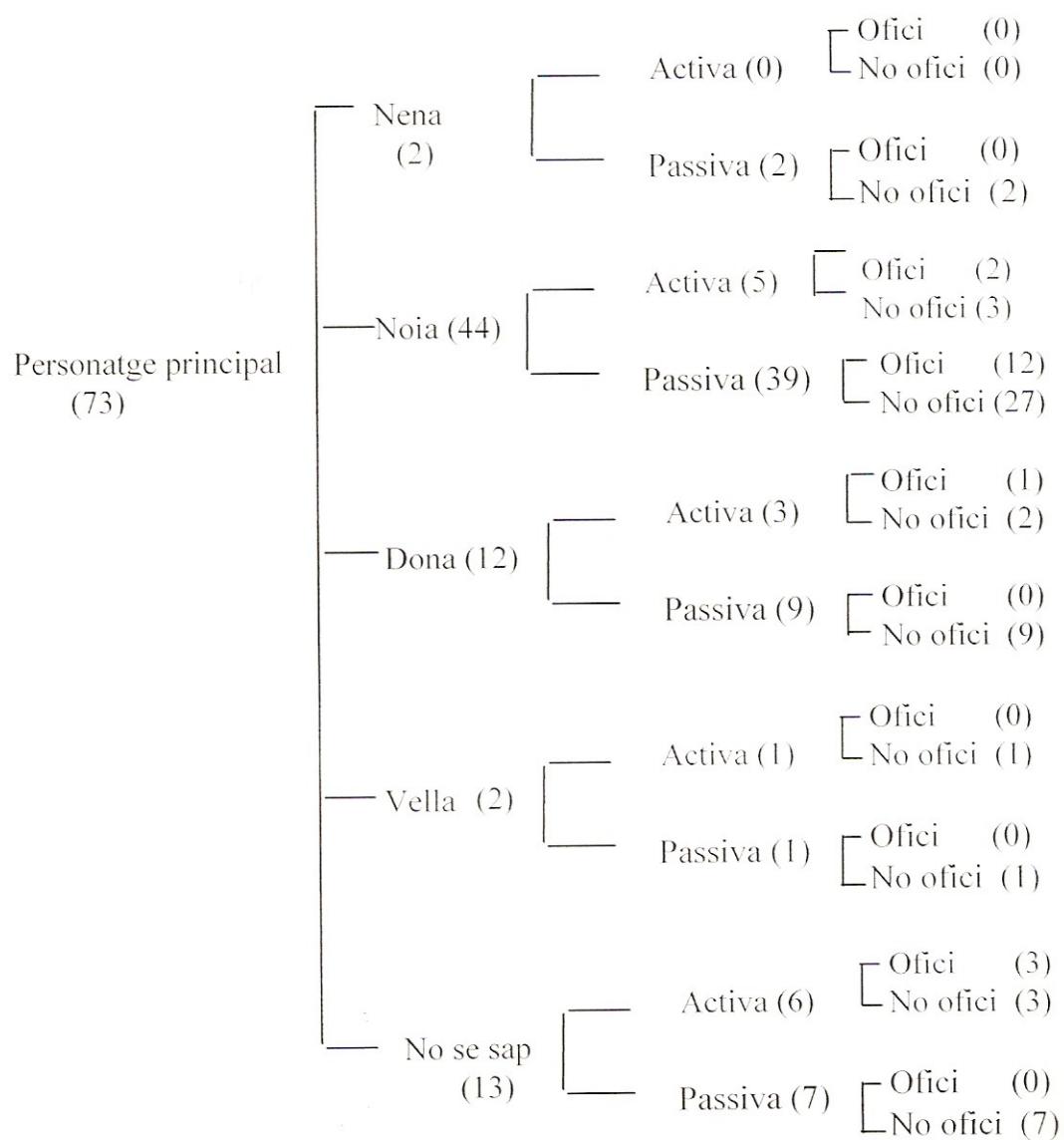


Il·lustració de la cançó *L'escala de mi menor*.
Llibre de música de 6è de l'editorial Casals.

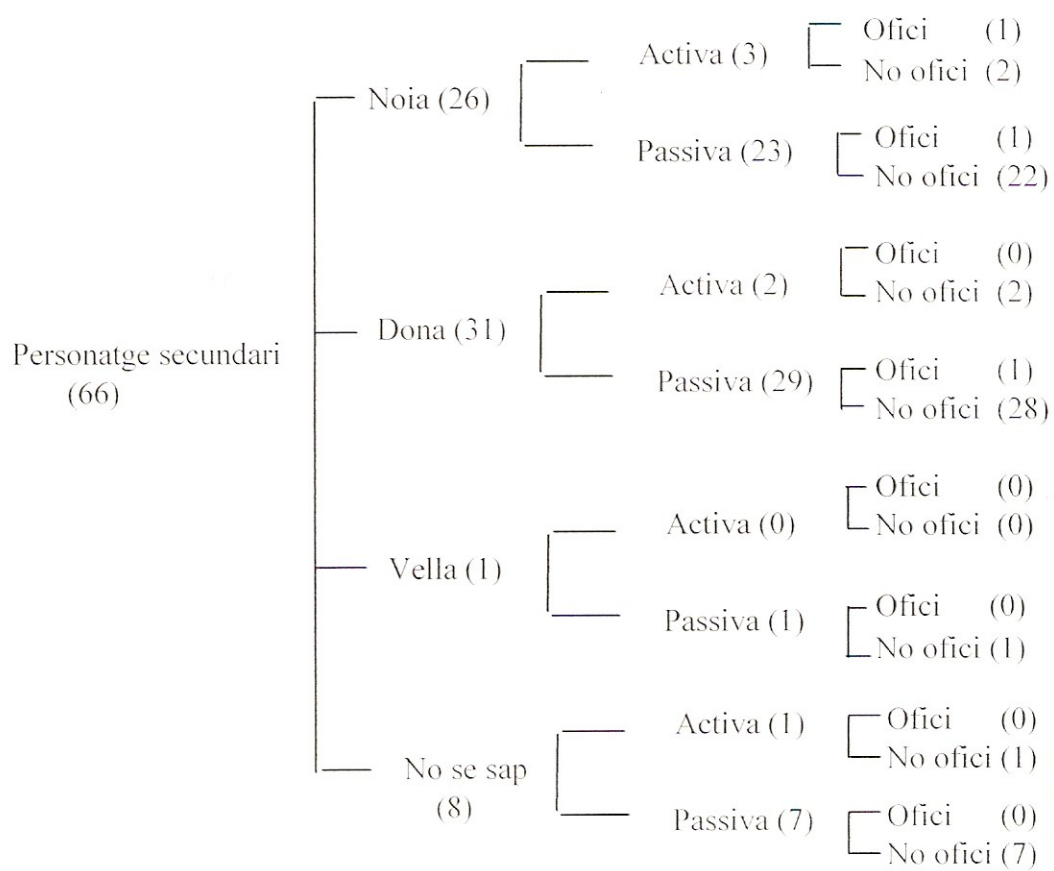
⁶² Aquest darrer cas és una mica especial ja que podríem trobar-hi un doble sentit. Com ja hem explicat abans, quan la cançó diu que "un pobre pagès tenia una filla, / tenia quinze anys i encara no fila" pot voler dir realment que no treballa o bé pot voler insinuar que no té relació amb cap home i té un significat codificat per les llibertats del Nadal.

4. 3 Actitud i ofici

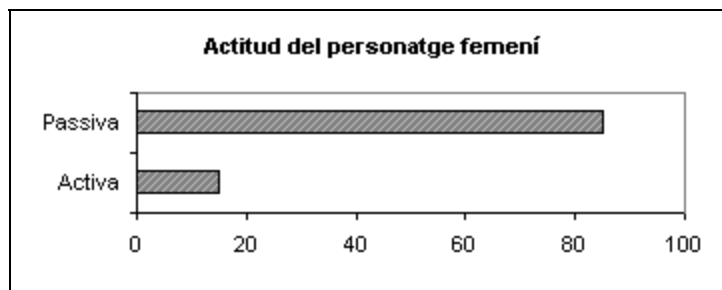
(personatge principal: 73)



(personatge secundari: 66)



Les dades en aquest apartat són molt extremes: 118 dones tenen un comportament passiu⁶³ en les cançons (58 de principals i 60 de secundàries), és a dir, un 84.9 %, mentre que 21 dones tenen un comportament actiu (15 de principals i 6 de secundàries), és a dir, un 15.1% del total.



Aquesta dada es pot matisar més si analitzem l'actitud i la relacionem amb l'edat. Les dues úniques nenes presents en les cançons, cap de les dues té un paper actiu, de fet no tenen ni paper, tan sols se les anomena. De les 70 noies joves, n'hi ha 8 que són actives (5 de les quals són personatge principal i 3 secundari) i 62 són passives (39 de les quals són personatge principal i 23 secundari). De les 43 dones adultes, n'hi ha 5 que són actives (3 són personatge principal i 2 secundari) i 38 són passives (val la pena destacar que en aquest grup es troben totes les verges maries i totes les mares).

Actitud	Activa	Passiva
Nena	0	2
Noia	8	62
Dona	5	38
Vella	1	2
No se sap	7	14

Si fem la comparança amb percentatges veurem que un 11.4% de les dones joves són actives i un 11.6% de les dones adultes. Les dades de les velles i de les nenes són molt poc representatives perquè en les cançons apareixen molts pocs personatges

⁶³ Dins de la categoria de dona passiva s'han inclòs tots aquells personatges femenins que, no només no intervenen en l'acció, sinó que sovint tan sols se les evoca o se les anomena. A la cançó *Els fadrins de Sant Boi*, per exemple, el protagonista és el noi, tot i que s'esmenta el nom de la noia:

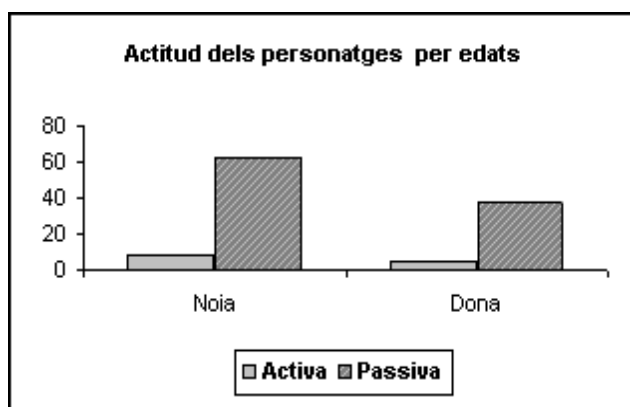
Els fadrins de Sant Boi
molta fatxenda en gasten.
El més petit de tots
en gasta més que els altres, tralarà.
El maco de la Laia, tralarà.

Un altre exemple seria *El cant dels ocells*, on s'esmenta el nom i funció de Maria, tot i que ella no actua ni participa de l'acció. El centre d'atenció i protagonista principal és el seu fill:

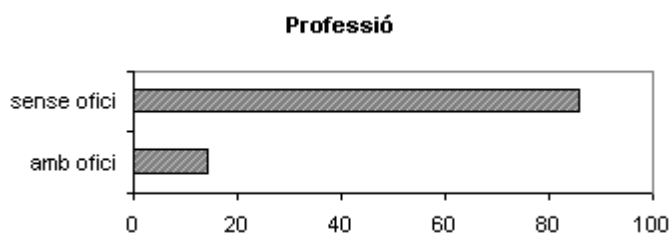
Cantava la perdiu
- Me'n vaig a fer lo niu
dins d'aquella establia,
per veure bé l'Infant
com està tremolant
en braços de Maria.

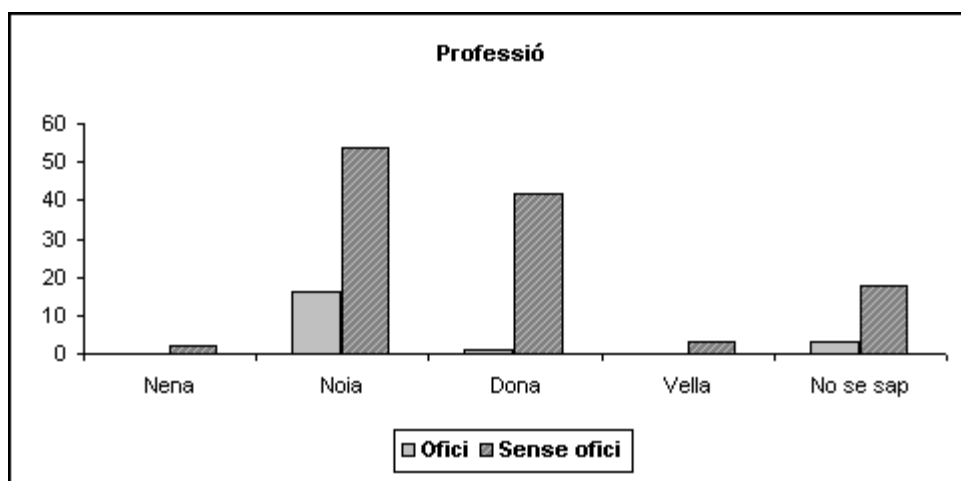
d'aquestes edats (3 i 2 respectivament). Si per comptes de mirar els números en positius els miren en negatiu, veurem que un 88.6% de les noies joves tenen un actitud passiva i un 88.4% de les dones adultes també. Ens queda classificar els 21 personatges d'edat indeterminada, de les quals un 33.3% té una actitud activa i un 66.7% passiva.

Actitud	Activa (%)	Passiva (%)
Nena	0	100
Noia	11.4	88.6
Dona	11.6	88.4
Vella	33.3	66.7
No se sap	33.3	66.7



Quant a l'ofici que desenvolupen les dones, només 20 en tenen (18 de principals i 2 de secundàries), un 14.4% del total de dones, de les quals 16 són joves (12 són personatge principal), 1 és dona adulta i 3 de les quals se'n desconeix l'edat. Per tant, hi ha 119 dones que no tenen ofici (85.6%): 2 són nenes (un 100%), 54 són joves (un 77.1%), 42 adultes (un 97.7%), 3 velles (un 100%) i 18 són dones de les quals no s'especifica l'edat (85.7%).





Pel que fa al text, les cançons que presenten dones amb ofici són, a excepció de dos casos (*La bruixa Teresina* i *El mercat*), tot cançons tradicionals catalanes, amb oficis força allunyats del que és la dona actual. Els oficis que apareixen són:

- 8 pastors (*El Rossinyol*⁶⁴, *Muntanyes regalades*, *La pastora Caterina*, *El bon caçador*).
- 2 minyones (*La viudeta*, *Joan del Riu*).
- 1 filadora (*La filadora*).
- 3 brodadores o cosidores (*El mariner*, *A la vora de la mar*).
- 2 dones que fan cistells (*Marieta Cistellera*).
- 1 venedora (*El mercat*).
- 1 masovera (*La masovera*).
- 1 bruixa (*La bruixa Teresina*).
- 1 sirena (*La calma de la mar*).

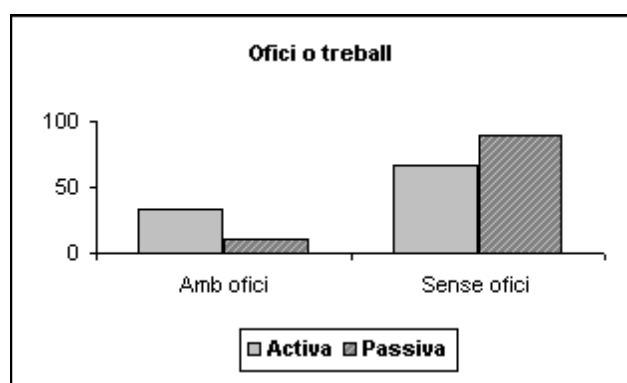
Un altra dada que es pot establir dins la xarxa sistèmica, és la relació entre les dones actives i les que tenen ofici, de manera que hi ha més dones actives amb ofici que no pas passives amb ofici. De les 21 dones actives, 7 tenen ofici (un 33.3%), mentre que de les 118 dones passives només 13 tenen ofici (un 11%).

	Activa	Passiva
Amb ofici	7	13
Sense ofici	14	105
Total	21	118

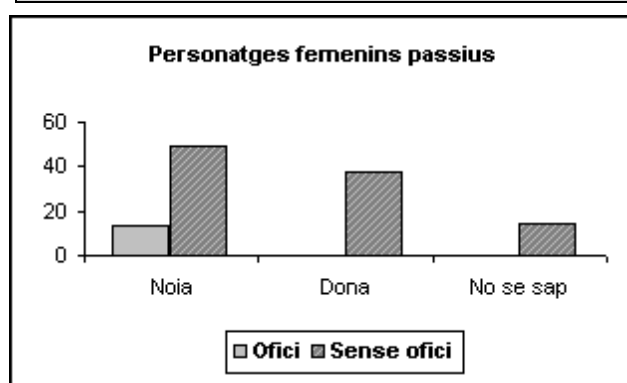
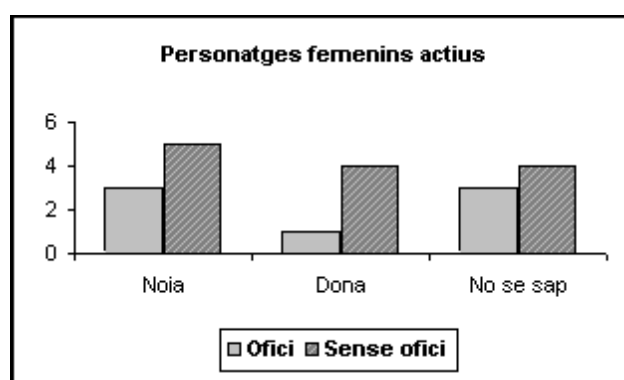
Si passem les dades en percentatges, el gràfic resultant és el següent:

	Activa (%)	Passiva (%)
Amb ofici	33,3	11
Sense ofici	66,7	89

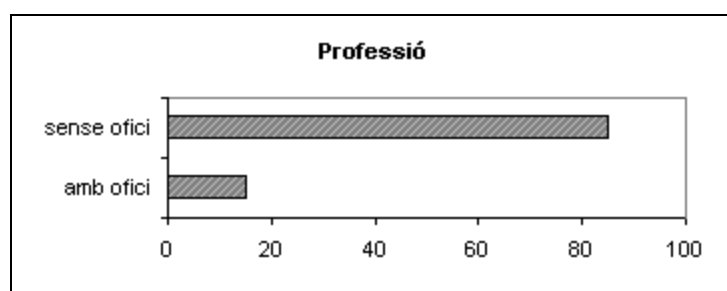
⁶⁴ En el cas de la cançó d'*El rossinyol* considero que la noia és pastora perquè el seu pare l'ha "mal maridada amb un pastor que li fa guardar la ramada".



Si relacionem l'actitud activa o passiva amb l'edat obtenim les dades següents:



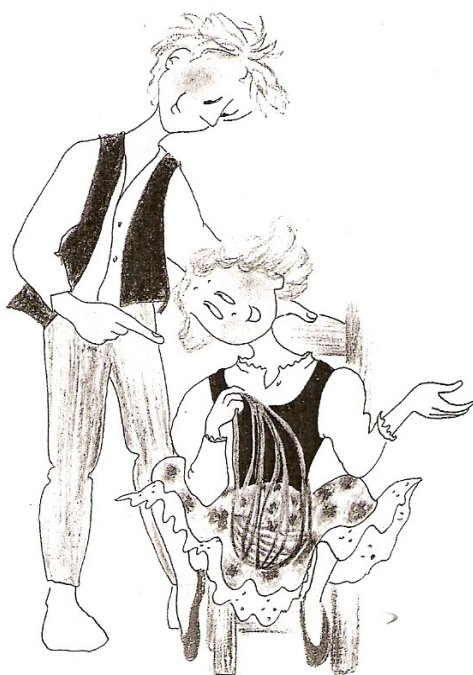
Si analitzem els oficis i professions en les il·lustracions, ens adonarem que dels 120 personatges femenins, només 18 desenvolupen algun ofici o professió (15%), la majoria dels quals molt allunyats de la realitat actual. Crida l'atenció que no hi ha cap dona en un paper clarament determinat de mestressa de casa.



Els oficis que apareixen són els següents:

- 3 pastores
- 3 monges
- 2 filadores
- 2 cosidores
- 1 cistellera
- 1 minyona
- 1 bruixa
- 1 fada
- 1 sirena
- 1 veremadora
- 1 masovera
- 1 telefonista

Si relacionem l'edat i la professió, obtenim que hi ha 1 nena que té ofici (pastora), 10 noies que tenen ofici (pastores, cistellera, filadora, cosidora, minyona, sirena i telefonista), 6 dones adultes (bruixa, fada, monja, veremadora) i 1 vella (masovera).



Il·lustració de la cançó *Marieta Cistellera*.
Llibre de música de 6è de l'editorial Abadia de Montserrat.

4.4 Actituds violentes

En les cançons apareixen alguns casos de violència explicitada en el text, alguns per part dels homes (deu) i alguns per part de les dones (sis). En cap il·lustració apareixen situacions de violència.

Si analitzem la violència masculina, els casos més flagrants són els de violència de gènere concretats en un segrest. Són casos de violència de l'home contra la dona, tot i que sovint aquesta violència no és presentada com un fet negatiu. Al final, en alguns d'aquests casos, el segrestador es vol casar amb la dona segrestada. Per exemple en la *Cançó del lladre* (que apareix en quatre repertoris diferents: el de l'Abadia de Montserrat, Barcanova, Cruïlla i Dinsic), i en *El mariner* (que apareix en tres repertoris: el de l'Abadia de Montserrat, Barcanova i el del Departament d'Ensenyament). Altres casos de violència són *El mercat* (que apareix en el repertori de Barcanova) i *Els vaixells de Stienkarrasi* (que apareix a l'Abadia de Montserrat).

Aquest darrer cas és el més greu. Val la pena llegir el text amb atenció i valorar si, per bonica i coneguda que sigui la melodia de la cançó, hem de seguir cantant un text que, tret de context, assumeix amb tanta normalitat el segrest i l'assassinat d'una dona. Les acotacions que porta la cançó dirigides al professorat són totes de caire musical, cap referida al text: “Doneu-li un aire retingut però molt valent, donant a les notes amb puntet tot el seu valor i gairebé una mica més”. Stienkarrasi captura Tània i la llença al mar, però abans d'enfonsar-se del tot, Tània es converteix en coloma i vola. La cançó recorda les històries de dones encantades que també són presents en l'imaginari català. En la mitologia eslava i siberiana existeixen una mena de personatges immortals, fills o filles de déus i d'humans (talment com els semidéus de la mitologia clàssica) que adopten la forma d'aus palmípedes, en molts casos, la de la cigonya.

Un bon dia, Stienkarrasi
navegant en alta mar,
capturà la bella Tània
en el més ardit combat.

Per signar una aliança
amb el Volga, riu sagrat,
el valent Stienkarrasi
Tània al Volga ha llançat.

Dins les ones s'enfonsava
pro en sortia tot seguit,
Tània en forma de coloma
deixant Stienka esvaït.

En la cançó d'*El mariner* també apareix un cas de segrest. Aquesta cançó, a més dels repertoris ja esmentats, també apareix en el del Departament d'Ensenyament de la Generalitat. En aquest darrer cas, però, el text només inclou cinc estrofes i, per tant, no es relata el fragment que el mariner segresta la donzella. En aquesta cançó el mariner segresta una donzella que va a triar seda quan puja dalt de la nau. Ella, quan s'adona del fet, només es queixa de la nova situació pel fet que serà marinera quan resulta que les seves germanes ocupen una posició social molt més bona (una és duquessa i l'altra

princesa). Però finalment el mariner la convenç perquè resulta que ell no és un senzill mariner sinó que és el fill del rei d'Anglaterra. Incloc les estrofes de la 9 a la 17 que és quan el mariner, després de fer pujar la noia a la nau, se l'emporta.

Mentre va mercadejant
la nau pren vela.
Mariner es posa a cantar
cançons novelles.

Amb el cant del mariner
s'ha adormideta,
i amb el soroll de la mar
ella es desperta.

Quan ella s'ha despertat
ja no en veu terra;
la nau és en alta mar,
pel mar navega.

- Mariner, bon mariner,
torneu-me en terra,
perquè els aires de la mar
me'n donen pena.

Això sí que no ho faré,
que heu de ser meva;
set anys ha que vaig pel mar
per vós, donzella;

cent llegües dins de la mar,
lluny de la terra.
- De tres germanes que som,
sóc la més bella.

L'una porta vestit d'or;
l'altra, de seda;
i jo, pobreta de mi,
de sargil negre.

L'una és casada amb un duc,
l'altra és princesa,
i jo, pobreta de mi,
sóc marinera.

- No sou marinera, no
que en sereu reina,
que jo sóc el fill del rei
de l'Anglaterra.

Un altre cas de segrest és el de la *Cançó del lladre*. Aquesta cançó, la més repetida dels repertoris apareix en quatre editorials, per bé que n'hi ha dues més que també l'inclouen però sense les estrofes que fan referència al segrest de la nina (Dinsic i el Departament d'Ensenyament). En la versió que apareix a l'Abadia de Montserrat, com que la cançó tampoc apareix sencera, es produeix el segrest però no se sap que acaba passant amb la noia. En aquest cas la violència exercida per l'home és contra la nina que segresta, però també contra el traginer que assassina quan ja li ha pres tots els diners i contra l'agutzil que el vol detenir.

1. Quan jo n'era petitet
festejava i presumia;
espartenya blanca la peu
i mocador a la falsia.
Adéu, clavell morenet,
adéu, estrella del dia.

2. I ara, que en só grandet
m'he posat a mala vida;
me só posat a robar,
ofici de cada dia.

3. Vaig trobar un traginer
que venia de la fira;
li prenguí tots els diners
i la mostra que duïa.

4. Quan he tingut els diners
li n'he llevada la vida;
quan n'he tingut els diners
li n'he robada una nina.

5. L'he robada en falsedat
dient que m'hi casaria;
la justícia ho ha sabut,
de prompte me'n persegua.

6. La culpa no la tinc jo
ni ella tampoc la tenia
jo m'hi volia casar
i sos pares no ho volien.

7. L'he mantinguda cinc anys
per nobles ciutats i viles;
en una noble ciutat
l'hi mantinguí quinze dies.

8. La vila de la Bisbal
com és vila divertida,
no n'hi falta algun traïdor,
se'n va avisar la justícia.

9. Ja n'hi havia un agutzil
que a n'a mi agafar em volia;
me n'arrencó del punyal,
li vaig donar una punyida.

10. Me'n prenen i me'n garroten
me'n fiquen dins una sitja;
me'n pòsic a reclamar
a la humil Verge Maria .

11. Valeu-me, los meus amics
que jo algun temps bé en tenia;
valeu-me, los meus amics,
valeu-me, la camarilla.

12. Veig venir cinc-cents fadrins
tots criats de companyia;
deslliuraren la presó,
me'n tragueren de la sitja.

A la cançó *El bon caçador* (hauríem d'analitzar per què s'anomena al protagonista com el bon caçador), l'home, quan veu la pastora adormida (de fet sempre es refereix a ella amb diminutius), per seduir-la, li tira un pom de violes al pit. Segurament trobaríem millors maneres de declarar-se.

Una matinada fresca, ara va de bo,
vaig sortir per'nar a caçar, ara va de bo,
vaig sortir per'nar a caçar, ara va de bo, que de bo va.

No en trobo perdiu ni guatl
per a poder-li tirar,
sinó una pobre pastora
que guardava el bestiar.
Ja la'n trobo adormideta
a la vora del canyar,
de tan boniqueta que era
no la goso despertar,
en cullo un pom de violes
al pit les hi vaig tirar,
les violes eren fresques
la pastora es despertà.
- Què cerqueu per'qui, el bon jove?
Què hi veniu aquí a buscar?
- El vostre amor, donzelleta.
se me'l volíeu donar.

A la cançó *La vella* ben bé no es produeix cap violència, tot i que podríem considerar que l'actitud de l'estudiant és d'abús de la vella, malgrat ella busqui de bon grat una parella per poder-s'hi casar. Quan troba l'estudiant en un ball li diu:

- Estudiant, si tu em volies,
te'n faria un ric marxant.
Ja se'n van a cal notari
a fer capítols formals.
Quan el notari els va veure:
- Que estàs boig, estudiant?
El dissabte els amonesten,
el diumenge els van casant,
el dilluns en cau malalta,
el dimarts l'enterro fan.
Amb els diners de la vella
n'hauré una de quinze anys.

Un altre cas de violència, en aquest cas aplicada d'un home per justícia contra uns altres és la del capità d'*Els contrabandistes* que anima els minyons a perseguir els bandolers:

I allí on els trobarem
baionetes pararem!
Farem carnisseria!

I en passar per Galliners
allí ja hi varen ser
amb els contrabandistes.

Ganivetades i trets
la companyia han desfet
dels braus contrabandistes”.

Totes les cançons analitzades fins ara en aquest apartat són tradicionals catalanes. La darrera cançó inclosa en l'apartat de violència masculina exercida sobre la dona seria el de la cançó *El mercat*, cançó que, malauradament, té molta vigència en la societat actual musulmana. Es tracta d'una cançó tradicional aràbiga en la qual es palesa la situació tan discriminatòria que pateix la dona musulmana, en aquest cas, la situació més intransigent que manté les dones tancades a casa, privades de tota relació social que no sigui sota la tutela de l'home.

Noies, dones fan la crida
a la plaça del mercat.
Allí hi ha les galindaines
que fa temps volen comprar.

Sedes fines de les Índies,
grans mantells tots ben brodats.
Puntes, randes per camises,
tot per vendre res no és car.

I també les venedores
per les cases van passant.
Fan la crida porta a porta
tot per vendre res no és car.

Jo bé prou que en compraria,
jo bé prou que en vull comprar,
si no fos que estic soleta
i tancada amb pany i clau.

Pel que fa a la violència impartida per les dones, n'hi ha tres que l'exerceixen, una de les quals de manera indirecta. Es tracta de la dona que delata els contrabandistes al capità i acaba provocant la mort dels "braus contrabandistes" (l'actitud de la dona és presentada com a negativa, ja que se l'anomena com "la refumuda espia"). Les dues que exerceixen violència de manera directa són les sirenes de *Lorelei* i de *La calma de la mar*, que poden provocar i provoquen la mort dels mariners.

A la cançó tradicional alemanya *Lorelei*, la sirena protagonista sedueix un barquer al qual li provoca la mort.

Si mai et passes pels boscos que hi ha a la vora el corrent,
escolta l'estranya tonada que et duen l'aigua i el vent;
potser sentiràs una història que parla de Lorelei.
Tothom en coneix la llegenda, ningú no l'ha vista mai.

A posta de sol 'nava a seure al caire de l'espadat,
les aigües del Rin reflectien son cap sedós i daurat.
I mentre es passava la pinta cantava una cançó,
i els roquissars de la riba en tornaven el ressò.

Un vespre un barquer que remava sentí el so seductor,

seguint aquells cants de sirena va perdre rumb i timó.
Mirant fascinat la donzella no veu ni roques ni esculls:
s'enfonsa en les aigües traïdores amb Lorelei dins els ulls.

A *La calma de la mar*, el pare li diu al fill que no es fiï mai de la calma perquè amaga el mal de les sirenes:

La mar semblava un mirall;
la lluna plata semblava:
això serà el temporal
d'una nineta encantada”.

Hi ha un cas especial de violència exercida per la dona, el de la nina de *La presó de Lleida* que vol morir per amor quan el pare li diu que penjaran el seu aïmador.

- Ai, pare, lo meu pare,
pengeu-me a mi i tot;
feu les forques de plata,
petita, boonica,
feu-ne los dogalls d'or,
lireta liró.

i a cada cap de forca
poseu-hi un pom de flors;
perquè la gent que passi,
sentin la bona olor.

Resin un parenostre
per l'ànima dels dos,
i diguin: “Ai la trista,
que ha mort per l'aimador!”.

Déu la perdó, floreta,
jardí de cada flor.
- Qui és aquesta donzella
que és morta per amor?

- Néta és del rei d'Hongria,
parenta d'Aragó.
Déu l'haja perdonada,
la filla del baró”-.

La nina, però, no es dona per vençuda i exerceix violència sobre el seu pare tot donant-li un “dormitori” per aconseguir llibertar l'aïmador.

entre el baró dormia
la filla no dorm, no;
li n'ha dat dormitori,
dormitori del bo.

Que de vint-i-quatre hores
no tornarà a raó.
Sota el coixí li troba,
les claus de la presó.

- Eixiu, eixiu, los presos,
eixiu, eixiu-ne tots;
aneu's-en cap a França
i feu-ne una cançó.

La filla vos lliberta,
la filla del baró.
El qui no se'n vol moure,
n'és lo seu aimador.



Il·lustració de la cançó *La presó de Lleida*.
Llibre de música de 6è de l'editorial Abadia de Montserrat.

4.5 Matrimoni i maternitat

En primer lloc, s'ha analitzat quina és la persona que escull i decideix el futur marit de la dona soltera, la donzella que ha de buscar fadrí.

El pare	7
El pare i la mare	4
L'home	4
La mare	0
La dona	3

La primera dada que crida l'atenció és que totes les cançons on es busca el casament de la noia fadrina, independentment de qui triï el seu futur espòs, són tradicionals catalanes. En les cançons tradicionals d'altres països o en les cançons d'autor més actuals aquest tema no apareix.

En qualsevol cas, si tenim en compte que el tema del casori de la noia fadrina apareix en 18 cançons, podem comprovar que el percentatge de personatges femenins que es troben en aquesta situació respecte del total és baix, un 12.9%. Si comparem la dada només tenint en compte les cançons tradicionals catalanes, llavors veurem que el percentatge és més elevat. Hi ha 16 personatges femenins d'entre els 75 que apareixen en aquest tipus de cançons on la finalitat és aparellar la filla i/o la noia fadrina, és a dir, un 21.3% del total.

En aquestes cançons tradicionals comprovem que l'única manera legítima que té de casar-se una donzella és quan el pare o els pares donen el seu consentiment. A *El rossinyol* (cançó repetida en quatre repertoris: Abadia de Montserrat, Barcanova, Teide i Departament d'Ensenyament) apareix una noia que ha estat mal maridada i casada contra la seva voluntat per part del pare. La noia no culpabilitza la mare, que li representa un referent de confiança, sinó el pare.

Rossinyol que vas a França, rossinyol
encomana'm a la mare, rossinyol,
d'un bell boscatge, rossinyol, d'un vol.

Encomana'm a la mare, rossinyol
i a mon pare no pas gaire, rossinyol...

I a mon pare no pas gaire, rossinyol
perquè m'ha malmaridada, rossinyol...

Perquè m'ha malmaridada, rossinyol
a un pastor me n'ha donada, rossinyol...

A un pastor me n'ha donada, rossinyol
que em fa guardar la ramada, rossinyol...

Un altre cançó on se sol·licita el consentiment del pare és *Muntanyes regalades* (que apareix repetida en tres repertoris: Abadia de Montserrat 5è, Abadia de Montserrat 6è en una versió no complerta i Mc Graw).

Muntanyes regalades són les del Canigó
que tot l'estiu floreixen, primavera i tardor.
Jo que no l'aimo gaire, jo que no l'aimo no,
jo que no l'aimo gaire, la vida del pastor.

Mon pare m'ha promesa a un pobre pastor.
Ell se'n va a la muntanya, jo visc al Rosselló.

I la darrera cançó on el pare busca el promès de la filla és l'*Espingueri*, també en el repertori de l'Abadia de Montserrat.

L'Espingueri té una filla que és més negra que el carbó,
ell bé prou que vol casar-la, ningú la volia, no.

Hi ha una altra cançó on se sol·licita el consentiment del pare, tot i que en la versió abreujada que es canta a l'escola això no es veu. A *El bon caçador*, (també es tracta d'una cançó tradicional catalana que apareix en el repertori de l'Abadia de Montserrat) una pastora no pot acceptar el fadrí caçador que li proposa prometatge si el pare no dóna prèviament el consentiment⁶⁵. Veiem, doncs, que en la majoria de casos la noia no es manifesta pel que fa al casament: l'home sol·licita i el pare consent. I la dona què hi diu?

Què cerqueu per'quí, el bon jove?
què hi veniu aquí a buscar?
-El vostre amor, donzelleta,
si me'l volíeu donar.
-Demaneu-lo a n'el meu pare,
o també a n'el germà,
i, si no, a la tia monja,
o bé a l'oncle capellà;
que si ells us el donaven,
per mi ben donat serà.

En el recull hi ha quatre cançons on el consentiment per al casament l'han de donar el pare i la mare.

Una de les cançons tradicionals catalanes en les quals se sol·licita el consentiment dels pares és *La cançó del lladre*. Aquesta cançó, per bé que apareix en sis editorials diferents (Abadia, Barcanova, Cruïlla, Dinsic 5è, Dinsic 6è i Departament

⁶⁵ Curiosament quan comença la cançó ens explica que el caçador no troba ni "perdiu" ni "guatlla" (dos ocells de gènere femení) per poder-li tirar. Es pot interpretar que el que va a caçar el caçador és una femella, de manera que tant la pastora com els ocells són objectes de caça. En el món trobadoresc existeix un gènere, les pastorel·les, on es produeix una relació entre un trobador i una pastora: un cavaller, prenat pels encants de la noia, hi manté un diàleg, a cops picant, que té com a objectiu aconseguir l'amor d'ella. La intenció del cavaller sempre és galantejar per posseir-la físicament.

d'Ensenyament), només a Barcanova apareix l'estrofa on s'explica aquest fet. El lladre després de "robar una nina" pretén casar-s'hi, però els pares no ho accepten.

La culpa no la tinc jo
ni ella tampoc la tenia;
jo m'hi volia casar
i sos pares no ho volien.

A la cançó tradicional catalana que apareix al repertori de Mc Graw *A la terra de la gana*, no sabem qui ha donat el consentiment, tot i que és de suposar que han estat els pares. En el text també val la pena observar que la noia rep de dot un fregall, de manera que queda clara quina serà la seva tasca a desenvolupar dins la llar:

A la terra de la Gana una noia n'han casat
que per dot li han donat el fregall de rentar plats.

A la cançó tradicional catalana *Roseta de Gironella* tampoc sabem qui ha de donar el consentiment, però evidentment no té la noia aquesta potestat.

A Gironella, que és vila molt bella,
n'hi ha una donzella que a mi em fa penar.
Si els seus ho volen i s'aconsolen,
desitjaria poder-m'hi casar.

I, finalment hi ha una cançó, *El maridet*, en la qual la protagonista canta: "tan petitet maridet m'heu dat / que la geladeta se me'l menja, / tan petit maridet m'heu dat, / que la geladeta se me l'ha menjat". Ella no especifica qui li ha dat el maridet, si el pare, la mare o ambdós alhora, però deixa clar que, a més de petitet, el maridet no es val en res, algú li ha donat a ella sense triar-lo.

Quan és l'home que unilateralment decideix sobre el casament de la dona, en dos casos es tracta de segrestos. En algunes versions que es canten a primària, però, aquesta part està retallada i no apareix (A l'Abadia s'inclou el text complet i en el repertori del Departament el text es talla). A *El mariner*, per exemple, malgrat el segrest, la donzella sempre es dirigeix a l'home com a "mariner, bon mariner" i, a més, assumeix que serà la seva esposa. Per això, de la situació del segrest, el que més la preocupa és que "els aires de la mar li donen pena", que portarà vestit de "sergil negre" i només serà "marinera", mentre que les seves germanes, una va vestida d'or, l'altra de seda, una és casada amb un duc i l'altra és princesa. Al final, però, la granota és torna príncep, de manera que el mariner és fill del rei d'Anglaterra.

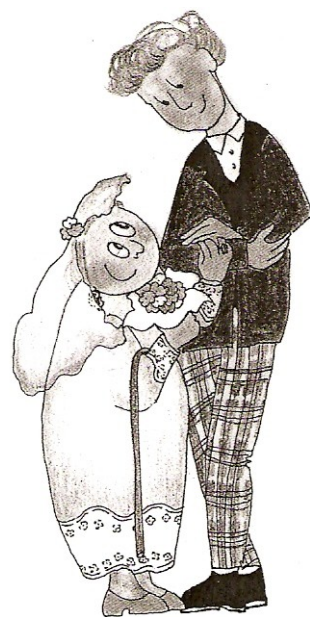
A l'altra cançó que es produeix un segrest, *La cançó del lladre*, el protagonista després de segrestar la donzella, la demana en matrimoni, però els pares no consenten. En cap cas es demana l'opinió a la noia. També aquest fragment del segrest en algunes versions apareix retallat. Així, a l'Abadia, Barcanova, Cruïlla, Dinsic de 6è la cançó apareix amb l'estrofa del segrest inclosa, mentre que en el repertori de Dinsic de 5è i del Departament se suprimeix aquesta part del text i de la història.

Un altre cas que queda retallat en les versions escolars presentades pel Departament d'Ensenyament o per Dinsic, però no per l'editorial Barcanova, és la de

l'Hereu Riera. La importància del matrimoni, sigui amb la dona que sigui, arriba al seu clímax en aquesta cançó, quan Cecília li diu a Riera que quan ella es mori es podrà casar amb la seva germana. No obstant això, Riera no accepta. En aquesta cançó també crida l'atenció el comportament de l'home que, tot i estar promès, pot anar a un ball i dansar amb altres donzelles, mentre la seva promesa és a casa malalta, a les portes de la mort. A mig ball l'hereu Riera ha de marxar i deixar de ballar amb les donzelles perquè la seva aimada s'està morint.

Perdonin senyores, que me'n tinc d'anar,
que la meva aimada a la mort n'està.
Ja en puja l'escala i sense trucar;
ja en troba l'aimada que a la mort n'està.
Com te va Cecília, Cecília, com te va?
- Per a mi, Riera, per a mi mal va.
Tinc una germana, t'hi podràs casar;
les joies que porto li podràs donar.
No estic per germanes, que amb tu em vull casar;
per a mi Cecília, cap més n'hi haurà.

Fins aquí hem analitzat quan la decisió la pren el pare o l'home i hem vist que en cap cas es presenta com a negativa, encara que sigui amb segrest inclòs. La mare unilateralment no decideix mai sobre el casament de la filla. Ara bé, la cosa canvia quan és la dona qui busca fadrí per casar-se, ja que la imatge que es dona d'aquest tipus de dona és sovint negativa. A la cançó tradicional catalana *La filadora*, la noia no fila mai, només el dia de Nadal per trobar galant. Una altra cançó on la dona "escull" marit és *La vella*. Es tracta d'una cançó tradicional catalana que explica, en to de sàtira, que una vella de 150 anys s'empolaina i es posa ben guapa per anar al ball i trobar casador. La finalitat, en aquest cas, no és diferent de la que es busca de les joves fadrines: estar ben guapes per trobar promès. El primer que la treu és un estudiant i li proposa casament. De fet, al final qui en treu millor profit és el jove, ja que la vella es mor i ell es queda amb els diners.



Il·lustració de la cançó *La vella*.
Llibre de música de 5è de l'editorial Abadia de Montserrat.

La darrera cançó on la noia tria el promès és *La presó de Lleida*. La nina s'enamora del pres més jove que ha compost la cançó que canten la resta de presos. Ella mou cel i terra per aconseguir llibertat l'aimador i que no sigui penjat a la forca.

Com hem vist a la cançó de *La vella*, les dones, tinguin l'edat que tinguin, han de ser boniques i belles per tal d'aconseguir ser casades. Aquest també és el cas de *La dama d'Aragó*. En la versió escolar (ni en el repertori de Barcanova, ni en el Departament) no s'explica com se li busca marit a la dama. El germà queda prenat de la bellesa d'Anna Maria, de manera que, com que no es pot produir incest ("son germà se la mirava / amb un ull tot amorós. / Si no fóssim germans propis / ens casaríem tots dos; / però com som germans, / jo et buscaré un casador), ell mateix li busca casador tot mostrant-la a la fira i després a l'església ("Totes les dames la miren / amb un ull amorós, / capellà que diu la missa / n'ha perduda la lliçó"). La mare i la germana, les altres dones que apareixen a la cançó, no tenen cap decisió, es dediquen únicament a embellir i pentinar la dama d'Aragó.

Quant a la maternitat, com ja hem vist en el punt on s'analitzava la identificació dels personatges femenins, hi ha 32 dones en el paper de mare, un 23% del total. En aquesta classificació s'han inclòs també les verges, ja que la seva principal ocupació és la de mare, tot i no haver escollit voluntàriament tenir el fill (?). Cap dona, tret de les verges, concebrà un infant. Les mares compleixen amb el rol marcat per la seva condició: vestiran, pentinaran, cuidaran, protegiran els seus fills i, en cap cas, decidiran en solitari sobre el seu casament. L'exemple més clar, la Verge Maria. A *La dama d'Aragó*: "sa mare la pentinava amb una pinteta d'or", a *El rossinyol* la mare és el referent afectiu de la filla ("encomana'm a la mare, rossinyol"), etc.

Pel que fa a les verges que apareixen a tretze de la quarantena de nades del recull, a *El noi de la mare*, *El desembre congelat*, *Josep i Maria van a passejar i Cantem al xiquet* Maria no fa res que ens indiqui que té cura del fill. A *Sant Josep i la Mare de Déu* Maria té un paper passiu i la seva forma de tenir cura de l'infant és cantant: "Maria canta i el fillet dorm", mentre Josep, molt més actiu, va a cercar foc. A *Les dotze van tocant* "la mare i el fillet estan mig morts de fred" i també és Josep qui "encén allà un gran foc". A *Goigs de Nadal*, el text ens diu que el nen "en braços el té Maria" i a *El cant dels ocells* la perdut va cap a l'establia "per veure bé l'Infant com està tremolant en braços de Maria". També a *El rei Herodes* la cançó ens diu que Maria és a la cambra amb son fill aimat, per bé que no especifica què fa.

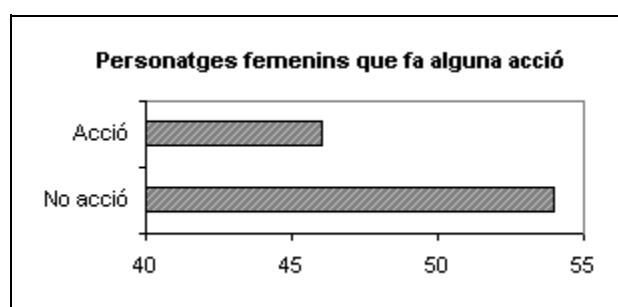
4. 6 Verbs

La xarxa sistèmica pel que fa a l'anàlisi del text és la següent:

1r nivell 2n nivell

Cap 75

Actua 64	Accions destinades a tenir cura del marit o del fill	14
	Verbs associats a l'ofici	11
	Accions destinades a embellir o embellir-se	9
	Accions destinades a provocar el mal a d'altres persones	7
	Verbs associats a la passivitat de la dona	5
	Accions destinades a tenir cura de les coses de la casa	4
	Verbs que impliquen una activitat i una decisió	4
	Accions destinades a seduir	3
	Ballar i cantar	4
	Vestir-se	
	2	
	Resar	
	1	



De les dades següents es pot comprovar que en un 54% dels casos les dones no desenvolupen en la cançó cap activitat, ni física ni mental. Són purament objectes: d'admiració o d'invocació. Del 46% restant, només 4 dones sobre 64 (un 6.3% de les dones que actuen o només un 2.9% de les dones totals que apareixen a les cançons) realitzen alguna activitat que està fora del rol que tenen marcat socialment i que implica una decisió envers la seva vida i el seu futur. És a dir, una dona que es pentina, cus, renta la bugada, plora o canta mentre bressola l'infant, per posar alguns exemples, no qüestiona en absolut el rol que tradicionalment s'atorga a les dones, ni es troba fora dels paràmetres establerts per la societat.

Així mateix, val la pena remarcar que un 5% del total de dones de les cançons actuen amb "maldat". Una d'elles és la "refumuda espia" de la cançó d'*Els contrabandistes*, que apareix en tres repertoris diferents: Abadia, Barcanova i el Departament. Entre les accions titllades de "dolentes" destaca aquesta faceta de la dona xafardera, tafariera i murmuradora, descrita sovint com a traïdora.

Quina cançó cantarem
que tots la sapiguem?
La dels contrabandistes
A Banyuls varen anar
de tabac a carregar
tota una companyia.

I en passar per Fortià
allí van encontrar
la refumuda espia,
que a Figueres se'n va anar
a contar-ho al capità,
que ha vist contrabandistes.

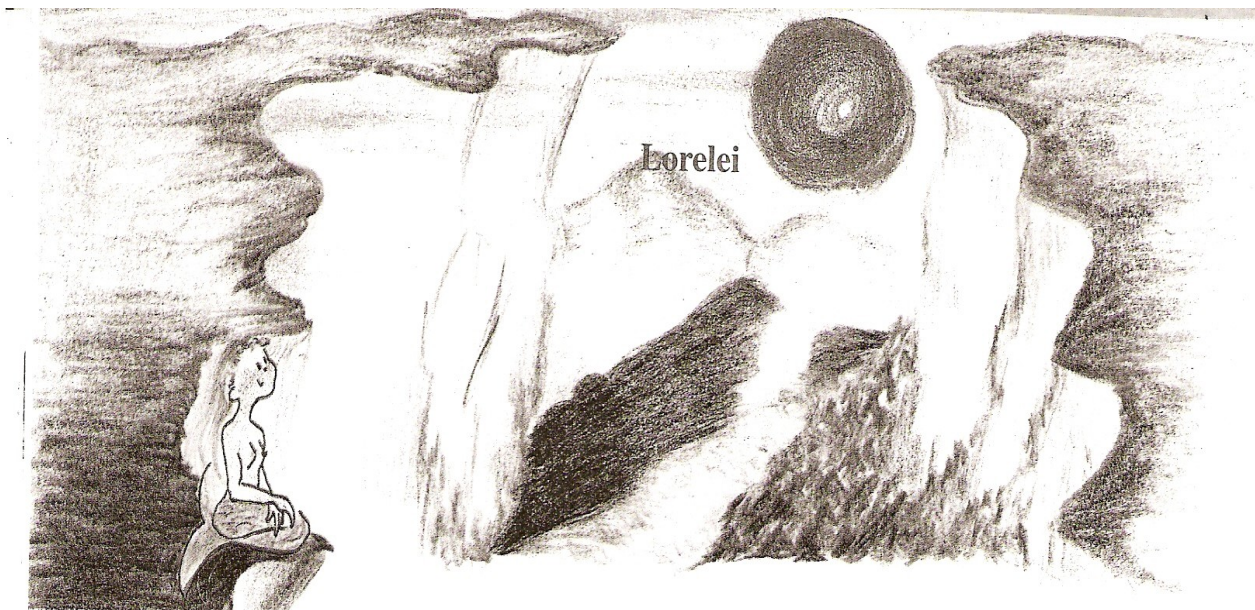
A *Les corrandes* apareix una maleïda vella: “Questa maleïda vella / m’ha donat un ou cova. / Déu li mati les gallines / i li augmenti els polls del cap”. Aquí, a més de maleïda, és vella.

Una altra dona que té per destí provocar el mal és la sirena, tant la nineta encantada que provoca el temporal a *La calma de la mar* (que apareix en el repertori de Barcanova i del Departament), com la sirena *Lorelei* que apareix en la cançó del mateix títol al repertori de l’Abadia. En aquesta cançó tradicional alemanya, Lorelei, a més de provocar el mal als mariners, fa dues de les accions que el rol que tradicionalment s’atorga a les dones considera com a pròpies: embellir-se i seduir. Anoto el text complet perquè es pugui veure quin tipus d’activitats desenvolupa Lorelei.

Si mai et passeges pels boscos que hi ha vora el corrent,
escolta l’estranya tonada que et duen l’aigua i el vent;
potser sentirà una història que parla de Lorelei.
Tothom en coneix la llegenda, ningú no l’ha vista mai.

A posta de sol ‘nava a seure al caire de l’espadat,
les aigües del Rin reflectien son cap sedós i daurat.
I mentre es passava la pinta cantava una cançó,
i els roquissars de la riba en tornaven el ressò.

Un vespre un barquer que remava sentí el so seductor,
seguint aquells cants de sirena va perdre rumb i timó.
Mirant fascinat la donzella no veu ni roques ni esculls;
s’enfonsa en les aigües traïdores amb Lorelei dins els ulls.



Il·lustració de la cançó *Lorelei*.
Llibre de música de 6è de l'editorial Abadia de Montserrat.

De les dones que actuen, un 21.9% (o un 10% del total) realitza alguna tasca relacionada amb tenir cura del marit i, sobretot, dels fills. Les dones que tenen cura del marit i del fill es dediquen a cantar cançons a l'infant (*Cançó de bres per a una princesa negra, Sant Josep i la Mare de Déu*), pentinar la filla (*La dama d'Aragó*), preparar-li casa i vestit al marit (*El maridet*), anar a veure el fill a la presó (*El poder del cant*),... i, evidentment, la “mare entre les mares” que més es dedica a aquestes tasques és la Mare de Déu que té el seu fill en braços en la majoria de nades. Curiosament totes les cançons on la dona desenvolupa aquest rol de tenir cura del marit i dels fills són tradicionals catalanes.

Un cas curiós és la cançó tradicional catalana *El maridet*, on la dona s'encarrega de tot ja que el seu marit és tan petit que fins i tot la “geladeta se'l menja”. També es podria fer la interpretació contrària i pensar que la dona, de fet, es dedica a tenir cura del marit com una de les tasques pròpies del seu rol.

A més de les cançons on la dona té cura de la família com a activitat principal, hi ha quatre cançons on la dona fa feines destinades a tenir cura de les coses de la casa. En el cas de *Clementina*, la noia d'aquesta cançó tradicional nord-americana i com es correspon a les feines de pagès, porta els ànecs a l'aigua, amb tan mala sort que cau al riu i mor.

Porta els ànecs vora l'aigua
del matí a les nou en punt;
Clementina que rellicsa
i una onada se l'enduu.

Els teus llavis sobre l'aigua
fan bombolles molt suaus;
Clementina, no t'enfonsis.
Amor meu, no sé nedar!

En el bosc hi ha un cementiri
on hi creixen moltes flors,
roses blanques i vermelles,
Clementina, del teu cos.

Altres cançons on es veu que les dones van a comprar són la tradicional catalana *La masovera*, la tradicional aràbiga *El mercat* i la noia que fa pa a la cançó de G. Holst, *Cançó del blat*. Un cas on queda clar qui farà les feines domèstiques és a la cançó tradicional catalana *A la terra de la Gana*, on la noia que es casa li regalen un fregall: “A la terra de la Gana una noia n’han casat / que per dot li han donat el fregall de rentar plats”.

Un altre camp reservat principalment a la dona és el de la bellesa física, a la qual destina molts esforços. Altre cop totes les cançons esmentades en aquest apartat són tradicionals catalanes. L’exemple més clar és la *Dama d’Aragó* que es dedica a pentinar-se i on tota la família de dones (germana, mare, padrina i germana petita inclosa) l’ajuden a embellir-se.

A Aragó n’hi ha una dama
que és bonica com un sol;
té la cabellera rossa
li arriba fins al talons.
Ai, amorosa Anna Maria,
robadora de l’amor,
ai, amorós.

Sa mare la pentinava
amb una pinteta d’or;
sa germana els hi trenava
els cabells de dos en dos.

Cada cabell una perla,
cada perla, un anell d’or;
cada anell d’or, una cinta
que li volta tot el cos.

Sa padrina els hi untava
amb aigua de nou olors;
sa germana més petita
li posava un passador.

Passador que li posava,
una rosa amb nou colors;
son germà se la mirava
amb ull tot amorós.

També segueix aquest model la vella de 150 anys (de la cançó tradicional mallorquina *La vella*) que vol anar al ball: “Ella es clenxa i es pentina / com les nines de

quinze anys / Tot el dia s'empolaina, / tres hores en el mirall". La que també es pentina és la Laia d'*Els fadrins de Sant Boi* que apareix en dos repertoris: Dinsic i Teide. El fadrí més jove de tots, després d'haver comprat un ram de flors que es posa al barret, se'n va a veure el seu amor: "Quan l'hi ha tingut posat / carrer avall se n'anava / en veu la seva amor / sola que es pentinava / Ja li'n presenta el ram, / li fa mitja rialla, / l'hi torna a presentar, / i li fa tota plegada". Dins aquest apartat també podríem incloure la sirena *Lorelei* que ja hem comentat en l'apartat de dones que es dediquen a fer el mal, així com la dona que es vesteix o que la vesteixen, encara que en el fons aquesta acció tingués originàriament un altre significat (*Margarideta*, *La pastoreta*).

La bellesa física sovint va associada a d'altres activitats, com per exemple, l'art de seduir, un 4.5% de les dones que actuen es dedica a aquests afers. Evidentment l'exemple més clar torna a ser el de la sirena *Lorelei* que ja hem comentat. Altres exemples d'aquest tipus de cançó són *La filadora*, *L'hereu Riera* o *Marieta Cistellera*.

- Marieta Cistellera,
tu que en saps de fer cistells,
me'n faries una panera
per anar a collir clavells.

- La panera jo et faria,
oh galant, galant fadrí,
la panera jo et faria
si els clavells fossin per mi.

Una rosa en tinc amb aigua,
un clavell en tinc en fresc;
els guardo per Sant Antoni,
que és el sant del meu promès.

Hi ha també una sèrie de dones que actuen en concordança amb l'ofici que desenvolupen. En total un 17.2% de les dones que actuen o bé un 7.9% del total. És el cas de la *Marieta Cistellera*, la cosidora d'*El mariner*, les pastores que guarden el bestiar a *El bon caçador*, *Muntanyes regalades* o a *El rossinyol*, les venedores d'*El mercat* i també podem incloure en aquest apartat les bruixeries de *La bruixa Teresina*, d'I. Segarra.

Sóc la bruixa Teresina,
la més llesta, la més fina del comtat.
Catacrac!
Tinc conjurs, remeis i trapes
per curar dolors i rampes, mals de cap,
Catacrac!

Faig sorpreses i encanteris
i tinc la clau dels misteris amagats.
Catacrac!
Sóc la bruixa Teresina
que no sopa, que no dina.
Catacrac! Catacrac!

Puc dir la bonaventura,
la present i la futura, en un mot.
Catacroc!
Parlo dels secrets dels astres,
predic morts i grans desastres a pleret.
Catacrec!

Un altre cas és el de les dones que volen anar a ballar, generalment fadrines, de cançons tradicionals catalanes (*La pastoreta* i *L'Hereu Riera*). En aquest apartat també hi consten les monges de *La sardana de les monges*, d'Enric Morera, que sembla que no tenen un comportament del tot correcte pel fet de ballar:

Dues monges a l'ombra les mans s'han pres,
ja se n'hi ajunten d'altres, d'altres després.
Les demés lluny s'hi acosten, tothom ja hi és.

Ballen totes porugues, ben dolçament,
enrogides de galtes, mig somrient,
i sos peus en la terra ni menys se'ls sent.



Il·lustració de la cançó *La sardana de les monges*.
Llibre de música de 6è de l'editorial Santillana.

I de totes les dones que hem esmentat fins ara, només la cançó de *Ballant el twist*, inclosa en el repertori de Barcanova, té un caire modern i actual. Tot i amb això, les noies tampoc tenen cap paper. La cançó va adreçada a un noi.

El ballen la gent jove i els que ja no ho són tant
perquè és un ritme nou que del rock ens ha arribat.
Avança un peu i ja l'hauràs après a ballar
i sentiràs el balanceig del teu cos girant.

Convida una xicota i ho podràs comprovar.
Ballant el twist veuràs que bé que t'ho passaràs.
La rossa, la morena, la panotxa, és igual,
només cal que vigilis de no perdre el compàs.

També trobem el cas de cinc dones que fan una activitat associada a la passivitat. Es tracta de dones que esperen, generalment a la finestra, l'arribada del promès. Un exemple és la cançó tradicional italiana *L'inverno l'è passato*, del repertori de Barcanova: “La bella alla finestra la guarda in su e in giù, / aspetta il fidanzato al canto del cucù”. Això també succeeix a la cançó tradicional alemanya *La filla del rei plorava*, inclosa en el repertori de l'editorial Santillana. En aquest cas la noia, a més d'esperar a la finestra, plora, una altra de les actituds associades directament a la passivitat.

La filla del rei plorava sense parar,
que el seu amor l'espera
a l'altra banda del mar,
a l'altra banda del mar.

Si prens la teva barqueta,
si vols travessar la mar,
jo poso a la finestra
la llum que t'ha de guiar.

El jove hissà la vela,
les ones ja s'han calmat,
i vers l'amor que espera
el vent el farà anar.

Mai més no han de separar-se,
mai més no s'han separat,
que el llum a la finestra
per sempre els ha juntat.



Il·lustració de la cançó *La filla del rei plorava*. Llibre de música de 5è de l'editorial Santillana.

L'espera, en aquest cas de la mare i la filla, també es produeix en la cançó tradicional catalana *La viudeta* (amb diminutiu inclòs), que pertany al repertori de l'Abadia de Montserrat i de Teide. Potser en aquest apartat també es podria incloure com a actitud passiva la dona que resa de la cançó tradicional catalana *En Pere Gallari*.



Il·lustració de la cançó *La viudeta*.

Llibre de música de 6è de l'editorial Abadia de Montserrat.

Finalment esmentar que hi ha tres dones que són capaces de prendre decisions que no encaixen amb el rol que habitualment s'atorga al seu gènere. De fet, l'única dona que pren decisions i actua en conseqüència és la nina de *La presó de Lleida* que va a veure el pare i li demana que alliberi el seu aïmador. La filla no accepta la negativa del pare d'alliberar el pres (que és l'aïmador que ella ha escollit) i actua en conseqüència.

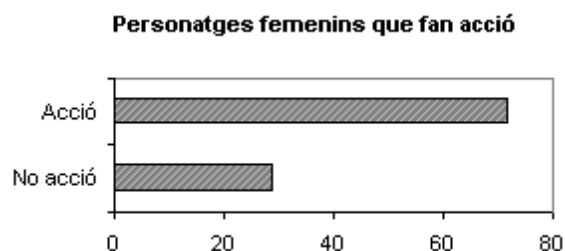
Potser es podria afegir la noia de *La filadora* com a jove que pren alguna decisió, en aquest cas la de sortir la nit de Nadal amb filosa i fus per trobar el galant. El pare es queixa de la noia, però aquesta per iniciativa pròpia surt la nit de Nadal: “La nit de Nadal, / que és nit d'alegria, / pren filosa i fus, / dóna un tomb per la vila./ En troba galant / el qui ella volia / -D'on veniu, Joan? / -On aneu, Maria?”

També seria un cas la comtessa de la cançó tradicional catalana *Don Lluís* que dóna la llicència a Don Lluís contra l'opinió del seu marit perquè marxi del servei del comte. A vegades la dona decideix amb qui es vol casar i altres decideix deixar el seu xicot. *Cavalca fort*, de S. Foster, inclosa en el repertori de Barcanova, n'és un exemple.

Avui el sol és molt calent, ia ia,
però jo corro com el vent, ia,ia, oh!
Cavalca fort, camí del nord,
anirem lluny a trobar l'or, ia, ia, oh!

La meva noia m'ha deixat, ia ia,
 diu que sóc massa eixelebrat, ia ia, oh!
 Cavalca fort...

Quant a les il·lustracions, trobem que hi ha 86 personatges femenins dels 120 totals que desenvolupen alguna activitat. En aquest cas, la quantitat de dones que realitzen alguna activitat en les imatges és més elevat que en el cas del text, sobretot perquè en la iconografia apareixen nenes que ballen, canten o toquen instruments i que realment no es corresponen amb el contingut del text. En les il·lustracions, un 71.7% dels personatges femenins fan alguna acció (davant del 46% que apareixia en l'anàlisi del text), mentre que un 28.9% no en realitza cap (davant del 54% que apareixia en el l'anàlisi del text).



Si relacionem edat i activitat, veurem que en les il·lustracions les més actives són les noies (43), seguides de les nenes (23), les dones adultes (18) i les velles (2). Les activitats ordenades per freqüències són les següents:

- 31 ballen (13 nenes, 6 noies i 12 dones)
- 24 toquen instruments (20 noies i 4 nenes).
- 9 parlen amb un noi (3 nenes i 6 noies)
- 5 tenen cura dels fills o filles (1 noia i 4 dones)
- 3 canten (3 nenes)
- 3 treballen fora de casa (2 noies i 1 dona)
- 2 esperen (2 noies)
- 2 corren (2 noies)
- 1 porta regals (1 noia)
- 1 fa feina domèstica (1 vella)
- 1 cus (1 noia)
- 1 guarda el ramat (1 noia)
- 1 fa de bruixa (1 dona)
- 1 es casa (1 vella)
- 1 diu adéu (1 noia)

5. Conclusions

5.1 Identificació

La primera dada que val la pena remarcar és la poca presència de dones (o personatges femenins, en general) a les cançons. Tant en els textos com en les imatges que els acompanyen, la quantitat de personatges masculins pràcticament dobla la de personatges femenins. Si, a més, a aquesta dada afegim que quasi la meitat dels textos de les cançons no presenten cap personatge humà (ni homes, ni dones) i quasi un terç de les il·lustracions tampoc, l'absència de dones encara augmenta més. Segons Victòria Sau (1993) el fet que apareguin tan pocs personatges femenins a les històries, contes, cançons, etc. deixa les nenes sense referències femenines en les quals fixar-se i/o identificar-se. I si, com veurem després, els pocs models de dona que apareixen són passius i ubicats en un entorn rural idíl·lic molt allunyat de la societat actual, la identificació o l'emmirallament per part de les nenes és del tot impossible. En general, en els llibres per a infants, les dones són tractades com una minoria molt marginal en la composició de la població. Una minoria que de fet representa el 51% real de la població. La pregunta que hom es fa en constatar aquesta dada és: qui protesta i qui s'adona si les dones estan absents dels textos i les imatges per a infants?

En les cançons, a més, sovint quan es parla d'un col·lectiu s'utilitza el masculí per referir-se a homes i dones i fins i tot per referir-se a tota la humanitat. És el que Eulàlia Lledó (1992: 19) anomena "androcentrisme". Aquesta autora, en l'anàlisi sobre la utilització discriminatòria que es fa de la llengua, distingeix entre androcentrisme i sexisme. "L'androcentrisme és un punt de vista, una determinada i parcial visió del món, és la consideració que allò que han fet els homes és el que ha fet la humanitat (o tot el que ha fet la humanitat ho han fet els homes), és pensar que el que és bo per a l'home és bo per a tota la humanitat, és considerar que l'home és el centre del món i el patró per mesurar qualsevol persona. L'androcentrisme es reflecteix en una frase com *Tots els homes són mortals*, referida a tot el gènere humà (és fer passar la part pel tot). També es reflecteix quan utilitzem el masculí com a presumpte genèric: una frase com *Els pagesos cultiven la terra* podria servir d'exemple d'aquest androcentrisme. El sexisme és més aviat una actitud, que es caracteritza pel menyspreu i desvalorització del que som o fem les dones; la frase *No siguis nena!* o *Les dones són irracionals* són clarament sexistes. La majoria de vegades androcentrisme i sexisme van de bracet, els trobem junts. Ara, en la institució escolar, l'androcentrisme es manifesta sobretot en els continguts de les diverses matèries i, en canvi, el sexisme es veu especialment en la relació i el tracte entre les persones de la comunitat escolar".

Com hem vist en alguns exemples aquest androcentrisme és present en algunes de les cançons analitzades: en la presència abassegadora del masculí, en l'ocultació sistemàtica del gènere femení i en l'ús del suposat genèric que de fet fa passar la part pel tot. En aquest cas les dones tornen a desaparèixer i el femení només s'utilitza per dirigir-se exclusivament a les dones, però mai en les referències al col·lectiu. Hi ha cultures que han propiciat la uniformitat, utilitzant un terme neutre que permet designar conjuntament l'home i la dona, el nen i la nena, el professor i la professora, etc. sense marcar el seu sexe, com per exemple el francès (*l'enfant*) o el català (els infants, el professorat, etc.).

Curiosament, en les il·lustracions passa una mica el cas contrari que en el text. Hi ha algunes imatges on el personatge dibuixat costa diferenciar si és un nen o bé una nena. Les editorials sovint tenen molta més cura en mostrar la igualtat en els dibuixos que no pas en els textos de les cançons. Casals és l'editorial que més utilitza aquest

recurs de l'ambigüitat sexual, també podem trobar algun cas en Barcanova i fins i tot en l'Abadia de Montserrat. No obstant això, en algunes cançons el protagonista explica la història en primera persona, es tracta d'un "jo" que tant podria ser un home com una dona i, en canvi la il·lustració fa que aquest "jo" neutre del text es transformi en un personatge masculí. No hi ha cap cas a l'inrevés, és a dir, que una història explicada en primera persona en el text vagi acompanyada d'una il·lustració de personatge femení.

Així, per exemple, a la cançó *L'espera*, de Joaquim Miranda i Joana Raspall (Teide), el text és en primera persona i en el dibuix apareix un nen.

"Deixa'm estar vora el mar, que fa bon dia,
i el rei dels peixos daurats em va dir que avui vindria".



Il·lustració de la cançó *L'espera*.
Llibre de música de 5è de l'editorial Teide.

El mateix succeeix a la cançó tradicional catalana *Per l'aliment del bon vi* (Abadia de Montserrat).

"Per l'aliment del bon vi,
per l'aliment del bon vi
m'he empenyat la gorra.
N'he quedat desengorrat i no l'he tastat.
Que el vi n'és bo, l'aigua no gaire,
que el vi n'és bo, que l'aigua no."

El text és en primera persona i el personatge dibuixat és un home. En aquest cas, a més, el jo protagonista fa una acció, la de veure vi, que tradicionalment s'associa als homes. Passa exactament igual a la cançó tradicional catalana *Quan a vora de tu passo* (Mac Graw): "Quan a vora de tu passo, quina fortor sento d'aiguarent i vi / i és que vas per les tavernes a fer-ne algun trago de bon matí".

Un altre exemple és la cançó tradicional italiana *No tinc remei* (Dinsic). En aquest cas tant el protagonista ("jo") com la persona que l'ha de curar vénen il·lustrats per personatges masculins. En el text també trobem un exemple d'ús del masculí per referir-se a un col·lectiu, els metges, format per homes i dones. Seria un cas més d'androcentrisme en el llenguatge.

“Ni savis ni eminències el mal que tinc no troben;
en va remei em busquen els metges saberuts:
quan fa molt fred veurieu que a tremolar començo,
el nas vermell se'm torna i em poso a fer esternuts.”

Altres exemples serien la cançó de Santi Riera *Cavall de cartró* (Santillana) on el “jo” protagonista és representat per un nen que va a cavall com si es trobés en un *western*, la cançó tradicional polonesa *L'alosa* (Teide) que no té protagonista masculí ni femení i, en canvi, en el dibuix apareix un home, la cançó *Les cabines de telèfon*, de N. Schultze (Barcanova), on el personatge en primera persona que truca es transforma en una fotografia d'un nen, etc.



Il·lustració de la cançó *Les cabines de telèfon*.
Llibre de música de 5è de l'editorial Barcanova.

Retornant al tema del poc protagonisme de les dones, és curiosa aquesta situació, podríem dir que de poca existència de les dones, quan fa molts segles, en l'origen de la civilització occidental, les dones van tenir un paper preponderant en la vida pública i social. Tot i que no es coneixen del tot quins eren els privilegis de les dones ni si realment van existir, alguns antropòlegs defensen que la cultura matriarcal es va desenvolupar a l'illa de Creta principalment i al mar Egeu. En aquesta cultura s'adorava la deessa mare com a creadora de vida, amb total poder sobre la vida i la mort dels humans. De fet, les grans deesses de la fecunditat han estat presents en totes les civilitzacions del món antic: Isis a la mitologia egípcia, Gal·la, Rea, Hera o Demèter a l'Olimp grec, Íxtar entre els asiris-babilonis, Astarte en els fenicis i Kali per als indis. Segons Robert Graves (Berbel 2001), el regnat de les deesses a Europa es va mantenir fins a les invasions dels pobles semites i dels pastors nòmades patriarcals procedents de l'Àsia Central sobre Creta, que van destruir aquesta civilització. A partir d'aquest moment va començar un procés de demonització de les deesses, convertint-les en monstres i titans, amb la intenció d'esborrar-les de l'imaginari popular. Les tribus invasores arribades del Mediterrani, els aqueus, origen de les primeres tribus gregues, adoraven principalment un déu masculí, Zeus, el déu del tro. Un déu que representava el bé suprem, la llei, la força, el poder. Casat, però infidel, forçador de donzelles, pare d'una multitud de fills i filles... tot allò que durant anys ha acomplert l'arquetip masculí.

Segons Karen Horney (Sau 1993: 19), la societat patriarcal dominant s'ha imposat seguint els mateixos passos que es produeixen quan hi ha una lluita de poders entre dos bàndols de manera que el més poderós acaba guanyant:

1r. Formula una ideologia adequada que l'ajudi a mantenir-se en la seva posició i contribueixi a què aquesta ideologia sigui acceptada pel més dèbil (la debilitat pot ser numèrica, de força física, etc.).

2n. En aquesta ideologia les qualitats que diferencien els "més dèbils" són interpretades com a debilitat real i/o inferioritat. Es presenten no com a situacionals o provisionals sinó com a immutables, o sigui, "naturals".

3r. És funció d'aquesta mateixa ideologia negar que existeix aquesta lluita, de manera que es posen els mitjans per esborrar les empremtes que l'evidencien per evitar que la seva realitat arribi a la consciència.

En termes amplis i usant el simplisme, podem dir que el pas primer és aquell en el qual l'home s'autodefensa com a "cultura"; en el segon presenta les diferències femenines com a defectes immutables, maldotada dels mateixos per naturalesa; en el tercer la situació és ja evident i només fa falta mantenir-la com si existís de forma espontània, és a dir, sense necessitat dels passos anteriors."

En el cas de les il·lustracions, veiem que les dones en pocs casos apareixen soles o amb altres dones. Habitualment apareixen en grups mixtos, talment com si no poguessin ser independents o més aviat com si necessitessin de la presència d'un home i n'haguessin de dependre. El cas invers succeeix en els homes, que apareixen sobretot sols i acompanyats d'altres homes, a més d'en grups mixtos. Una de les causes a les quals podríem atribuir aquest fet és que, mentre la sociabilització masculina es basa en la independència i en la competitivitat, la sociabilització femenina es basa en la valoració de la intimitat i en la potenciació de la sensibilitat i l'expressivitat. Per això aquestes relacions grupals que apareixen en les il·lustracions són similars a les que es produeixen en la nostra societat, molt diferents entre homes i dones. Segons Kolbenschlag (1994), els homes tenen tendència a establir relacions en grup d'homes basades en "vincles d'afinitat", mentre que les dones estableixen molt més relacions de parella basades en "vincles d'intimitat", per la qual cosa les dones se senten menys còmodes en la relació en grup. La dona, a més, està més dirigida al matrimoni, a mantenir una única relació, a buscar una relació exclusiva, sense competència de cap tipus. Per als homes, compartir un projecte acostuma a ser més important que aconseguir un grau d'intimitat, els homes es reuneixen per parlar de feina, de negocis, prendre copes, jugar a futbol, però no per intimar, no per obrir-se als altres. Per això en les il·lustracions els homes apareixen acompanyats d'altres homes. En certa manera, per als homes, la relació grupal dilueix qualsevol supòsit previ sobre la intensitat dels sentiments i els proporciona la protecció del número: "hi som tots", també dificulta la comunicació personal (terreny que s'intenta evitar) i ofereix un dels béns més preuats en l'amistat entre homes: la reafirmació mútua de la masculinitat de cadascú.

A aquesta invisibilitat de la dona en les cançons cal afegir el poc protagonisme que tenen, tot i ser presents en molts textos. Si comparem la quantitat de personatges principals femenins respecte al total de personatges que apareixen a les cançons, veurem que els femenins no arriben ni al 20% del total. En la majoria d'editorials els personatges masculins principals dupliquen (Abadia, Barcanova, Generalitat, Santillana, Teide) o tripliquen (Dinsic, Edebé, Mc. Graw) els femenins, mentre que hi ha editorials on la proporció és molt més escandalosa, com el cas de Casals (9:1) o de Cruïlla (15:1).

En un estudi paral·lel realitzat per Àngeles Calero (1999) a partir de l'anàlisi dels contes tradicionals, l'autora constata que, tampoc en aquest altre vessant del folklore, ni les nenes ni les dones acostumen a ser protagonistes. Ni tan sols quan els personatges són animals és freqüent trobar femelles que portin la veu cantant en la historieta. Segons Calero, el destí i l'actuació dels personatges femenins en els contes, en el romancer, en el cançoner... coincideix amb el paper que la societat ha assignat a la dona, un rol subaltern i depenent de l'home. L'autora concretament diu que "el destí que tenen els personatges femenins en els contes infantils va en consonància amb el rol que la comunitat ha assignat a les dones: ser esposes i mares, és a dir, un rol secundari i dependent dels personatges masculins. Aquest rol suposa tenir cura i servir el pare, germà, marit o fills i malalts; comporta l'obligació de fer feliços als altres" (Calero 1999: 60).

En un altre estudi sobre els contes tradicionals efectuat per Adela Turín (1995), aquesta autora arriba a les mateixes conclusions que l'anterior, de manera que constata que els personatges femenins (poques vegades actius i/o positius) són del tot minoritaris, tant en els títols com en els papers principals. Turín afirma que en una majoria aclaparant les històries tenen com a protagonistes a homes, nens o animals mascles, sols o en grup, mentre que les dones i les nenes desenvolupen papers estereotipats o sense importància, sovint anònims. D'aquesta manera la dona queda allunyada dels mecanismes de poder i de decisió, primer, perquè se la presenta com un ésser incapacitat per la seva falta d'intel·ligència, falta de caràcter, volubilitat, intolerància... i després perquè se la reclou a la llar, al privat, al quotidià i se li reserven activitats qualificades de menors, totes elles vistes com a servils, com la de mare i esposa. Aquest fet contrasta amb el paper actiu, autònom i de projecció exterior atorgada a l'home.

Núria Garreta i Pilar Careaga (1987), en un estudi efectuat sobre els models masculins i femenins en els llibres de text d'EGB, van analitzar 36 llibres (18 de l'assignatura de Llengua i 18 de Ciències Socials) vigents en el curs 1982-83, que pertanyien a 14 editorials diferents i utilitzats en els 8 cursos d'EGB. El buidat era dels personatges que apareixien en el text, les il·lustracions i en els exercicis o exemples gramaticals. Les dades confirmaven que la majoria de personatges, fossin principals o secundaris, eren masculins en la seva immensa majoria (74.4%, davant del 25.6% que eren personatges femenins). A més, de les quantitats obtingudes es deduïa que l'home adult – i de raça blanca- era el prototipus que sobresortia i s'imposava a l'imaginari infantil.

Aquests paper poc protagonista de les dones en les històries, contes i cançons encaixa perfectament amb les teories extrems dels estudis de començament de segle pel que fa a la relació entre sexe i gènere. Segons J. Fernández (1998), els resultats d'aquests estudis defensaven que hi havia una correspondència entre les diferències biològiques dels sexes i el desenvolupament de papers funcionals en la unitat familiar, per la qual cosa, els homes eren (o són) socialitzats per assumir papers fonamentalment instrumentals i adaptats (com a responsables de les relacions del grup amb l'exterior), mentre que les dones eren (o són) socialitzades per desenvolupar papers principalment expressius i integrats (ja que s'apliquen en el manteniment de la cohesió i harmonia interna del grup). Afortunadament els estudis posteriors del segle XX han determinat que les diferències dels rols de gènere són provocades per l'ordre sociocultural i no pas per les diferències sexuals, per la qual cosa poden (o no) ser modificats. Simone de

Beauvoir (Sendón de León 2002: 54) ja defensava aquesta construcció social del gènere: “les característiques pròpies de les dones no deriven d’una suposada naturalesa biològica, sinó que són adquirides a través d’un aprenentatge i d’una socialització imposades”. Per això, “més enllà del sexe hi hauria el gènere, que constitueix una categoria sociocultural construïda sobre aquest sexe biològic. Cal treballar el gènere per aconseguir una suposada igualtat, ja que en una cultura patriarcal, el gènere *dona* és el que ha estat encotillat en un patró que l’oprimeix, l’explota i l’exclou dels àmbits i valors realment significatius” (Sendón de León 2002: 97).

Després de comparar la quantitat de personatges femenins i de personatges protagonistes respecte del total de personatges que apareixen a les cançons, val la pena analitzar com és la dona que se li atorga un paper important. D'aquesta manera ens adonarem que, en primer, lloc, es discrimina per sexe i, en segon lloc, per edat. De les dones que són protagonistes en les cançons analitzades, n'hi ha moltes més de joves que no pas d'adultes. Un 63.8% de les noies joves fan de personatge principal, mentre que només un 28% de les dones adultes fan de personatge principal. Si ho llegim a l'inrevés veurem que davant del 36.2% de joves que fan de personatge secundari, hi ha un 72% de dones adultes. Evidentment, la dona vella pràcticament no existeix a les cançons, ni en papers principals ni secundaris (com hem vist n'apareixen tres casos en els textos i només dos en les il·lustracions). La vellesa no té lloc al cançoner, ja que o es valora la joventut i la bellesa o es valora la maternitat, i quan la vellesa apareix sovint és per ridiculitzar-la o criticar-la. Tampoc la infantesa es té massa en compte i, per això, només apareixen dues nenes en els textos. Segurament la infantesa no tenia el mateix valor anys enrera ni gaudia de la protecció i consideració que té avui en dia. En les il·lustracions és diferent, hi ha moltes més nenes, ja que es tracta de textos escolars adreçats a aquest públic. Les nenes que apareixen no tenen cap vinculació amb el text, es tracta de fotografies o il·lustracions de nenes tocant instruments, ballant o cantant.

Aquesta desproporció que hi ha entre les joves que són protagonistes principals i les dones adultes té a veure amb el rol que la societat dona a la dona un cop a contret matrimoni. Per això, la majoria de dones que actuen com a personatge secundari adult són mares, entre les quals s'inclou la Verge Maria. En aquest cas s'escauria la frase que Pirandelo utilitza en l'obra *Sis personatges en cerca d'autor*, quan referint-se a un dels personatges femenins diu: "no és una dona, és una mare". Pel fet que l'estudi només analitza els personatges femenins en els textos i les il·lustracions de les cançons, no podem comparar aquesta dada de les mares en relació als pares, però de ben segur que el nombre de pares és molt inferior. Culturalment, des de fa molts segles, s'ha fet girar la vida de les dones al voltant de la maternitat, s'ha identificat i equiparat la feminitat amb la maternitat, fins al punt que moltes dones creuen que no podran realitzar-se com a dones, si no tenen un fill o una filla (Berbel 2001).

Per bé que el mite de la maternitat prové d'antic, es desenvolupà molt durant la industrialització, que va introduir una dicotomia amb una marcada divisió entre el món del treball i el de la llar. La incorporació de les dones al món laboral, va fer necessari garantir i reforçar els rols domèstics i de socialització de les dones. El creixement de la població constituïa una altra prioritat per a una economia industrial en ràpida expansió. Com a resposta, la mitologia cultural va promoure el culte a la "domesticitat" i a la "maternitat", al retorn de les dones a casa. Si una dona no es convertia en una "bona mare" es considerava que havia fracassat. Els homes, dedicats al treball en el món exterior, es convertiren en persones "autònomes", les dones, encarregades de mantenir la llar, passaren a ser un suport, persones dependents, amb una relació indirecta amb el món (Kolbenschlag 1994). La pregunta que sorgeix en fer aquestes reflexions és si una dona no autònoma, dedicada exclusivament a ser mare, sense quasi vida pròpia, pot educar filles, i fins i tot fills, autònoms i amb vida pròpia.

Aquesta nova importància de la maternitat i la reclusió de les dones a la llar provoca també una nova organització del treball domèstic. En les èpoques anteriors a la introducció del sistema capitalista industrial, tots els membres de la família eren els encarregats de produir tots els béns i serveis que necessitaven, de manera que no eren

únicament les dones les encarregades de les feines de la casa, sinó que aquestes eren repartides de la mateixa manera que les feines del taller, del camp, de la comunitat, etc. A partir del segle XIX, amb la industrialització i la separació entre el món del treball i el món de la llar, les dones progressivament surten del mercat laboral per fer-se les responsables de la casa i és llavors quan apareix el terme “mestressa de casa”, la dona serà l’encarregada en exclusiva de fer tot el treball domèstic i s’anirà consolidant la idea que per ser considerada una “bona dona” ha de desenvolupar aquestes tasques. Durant quasi dos-cents anys s’ha consolidat aquesta divisió del treball per sexe i s’ha vist com una forma “natural” d’organitzar la supervivència humana.

Segons Marta Lamas (Fernández Poncela 2002: 224), “aquestes dones, pel fet que no tenen poder com a individu, no tenen participació en el món públic, ni desenvolupament personal satisfactori, busquen gratificació en la descendència a través del seu poder sobre ella i de la dependència d’aquesta. Els fills sembla que omplen el buit que ella com a dona no ha omplert ni socialment ni afectivament”. En qualsevol cas, el que sí que és cert és que les cançons, els contes, etc., a través del procés de socialització que representen, ens ensenyen un model tradicional femení “ideal” basat en la passivitat, el casament i, sobretot, la maternitat.

El feminisme dels anys seixanta i setanta tenia per objectiu aconseguir la igualtat i l’autonomia per a les dones. Segons aquest moviment, un dels obstacles importants per aconseguir-ho era la maternitat, ja que la responsabilitat de les dones en la cura dels fills i filles era la causa de la seva discriminació sexual en el treball i de la seva posició subordinada. Si les dones volien alliberar-se i aconseguir la igualtat amb els homes, els vincles maternals que les lliguen tan estretament als vincles domèstics havien d’afluixar-se i/o desaparèixer. A finals dels 70, però, aquesta idea va ser atacada des del mateix feminisme. A partir d’aquest moment es reclama el dret a la diferència i apareixen tot d’escrits que intenten donar una visió del món clarament femenina i que revaloritza la contribució específica de les dones a la societat. El blanc de la crítica feminista ja no és la maternitat, sinó les institucions socials que controlen la seva pràctica i que utilitzen aquest argument per excloure les dones de certs llocs de treball i de la vida pública, per recloure-les en la vida domèstica (Everingham 1977).

El psicoanàlisi ha mostrat que el desig de tenir un fill o una filla no és el resultat d’un impuls essencialment femení, comú a totes les dones, ni d’un desig de tipus biològic, sinó que més aviat es tracta d’un desig de tipus històric, que converteix aquest fet en l’única possibilitat de realització personal de les dones. El segle XX i XXI ha representat el trencament d’aquest pes històric i ha possibilitat una millora en el procés d’alliberament de la dona: l’autonomia econòmica, l’autonomia eròtica i l’abandonament de la maternitat com a única vocació femenina són algunes de les millores aconseguïdes. Per tant, ens hauríem de plantejar si aquesta funció única de mares que les cançons encara atorguen a les dones d’edat adulta es correspon a la realitat de les dones d’avui en dia, ens hauríem de plantejar la possibilitat de cantar cançons on apareguessin dones adultes que no fossin mares i mares que, a més, de tenir cura dels fills i filles, tinguessin una vida pròpia, una professió, aficions, etc.

Segons Álvaro García Messeguer (1988), aquesta funció tan marcada de la dona cap a la maternitat i el matrimoni ve donat pel tipus d’educació que tradicionalment s’ha vingut donant a homes i dones, és a dir, pel tipus d’educació diferent en funció del sexe. L’home se l’educa per a ser algú en la vida, per desenvolupar un paper actiu en la

societat amb afirmació de la seva pròpia personalitat, mentre que a la dona se la prepara per ser futura mare i això condiciona tota la seva educació: afectiva, complementària de l'home, sense una personalitat activa i independent. Sembla, doncs, que les cançons reforcen les idees de Tomàs d'Aquino, que creia que la dona, com a ésser feble, era versàtil i incapaç d'actuar amb la raó. Per això, la tasca principal a la qual estava destinada era procrear, per perpetuar l'espècie, i subjectar-se als designis de l'home, que esdevindrà l'autoritat i la força. Sembla, doncs, que des del segle XIII fins avui en dia no s'ha progressat molt.

A més aquesta descripció de les mares, les filles fadrines destinades a casar-se, etc. els textos mostren un tipus de família molt tradicional, molt allunyada de la diversitat de la societat actual. Adela Turín (1995), en l'anàlisi que fa dels contes infantils, exposa que el tema més freqüent dels llibres destinats als infants és el de la família; fins i tot quan els personatges són animals vestits com a persones es mostra als infants la família més tradicional que permet als autors acumular estereotips.

La condició de mare implica un rol estrictament determinat i per això, totes les mares, vídues, casades i gran part de les noies fadrines / donzelles que acabaran essent mares són anomenades en les cançons amb aquests genèrics, per comptes d'emprar els seus noms propis. Tradicionalment, la dona ha estat primer "filla de". Després, quan es casa, la dona perd, en molts països, el nom del seu pare. La substitució del nom "de soltera" pel "de casada" és un canvi que no li succeeix a l'home que manté el seu cognom al llarg de tota la vida. La dona és transferida d'un home, el pare, a un altre home, el marit, passa de ser donzella a ser mare (Sau 1993). En les cançons sempre queda clar quina és la condició de la dona i què li està permès fer o no fer segons aquest estat. Álvaro García Messeguer (1988: 34) atribueix aquest fet al sexisme imperant en el llenguatge: "Com és sabut, a l'home se l'anomena senyor, tractament que és independent del seu estat civil, mentre que a la dona se l'anomena senyora o senyoreta, segons quin sigui el seu estat civil, és a dir, segons quina sigui la seva relació amb l'home. D'aquesta manera queda palès en la conducta verbal el fet tradicionalment establert que la dona no té personalitat per ella mateixa, sinó que aquesta li ve donada per la seva situació respecte a l'home. S'atribueix a la dona un destí de pura relació, no se la considera en si mateixa, per si, ni per a si, sinó en els altres, pels altres i per als altres".

El fet d'utilitzar els genèrics per anomenar les dones de les cançons, em recorda fins a quin punt tradicionalment el destí de la dona ha anat lligat a aquesta relació amb l'home. Quan érem petites cantàvem una cançó, tot saltant a la corda, que textualment deia: *Quisiera saber mi profesión* (algunes vegades dèiem *mi vocación*): *casada, viuda, monja, soltera o enamorada*. El text s'anava repetint fins que la nena que saltava s'equivocava i es quedava per atzar en un d'aquests estats que es convertiria en "professió" o "vocació" de futur. Com diu Eulàlia Lledó (1992: 9) en el seu estudi sobre el sexisme en el llenguatge, "la llengua és un mirall de la realitat: reflecteix, per tant, com és la societat que la utilitza; és normal, doncs, que reculli totes les desigualtats que s'hi donen; si la societat és racista, evidentment reflectirà aquest racisme en la llengua"; si la societat és discriminatòria, doncs, evidentment reflectirà aquesta discriminació en la llengua".

El fet que les dones en molts casos no tinguin nom propi sinó que se les anomeni per la relació que mantenen amb l'home o els fills, provoca també la idea que les dones

formen un col·lectiu homogeni: totes les mares són iguals i han d'actuar d'una mateixa manera, totes les sogres són iguals, etc. Algunes teories feministes recents defensen el dret a la diferència. El genèric “mare”, “dona” engendra identitat que és precisament oposat a diferència. Sense diferències no hi ha canvi ni pluralitat, tot és homogeni i estàtic. L'anul·lació de les diferències porta al model únic, al pensament únic, a l'economia global. Les diferències entre els sexes existeixen i la investigació genètica, hormonal, cerebral i psicològica ho demostra cada dia. (Sendón de León 2002). “Des de les diferències que ens constitueixen com a dones, hem de construir políticament un subjecte diferencial capaç de pactes i transaccions a la vegada que capaç de qüestionar el model. Però aquest subjecte diferencial no ha de ser un “subjecte genèric” perquè no som idèntiques, sinó un subjecte compatible amb les diferències existents entre les pròpies dones. En definitiva, que aquest “subjecte diferencial femení” és el subjecte que correspon a les dones i no a la “Dona”. Nosaltres reclamem, des de la diferència, “les diferències” perquè som diferents del model construït segons els privilegis de la virilitat, així com d'una identitat de gènere construïda també des de fora. La diferència no té res a veure conceptualment amb la desigualtat. El contrari de la igualtat no és la diferència, sinó la desigualtat. Hem contraposat igualtat a diferència quan en realitat no és possible aconseguir una veritable igualtat sense mantenir les diferències. Les diferències impliquen riquesa, diversitat i autoafirmació” (Sendón de León 2002: 33).

Pel que fa a les joves que encara no són mares i, per tant, són fadrines, són anomenades en molts casos amb diminutius que ens apropen al món del proteccionisme, el paternalisme i la feblesa en què s'encaixa, generalment, el rol de dona. Un dels contes, d'Àgata Roca, que forma part del muntatge teatral titulat *Criatures*, de la companyia T de Teatre, ridiculitza aquesta utilització dels diminutius. La protagonista del conte comença dient: “Estic cansada. Estic cansada de ser nena, de ser petita, diminuta, rodoneta, de ser dolceta, una floreta, la coqueta, la rateta, de portar calcetes, de tenir galtetes, de tenir amiguetes, de fer trenetes, de jugar a firetes, de fer pastetes, de collir floretes, de caçar marietes, de cantar cançonetes, de menjar galetes, de prendre sopetes. Jo vull ser gran.”. El diminutiu “floreta”, per exemple, també apareix en algunes de les cançons analitzades, a més d'altres com roseta, nineta, boniqueta, donzelleta, pobreta... Les dones són comparades usualment amb les flors (en aquest cas a més en diminutiu), creant una mena de metàfora que es mou entre la bellesa, la feblesa, la delicadesa i, en certa part, no absenta d'un cert masclisme, és la imatge de disponibilitat a qui la vulgui collir. Aquesta tendència a usar diminutius, sobretot quan la dona és jove (donzelleta) té una doble intencionalitat. Per una banda, la dona rep, per part de l'home, un tracte de petita, de menor i, per tant, d'ésser desvalgut que cal protegir. I, per altra banda, la dona es refugia en aquest tracte que la retorna a la infantesa i li permet refusar de fer-se gran, somiar de continuar sempre en l'univers daurat d'abans del casament. El tracte a base de diminutius és un exemple més de sexisme en el llenguatge, encara utilitzat avui en dia.

Quan les dones tenen nom propi? Tal com hem vist en l'anàlisi de les dades, quan compleixen fonamentalment algun d'aquests requisits: quan són benestants (Margarida a *La presó de Lleida* i Anna Maria a *La dama d'Aragó*) ja que el nom és símbol de rang, o quan es tracta de la Mare de Déu o quan la dona és jove i protagonista. Curiosament, però, la protagonista de *La presó de Lleida*, rep tota classe de noms relacionats amb la seva edat, condició, estatus, bellesa i també amb ús de diminutius. La protagonista femenina és anomenada amb el seu nom propi pel pare (Margarida), amb el seu estatus i rang pels presos (senyora, filla del baró), per la seva

edat (nina), per la seva condició per ella mateixa (donzella), per la seva bellesa (bonica, bella), amb diminutius (floreta) i en relació al parentiu (filla). Déu-n'hi do!

Segons Núria Cabré (1992), en el seu estudi sobre dona i literatura en l'època medieval, considera que la dona, mentre està sota protecció paterna se l'anomena filla o nena, és també donzella per la seva condició de verge, i es converteix en una dona amb nom un cop casada. Es tracta de dones de classe benestant amb poquíssimes possibilitats d'arribar a ser alguna cosa per elles mateixes a nivell social, tot i que la condició de casada els dona per primera vegada la possibilitat de ser persones. Cabré analitza la situació de la dona a l'època medieval, un període determinat per una societat totalment masclista i jeràrquica, governada per una moral feta per homes i per als homes, on la dona ben poca cosa hi té a dir. No obstant això, en tot aquest procés es produeix una nova concepció de la dona. Amb la cavalleria cristiana canvien les relacions entre les persones i, evidentment, això repercuteix favorablement en el tractament que reben les dones. Es tracta d'un canvi de comportament de l'home respecte la dona, la qual cosa no vol dir que les dones tinguin més influència o llibertat d'acció, sinó només que són vistes com a éssers humans, com a persones.

Un cas particular a l'hora d'anomenar la dona és el de Maria. Si ens fixem amb el tipus de noms i expressions amb els quals se la designa, veurem que una gran majoria fan referència a la seva condició de verge i/o de mare: Mare de Déu, Mare, Verge Maria, Verge i, el que uneix tots dos conceptes, Mare Verge.

També des de l'Edat mitjana i a través de la idealització del model de dona casta, pura i submissa que representa la Verge Maria i que en el repertori analitzat es manté a través de les nades, es difon una imatge de dona que es mou entre dues concepcions oposades. Aquestes concepcions, divulgades per l'Església i assumides pel poder civil, suposaran un afany de control d'aquest grup social femení i un programa d'acció que permetrà canalitzar l'ús d'aquest col·lectiu segons els interessos del grup dominant. S'ha de tenir en compte que, en un món teocèntric, l'Església tenia un gran poder d'influència per dirigir i divulgar els models de comportament que les dones havien de seguir. D'aleshores ençà les coses no han canviat gaire. Les dues concepcions de dona oposades que segueixen el dualisme maniqueïsta entre el bé i el mal són:

- Eva, la primera dona, culpable d'haver dut el mal al món, té relació amb la serp-dimoni, símbol de la temptació i del Mal. Eva també representa la luxúria i l'adulteri. Dona perversa, falsa i maliciosa, culpable de tots els mals i que utilitza tota mena d'artificis i paranys per esclavitzar l'home.
- Maria, imatge de puresa i perfecció, és la salvadora de la humanitat i transmissora d'amor espiritual. Val la pena remarcar que la dona que porta la salvació és una *persona excepcional i atípica, única*, que compta amb dues característiques essencials que la comunitat qualifica com a positives i que són de les poques que enalteix per al sexe femení: és verge i és mare. És més, Maria és mare però no per decisió pròpia, és simplement la receptora del fill de Déu per disseny diví, amb la qual cosa en el nou ordre simbòlic patriarcal les dones presenten una incapacitat per decidir si volen o no ser mares.

Així, la dona real, o bé beu del vessant negatiu com a filla d'Eva i símbol del pecat, o bé beu del vessant positiu i de l'ideal místic de dona, representat per la figura

de la Verge Maria (anomenada com *la mulier sancta ac venerabilis*). Segons Erika Bornay (1998), durant els segles del període medieval hi hagué una accentuació molt forta del culte a la Verge Maria, provocada per aquesta dicotomia Maria-Eva, que tan agradaria després a l'artista del segle XIX. L'Església medieval glorifica i adora Maria perquè ella és en realitat la “no-dona”, la dona “desexualitzada”, la que fou concebuda i concebé sense pecat, en oposició a Eva, de la qual la dona comú és filla.

A partir de l'Edat mitjana i fins al segle XXI, l'Església difondrà una nova imatge femenina, basada en un culte total a la Mare de Déu, que significarà, per una banda, un culte a la maternitat i, d'una altra, un culte a la virginitat. La dona haurà de tendir per pròpia voluntat a aquesta doble categoria de Verge i de Mare. Segons Núria Cabré (1992), aquesta fervorosa defensa de la virginitat per part de l'Església, la durà a establir una rigorosa jerarquia de la condició femenina, que col·locarà en primer lloc la dona verge, en segon, la vídua, i en tercer lloc, la mare de família. A partir d'aquests postulats es desenvoluparà la imatge d'allò que ha de ser el model de la perfecta cristiana: per una banda, ha de tenir com a objectiu fonamental el servei a Déu, ser humil i respectuosa com a mare i com a esposa i, per altra banda, ha d'acceptar, com a únic objectiu del matrimoni, el de la procreació.

Després de veure la importància que el cançoner atorga a la Verge Maria com a mare i com a verge en les nades i de la caracterització general que es fa de les mares en papers secundaris, anònims, sense nom propi i encarregades bàsicament de tenir cura dels fills i del marit, ens hauríem de plantejar si el fet de cantar nades a l'escola col·labora a perpetuar aquesta imatge de dona ideal, verge, pura i mare de família. Ens hem de plantejar si en nom de la tradició judeo-cristiana hem de mantenir aquests trets de gènere o bé hem de potenciar un model de dona amb més capacitat d'acció i de decisió que ajudi a crear una nova tradició més adaptada a la realitat social del moment.

A través dels textos de les nades (que transmeten un model determinat de dona verge i mare) estem potenciant una de les qualitats de la llengua que consisteix en crear, produir i reproduir la realitat. L'aspecte essencial de la llengua és el de ser un sistema de comunicació inserit en un sistema social que, a més de ser un sistema de pensament que suposadament reflexa la realitat social, actua com a element simbòlic. El llenguatge és instrument d'objectivació i legitimació de la realitat. D'aquí la força i importància del llenguatge quant a la creació i estructuració del pensament; d'aquí també la transcendència de la seva expressió oral, escrita, llegida i escoltada i en el cas d'aquesta investigació: cantada i escoltada (Fernández Poncela 2002). Per tant, ens trobem que la llengua, per una banda, reflecteix la realitat social i, per l'altra, col·labora a crear-la. Com defensa Eulàlia Lledó (1992) el llenguatge no és només un reflex del món, contribueix també a construir la visió que tenim del món. No obstant això, segons aquesta autora, el problema del sexisme i de l'androcentrisme en l'ús de la llengua només pot solucionar-se amb el canvi o l'eliminació de les estructures socials que en produeixen i en potencien aquesta utilització en el llenguatge sinó a l'inrevés. O sigui, que cantem o no cantem nades a l'escola, si l'estructura social segueix potenciant un ideal de dona determinat, aquest seguirà existint mentre no canviem la realitat.

5. 2 Descripció física i psicològica

Com hem vist en l'anàlisi de les dades, la qualitat física que apareix esmentada més vegades és la de la bellesa, es valora que la dona sigui bonica. Amb aquestes dades queda clar que avui en dia encara homes i dones no tenen a la seva disposició les mateixes armes per guanyar en el joc de la seducció. Des de temps immemorials, els homes, a l'hora de conquerir les dones, tenen molts més mitjans: riquesa, estatus, prestigi, força física, intel·ligència, poder, humor, èxit professional, talent, jerarquia o simplement simpatia i capacitat de seducció. No és el cas de les dones, l'arma suprema de les quals ha estat sempre l'aspecte físic (Ventura 2000).

No obstant això, per bé que aquesta és la qualitat que més vegades apareix, els resultats obtinguts són molt poc significatius, ja que adjectius referits a la bellesa només són presents en tretze cançons (un 9.4% de les cançons on hi ha dones com a personatge principal o secundari), totes tradicionals catalanes o d'altres països.

Aquesta definició de dona de bellesa ideal no s'allunya gaire del model trobadoresc, on la dama és una persona amb trets físics i morals perfectes. De fet, aquest culte trobadoresc a la dama està molt relacionat també amb el culte a la Verge Maria. No obstant això, no només en l'Edat mitjana ha estat valorada la bellesa física. El culte al cos de la dona (a un determinat tipus de cos i de dona molt d'acord amb les necessitats i pretensions masculines) és una realitat també actual. El fet que s'insisteixi en aquesta qualitat i no en d'altres, crea en les noies una necessitat i una obligatorietat d'aproximar-se a aquesta imatge ideal perquè siguin acceptades i, en definitiva, tal com propugnen les cançons tradicionals, puguin trobar marit.

Per bé que algunes cançons tradicionals analitzades esmenten la bellesa de la dona com un tret a destacar, al llarg de la història aquest tret no ha estat valorat de la mateixa manera. Així, per exemple, durant l'Edat mitjana, es relaciona l'atractiu femení amb les temptacions del diable i s'estigmatitza la bellesa com a pecat. Durant el Renaixement, en canvi, s'allibera la bellesa de la connotació pecaminosa i s'exalta la formosor i boniquesa de les dones com a garantia de la seva perfecció moral. *El naixement de Venus*, de Boticelli, es convertirà en el paradigma de la bellesa espiritualitzada dels segles XV i XVI. No obstant això, fins ben avançat el segle XIX, no s'estendrà la recerca de la bellesa per part de tota la població, ja que fins llavors les pràctiques estètiques i la cura de la imatge estaven reservades a les classes altes i a les cortesanes (Ventura 2000).

En un article publicat al *Magazine* de *La Vanguardia* durant el mes de novembre de 2004, Carmen Posada dona un valor afegit a la bellesa ja que sovint s'ha associat a la bondat i explica per què es discrimina pel simple fet de ser lleig. Un exemple de dones poc agraciades és la il·lustració de les tres monges que apareixen a la cançó *La sardana de les monges*, en el repertori de Santillana⁶⁶. Les monges, a més de lletges, són grasses, baixes i porten ulleres. Deu-n'hi do!

⁶⁶ Veure pàgina 125 d'aquest treball.

Estereotips

Un estudi recent revela que les persones poc agraciades físicament tenen menys possibilitats de trobar un lloc de treball. Els grassos, els lletjos i qualsevol que tingui un defecte que li resti bellesa és sistemàticament rebutjat, no per raons de validesa professional, sinó pel simple fet d'això, de ser lleig.

Tradicionalment –només cal mirar la cultura popular i les narracions tradicionals, com els contes infantils de tots els països– la bellesa s'ha associat a la bondat, mentre que la lletjor remet a l'obscur, a allò malvat. Lletjos són els ogres, les bruixes, els gnoms, els nans, els gegants (parin esment en la sobrelectura d'aquests dos últims personatges), etc. Fins a dates molt recents, en el moment en què sorgeix la figura de l'antiheroi, la premissa es complia de manera quasi inapel·lable: els lletjos són dolents i els bells, bondadosos.

A això es pot respondre d'una manera antropològica dient que respon al mateix fenomen que la selecció natural. Els animals que amb més facilitat s'aparellen són els bells i els forts, i propicien així el millorament de l'espècie. Un animal – i quina altra cosa és l'home– se sent més atret per una parella bella que per una de lletja: la bellesa, per tant, és “bona”.

El fenomen és tan curiós que els japonesos han dut a terme un interessant estudi realitzat amb bebès de pocs mesos. Sembla que aquests somriuen quan veuen un rostre harmoniós i fan petarrells quan se'ls presenta un que no ho és, per molt somrient i amable que es mostri. Som, per tant, prejudiciosos des del bressol? Sí, ho som, per què inventar més històries?

No obstant això, segons Lourdes Ventura (2000: 187) s'està superant aquesta imposició tan opressora de la bellesa per donar importància a altres valors de la dona com la intel·ligència, l'autonomia, la capacitat de prendre decisions, la sensibilitat, etc. “Ens trobem davant d'un nou cicle històric en el qual el consum d'imatges de dones ja no està exclusivament relacionat amb una bellesa buida d'identitat, sinó que els criteris estètics estan essent ampliat i fins i tot inclouen la contemplació de dones amb actituds que promouen altres valors i criteris sobre “allò femení”: intel·ligència, èxit professional...”.

Si ens fixem en les imatges, la primera dada que crida l'atenció pel que fa a l'aspecte físic és el domini de la dona/noia/nena prima de les il·lustracions i fotografies. Les dones grasses pràcticament no existeixen. Val la pena remarcar que vuit de les deu editorials no n'inclouen cap.

Actualment cada dia es parla més de l'obesitat infantil. En les il·lustracions només apareix una nena grassa fotografiada entre un grup de nens i nenes d'escola que canten⁶⁷. L'obesitat s'ha convertit en un veritable problema de salut pública en el món desenvolupat, a causa, sobretot, del canvi de conductes alimentàries i a la manca d'esport i exercici físic. Un de cada dos adults té excés de pes i en les dues darreres dècades s'ha passat d'un 5% d'infants obesos a un 16.1%, el que fa de l'Estat espanyol un dels països que presenta cotes més altes d'obesitat de tota la Unió Europea. Brussel·les dona xifres encara més alarmants, ja que per a la Comunitat Europea, el 34% dels nens i nenes espanyols entre 7 i 10 anys té sobrepès, només superat pels italians i maltesos. Estem parlant que un de cada tres infants té sobrepès, cosa que no queda reflectit en absolut en les il·lustracions dels llibres.

Vivim immersors en una societat que ha convertit la joventut i la possessió d'un cos prim en nous valors socials, fins a arribar a l'extrem que malalties com l'anorèxia o la bulímia comencen a ser el pa de cada dia, sobretot entre les noies. De fet, els cànons de bellesa són cada cop més inversemblants.

Només cal fixar-se en aquesta dada: a començaments dels anys 20, Miss Amèrica mesurava 1.73 m. d'alçada i pesava 63.5 kg. Entre 1980 i 1983, el pes mitjà d'una concursant que mesurés 1.76 era de 53 kg. No obstant això, hi ha cultures que tenen un tractament del cos diferent. A Tehuantepec (Mèxic), creuen que les dones són més boniques com més grasses són, ja que representen la Terra i, per tant, com més rodones més s'assemblen a ella.

La moda d'aprimar-se cal buscar-la just abans de la Primera guerra mundial, quan les dones de classe alta estiuegen i practiquen esport amb robes còmodes que deixen endevinar la figura. Això suposa un canvi en la silueta femenina. El període d'entreguerres suposa la consagració d'aquesta figura que es converteix en una estètica cada cop més difosa a causa de l'increment de fotografies de moda en blanc i negre en les revistes femenines i diaris de l'època. La "primesa" de les dones s'erigeix com a símbol d'excel·lència social i de modernitat (Ventura: 2000).

⁶⁷ Mentre que l'obesitat infantil no apareix en les il·lustracions, la diversitat ètnica i cultural sí que es mostra. Hi ha magrebins, negres, nens i nenes amb faccions orientals, etc. Apareix un únic cas de discapacitat físic. En la cançó *Tin-ton*, dins el repertori d'Edebé, hi ha dibuixat un nen amb cadira de rodes.



Il·lustració de la cançó *Tin-ton*.
Llibre de música de 6è de l'editorial Edebé.

A més de tenir un cos ideal, la joventut és l'altre valor estable en el sistema de les aparences des dels anys 70 fins avui. Ningú (ni homes ni dones) escapa a l'imperatiu de semblar més jove, de vestir com els joves, d'alentir el temps. La promoció de la joventut ha aconseguit imposar-se com un tret permanent de la civilització occidental moderna (Ventura 2000).

Una altra dada que s'ha analitzat pel que fa a l'aspecte físic de les dones és el dels cabells. De fet es volia comprovar si les mares apareixien cansades, despentinades, sense arreglar i sempre enfeinades en tasques domèstiques, si les noies (com a cas contrari al de les mares virtuoses, cansades i sacrificades) es presentaven massa primes perquè són addictes a règims i gimnàstiques, i amb barrets excèntrics amb flors, plomes o ocells, i si les nenes anaven guarnides amb llaços, cintes, papallones i floretes al cabell com a símbol de coqueteria, tonteria i inici de la preocupació única per l'embelliment. Les dades obtingudes no mostren exactament aquests aspectes. Les il·lustracions analitzades ens diuen que les dones majoritàriament apareixen amb els cabells llargs i pentinats. Els cabells, com podem constatar dia rera dia en la publicitat, és un dels aspectes que preocupa les dones. Mantenir uns cabells llargs, sans i tenyits consoliden el mite de l'eterna joventut.

Curiosament no s'ha observat en cap il·lustració noies o dones que portin decoracions permanents sobre la pell (tatuatges) o incisions al nas, parpelles, llavi... (*piercings*), elements de guarniment tan de moda actualment.

Dues dades més s'han analitzat de les imatges que acompanyen les cançons: la posició corporal i la ubicació. Pel que fa a la posició corporal es volia comprovar si les dones apareixien en posicions que podríem considerar de submissió: ajupides, assegudes, d'esquena, agenollades... o bé en les mateixes posicions corporals que els homes. Efectivament els dibuixos no mostren una concordança de la posició corporal amb l'actitud passiva de moltes dones, sinó que aquestes apareixen majoritàriament dretes, a excepció de la Mare de Déu que és la que més vegades apareix asseguda amb Sant Josep dret al costat. Pel que fa a la ubicació també es volia comprovar si les dones s'havien alliberat de l'espai domèstic i del tancament dins la llar (i sobretot dins la cuina) o bé seguien els models propis de les il·lustracions del segle XIX on les imatges de reclusió, de submissió i de discriminació eren habituals: les dones vivien en l'espai domèstic tenint cura de la família, mentre els homes, sempre fora de l'espai domèstic, feien tota mena d'oficis i professions i corrien mil aventures. Les dades obtingudes també mostren una evolució en aquest aspecte. La majoria de dones estan desubicades, de manera que no es pot veure l'entorn en el qual desenvolupen la seva activitat. Només set dones apareixen dins l'espai de la llar (un 5% del total de dones), de les quals cal destacar les dues vegades que apareix la Mare de Déu i les tres vegades que apareixen noies que esperen passivament dins de casa l'arribada de l'home de l'exterior. Aquesta espera passiva, junt amb el símbol de la finestra, s'analitzaran en l'apartat de l'actitud i l'ofici de les dones.

Si unim les dades referides a l'aspecte físic i hi afegim les de la indumentària que les acompanya podem comprovar que la dona ideal que podem extreure de les il·lustracions de les cançons dels llibres de text de primària és una dona prima, jove, pentinada i amb els cabells llargs. Si són nenes porten cues i faldilles curtes; si són noies barret i pantalons o faldilla per sota genoll; i si són dones mocador i faldilla llarga.

Quant a les característiques psicològiques i d'actitud presentades com a positives les dades són poc il·lustratives, ja que només apareixen en un 10.8% del total de personatges femenins i quasi tots en cançons tradicionals catalanes. Aquestes cançons, recollides a finals del segle XIX i començaments del XX, continuen mostrant la submissió de la dona (concretada amb adjectius com dolça, gentil, humil, amorosa...com a valors importants). La cançó que sintetitza tots aquests valors de la dona és la tradicional xinesa *Hung-sai*, en el repertori de Teide. Es destaca la seva bellesa, la dolcesa i somriure. Què més es pot demanar a una dona? La il·lustració que acompanya aquest text mostra una noia que somriu, asseguda i acompanyada d'un gat⁶⁸. Segons A. Turín (1995) el gat és portador de molts símbols femenins: dolcesa, gràcia i bellesa, a vegades, però també pot simbolitzar excessiva independència, egoisme, mandra i traïció.

“Hung-sai és bella, es dolça, gentil
com presseguer que floreix a l'abril.
Mira els seus llavis tan vermells i tan vius
com cireres roges d'estiu.

El seu somriure em feia content.
Al seu costat em sentia valent.
Ara llueix la lluna clara d'estiu,
però estic sol, Hujg-sai ja no riu.

Per altra banda, les cançons tampoc presenten massa adjectius negatius, només s'esmenta la traïdoria de la fomuda espia a *Els contrabandistes*, la maleïda vella de les *Corrandes* i indirectament la maldat associada a les sirenes a *La calma de la mar* o a *Lorelei*.

Pel que fa a les il·lustracions, sobta que la majoria de personatges femenins, siguin de l'edat que siguin, mostren una aparença d'immensa felicitat, somrients i alegres. De 56 dones que mostren una actitud alegre, només 5 en mostren una de trista. Així doncs, a l'ideal de dona descrit en l'aparença física hauríem d'afegir aquest tret, de manera que el cànon estètic de les cançons es resumiria en una dona prima, amb cabells llargs, pentinada, jove i feliç.

⁶⁸ Veure pàgina 91 d'aquest treball.

5.3 Actitud i ofici

Si mirem el total de dones actives i el comparem amb el total de cançons, veurem que només un 5.5% de les cançons tenen com a personatge femení una dona activa. La xifra és encara més aclaparant quan parlem de dones actives que a més siguin el personatge principal de la cançó, el percentatge baixa a un 3.9%. Hem vist en el primer apartat que existeix una invisibilitat important de les dones en les cançons, però aquesta dada encara és més greu si fem esment que en les cançons on sí que hi ha dones, aquestes molt sovint desenvolupen un paper passiu.

Ens trobem, doncs, davant d'un model de dona absolutament passiu. Un model estès per l'Església durant l'Edat mitjana i perpetuat segle rera segle, en el qual la dona és valorada com un objecte primari d'amor, a qui cal protegir i respectar. Núria Cabré (1992: 40), en la seva anàlisi de la dona en l'època medieval, recull una breu cita de Margaret Wade Labarge, publicada a *La dona a l'Edat Mitjana*, que diu: "la nena petita estava en la mateixa situació d'impotència legal que el seu germà, però la seva educació consistia fonamentalment a inculcar-li l'ideal femení de passivitat i de submissió als seus pares i al seu futur marit". En la mateixa línia, Ángeles Calero (1999), en una anàlisi del refranyer espanyol, defensa que aquest serveix per difondre un prototipus de dona que la converteix en un ésser incapaç d'actuar per si mateixa i esclava del seu cos. La dona es converteix en un ésser en constant minoria d'edat que necessita la mà d'algué perquè la guiï pel bon camí. Aquest algué és l'home que ostenta les qualitats contràries als defectes atribuïts a les dones, fet que l'autoritza a assumir el paper de tutor etern.

Després de més de set segles, les cançons, siguin tradicionals o siguin d'autors actuals, segueixen estenent aquest model de dona passiva i submissa. Les dones són estimades, són obligades a casar-se, són mares que tenen cura dels fills i del marit, són anomenades, són... però molt poques vegades decideixen sobre la seva vida i sobre el seu futur, molt poques vegades són presentades com a éssers intel·ligents i amb capacitat de decisió. Les cançons no s'allunyen gaire del concepte que tenia Darwin i que exposava a la *Teoria de l'evolució*, segons el qual l'home posseeix la fortalesa, el coratge, l'energia i la creativitat, contra la dona que és passiva, domèstica –i domesticable–, més emotiva, menys intel·ligent i, evidentment, més infantil. La protecció de l'home serà, doncs, no només pertinent, sinó d'obligació real.

Un dels símbols que tradicionalment s'ha associat a la passivitat de la dona és el de la finestra que mostra la dona com a espectadora de l'activitat i de la creativitat masculina. En les cançons del recull aquest símbol apareix en quatre cançons pel que fa al text (*L'inverno l'è passato*, *La filla del rei plorava*, i dues versions de la cançó *La viudeta*) i en dues pel que fa a la imatge (*La filla del rei plorava*⁶⁹ i *La viudeta*). En les novel·les del segle XIX, la dona a la finestra era una imatge molt repetida: la finestra la reté i la protegeix, la informa i l'exclou. Com comenta Adela Turín (1995) en l'anàlisi que fa dels contes tradicionals, el missatge de la finestra és insistent: la dona pertany a l'interior i a l'afectivitat, la seva relació amb el món real està filtrada per una pantalla que l'aïlla. Sovint, la dona es troba reclosa en les quatre parets de la llar, sigui una cabanya o un castell, per tant, en l'espai privat. Fins i tot, doncs, la delimitació de l'espai respon a trets i valors sexistes. L'element de la finestra, a més, va lligat al de l'espera: la dona que no actua, només és víctima, només espera. És el mite de Penèlope,

⁶⁹ Veure pàgina 126 i 127 d'aquest treball.

el símbol de la gran paciència femenina que només té per finalitat atrapar l'home en una tela d'arany (el niu tou de la llar) de la qual no podrà escapar i a la qual tornarà sempre.

Fins a aquest punt de l'anàlisi hem estat donant un valor positiu al fet que un petit percentatge de les cançons atorgui la qualitat d'activa a una dona, és a dir, que plantegi dones capaces de prendre alguna decisió pel que fa a la seva vida o al seu ofici, i hem deixat en una categoria negativa la dona passiva, submissa a les lleis de l'home o dels pares. Ara bé, si analitzem les dones que són actives, ens adonarem que tres de les vint-i-una el que fan a l'hora de ser actives és servir a altres persones, són dones que no deixen de fer una de les tasques que tenen encomanades, la de tenir cura del marit i dels fills. (és el cas de la mare d'*El poder del cant*, la comtessa a *Don Lluís* i la dona d'*El maridet*). I en set dels vint-i-un casos la seva activitat té un caràcter decididament negatiu, pervers, fals o enganyador. Hi ha l'espia d'*Els contrabandistes*, la nineta encantada que provoca el temporal a *La calma de la mar*, la sirena *Lorelei* que fa estavellar el mariner i la maleïda vella de les *Corrandes*. En alguns casos, doncs, ser una dona activa està penalitzat, ja que pel fet de ser hereva d'Eva, la dona segueix essent presentada com la causa de tots els mals i es pot convertir en astuta i forta quan vol aconseguir els seus propòsits perversos.

Com a contrargument a aquesta identificació que s'ha fet sovint de les dones amb el Mal en si (els inquisidors Kramer i Sprenger deien que "tota maldat és res comparada amb la maldat de les dones"), Anna Fernández Poncela (2002: 72) en una anàlisi de la imatge i paper social d'homes i dones en la cançó tradicional mexicana, defensa que les lletres de les cançons deixen entreveure la negativa de la dona a acceptar determinades imposicions i manifesten la llibertat que reclamen. "Cal llegir entre línies i buscar el perquè dels missatges que transmeten les cançons. Per què aquest tancament de la dona a les tasques de la llar, a la cura dels fills i del marit? A què obeeix la seva imatge dicotòmica d'idealitzada (bella, pura, perfecta, adorada, inabastable) o malvada (traïdora, frívola, atrevida, desobedient)? Són les cançons una forma més de sometiment davant la por dels homes? Són una reafirmació de la superioritat masculina de forma indirecta o són una prevenció davant l'aparent por que els homes senten cap a elles?". Aquesta autora, d'una manera força radical, ens remet a les tesis proposades per Eulàlia Lledó (1992: 11) pel que fa al sexisme en el llenguatge: "el llenguatge no és només un reflex del món, sinó que també contribueix a construir la visió que tenim del món". De la mateixa manera, doncs, les lletres de les cançons no només són un reflex dels estereotips i rols de gènere que hi ha en la societat, sinó que també contribueixen a crear-los. Per això els missatges dels textos tenen una funcionalitat social per la qual no només reflecteixen la realitat sinó que també la creen. Si els missatges transmeten una imatge de dona passiva, aquesta queda enregistrada en l'inconscient col·lectiu que tendeix a identificar-se i reproduir el mateix esquema.

Un cas especial de dona activa és el de la nina de *La presó de Lleida* que, tot i no obeir el pare, el fet de demanar ser executada junt a l'aïmador i de donar-li la llibertat fa que no aparegui com una dona perversa, sinó enamorada, capaç de tot pel seu amor. Aquesta dona seria més pròpia de les novel·les romàntiques o, sobretot, de les novel·les cavalleresques, on les dones es mouen fonamentalment per interessos amorosos, raonen i senten, són actives, enginyoses, apassionades, tenen els seus projectes i usen les seves estratègies per tal d'aconseguir estimar i ser estimades. Malauradament, la història de *La presó de Lleida*, tant en el repertori de l'Abadia, com en el de Barcanova (no és el

cas del repertori del Departament), apareix retallada, de manera que no es mostra la presa de decisions d'una de les poquíssimes dones actives que apareix a les cançons.

Si traiem els casos de dones actives però destinades a fer el mal i de les dones actives però que desenvolupen tasques de servitud cap al marit i fills ens trobem que la quantitat de dones actives positives es limita a 11, un 7.9% del total de dones, és a dir, un 2.7% del total de personatges que apareixen a les cançons, entre homes i dones.

Quant a l'ofici que desenvolupen les dones, hem vist que, de les poques que en tenen, en el text són majoritàriament joves (un 22.9% de les noies joves tenen treball, en front al 2.3% de les dones adultes) i apareixen en cançons tradicionals. Pel que es pot comprovar en les cançons, el treball fora de la llar no és vist com una activitat pròpia del sexe femení, no és lloc que la societat hagi previst per a la dona. En moltes cançons tradicionals el treball fora de casa per part de les joves només s'entén com a parèntesi mentre troba marit, o en classes socials baixes. Per això les mares, que sempre són passives, no tenen mai ofici i la verge, que també sempre és passiva, tampoc té mai ofici.

Els oficis que apareixen en les cançons són del tot obsolets i la immensa majoria ja no existeixen actualment, sinó que són propis de zones rurals arcaiques o de tasques desenvolupades per les dones al segle passat. A més de pastora, venedora, masovera, bruixa, sirena o cistellera, la majoria de les altres feines que ocupen les dones són relacionades amb l'àmbit domèstic: cosidora, filadora, minyona... Les il·lustracions no s'allunyen gaire dels oficis especificats en el text, cal afegir una telefonista⁷⁰ (única professió actual, curiosament desenvolupada per una dona), una fada i unes monges (si és que ser monja es pot considerar un ofici). Alguns d'aquests oficis només tenen ús en femení (com per exemple, minyona) i d'altres tradicionalment s'han associat únicament a les dones (com cosidora o brodadora). Són oficis la majoria dels quals es refereixen a ocupacions relacionades amb les tasques domèstiques. Si el rol social assignat a la dona era el d'esposa i mare (i, per tant, la cura de la casa i de la família), la majoria de feines que realitzen estan relacionades amb aquests afers, de manera que es redueixen les possibilitats laborals a allò que les dones han estat preparades per fer: brodar, cosir, servir, netejar, cuinar, ocupar-se dels infants i de les malalts, etc.

Tradicionalment la dona ha quedat relegada a l'àmbit privat, quotidià, familiar, mentre que l'home pertany a l'esfera pública, fora de la llar. Aquesta dicotomia entre àmbit públic i privat s'ha construït sobre la diferenciació sexual entre home i dona al llarg dels temps i també queda palesa en els oficis que es desenvolupen en les cançons. Tal com passava a l'època medieval, les dones abans i després de casar-se assumeixen l'ofici del pare o del futur marit (és el cas de les pastores que apareixen a les cançons), treballen al mercat (com és el cas de la masovera o les venedores), d'altres treballen en els tallers familiars recloses en l'àmbit domèstic (cosidores, brodadores, etc.), fan de minyones si són pobres o bé fan de prostitutes (cas que no apareix en les cançons que es canten a l'escola). Actualment, quant al treball productiu, encara existeix un percentatge elevat de dones que es concentra en uns treballs determinats, per exemple, els agrícoles,

⁷⁰ En algunes cançons podem trobar professions actuals: apareix, per exemple, la il·lustració d'un advocat, que és home, d'un geògraf, que és home, i d'un metge, que també és home (si miréssim actualment quants metges i quantes metgesses hi ha a la nostra societat veuríem que la balança es decanta cap a les dones). La feina més actual que apareix realitzada per una dona és la de telefonista. És un altre exemple de sexisme.

els administratius i de serveis, l'ensenyament i, en definitiva, tots els que impliquen tasques relacionades amb la cura, el desenvolupament i el creixement humà.

Les cançons no reflecteixen la societat canviant actual pel que fa a les feines i podríem dir que fins i tot obliden un dels articles de la LOGSE on diu que “les administracions educatives garantiran l'orientació acadèmica, psicopedagoga i professional (...) i prestaran una atenció especial a la superació d'hàbits socials discriminatoris que condicionin l'accés a diferents estudis i professions”. Per bé que les cançons no ofereixen la possibilitat de trobar dones en àmbits i professions diverses, la realitat actual no és molt més esperançadora, ja que les dones es concentren fonamentalment en 20 de les 480 categories ocupacionals incloses en les estadístiques del Ministeri de treball, la majoria de tipus administratiu (com la telefonista que hem esmentat, secretàries i comptables) o en serveis (com les venedores, auxiliars d'enfermeria o cambres) (Kolbenschlag 1994). A més, per bé que la dona s'ha incorporat en el món del treball (cosa que no es veu en les cançons) i ha deixat de ser “la fada bona” de la família tradicional, tant en la empresa, l'administració, la universitat, la política, etc. les dones manen poc i tenen pocs càrrecs de responsabilitat. En contrapartida a aquesta autonomia econòmica i laboral que les dones han impulsat al llarg d'aquest segle, l'Església i els sectors més conservadors de la societat comencen (o tornen) a difondre la idea que s'han de recuperar els valors tradicionals, és a dir, la família. De manera que la dona hauria de tornar a desenvolupar el paper de mestressa de casa de tota la vida. Durant el mes d'agost de 2004, es publicà un document dirigit a tots els bisbes catòlics pel cardenal Joseph Ratzinger (Papa actual), perfecte de la Congregació per a la Doctrina de la Fe, on segons la notícia publicada per *La Vanguardia* (1-8-2004) deia:

El papa insisteix en què el paper principal de la dona és a casa i tenint cura dels altres.

“Si la dona vol treballar, està en el seu dret, però abans que res, que no descuidi els seus “valors fonamentals”: la dedicació a la família i la llar i la capacitat que té per tenir cura dels altres”. Com “experta en humanitat”, l'Església critica de forma implícita el feminisme per haver subratllat “la condició de subordinació de la dona amb la finalitat de suscitar una actitud de contestació”. En conseqüència i segons el document de Ratzinger, “la dona, per ser ella mateixa, es constitueix en antagonista de l'home. Als abusos de poder respon amb una estratègia de recerca del poder i això crea una rivalitat entre els sexes, en la qual la identitat i el rol d'un són assumits com a desavantatge de l'altre”.

El document afirma que el feminisme –l'anomena “ideologia de gènere”– ha intentat reduir les diferències pròpies entre els sexes per revestir-les d'un halo històric i cultural. Així, el sexe no constituïria una determinació biològica que imprimiria un caràcter diferent a l'home i a la dona, sinó que les conductes serien producte únic de la realitat social i cultural. Això contribuiria a explicar perquè es vol equiparar l'homosexualitat a l'heterosexualitat, que es qüestionï la família formada per un home i una dona i que sorgeixi un “model nou de sexualitat polimorfa”.

Per justificar la necessitat que la dona no es desviï del “seu paper insubstituïble” a la llar, l'escrit de Ratzinger es remunta a la creació

d'Eva narrada en el *Gènesi* i recorda la soledat d'Adam que "la presència dels animals no aconsegueix omplir". Llavors Déu va crear Eva perquè Adam "necessita una ajuda vital". El terme ajuda – prossegueix el document- designa aquí no un paper de subaltern, sinó una ajuda vital. La dona "en el seu ser més profund i originari, existeix "per raó de l'home" i "conserva la profunda intuïció que el millor de la seva vida està fet d'activitats orientades a despertar l'altre, el seu creixement i la seva protecció".

El document dóna suport que la dona treballi i pugui ocupar llocs de responsabilitat en el món econòmic, però demana als governs lleis – només per a les dones- que harmonitzin la vida laboral i familiar. Així, la dona exercirà la seva "capacitat d'acollida de l'altre", que neix de la seva "capacitat física de donar llum".

A partir del segle XIX, es dóna molt de valor entre les dones de classe mitjana al fet de no treballar per ocupar-se únicament de la llar. El matrimoni es converteix en una ocupació a jornada completa i les dones dependents d'un home són el símbol de la prosperitat econòmica i social. És per això que es menysprea el rol de la dona obrera, obligada a treballar per necessitat. Malgrat que actualment les dones han entrat altre cop en el món laboral i representen el 42% de la força de treball, sovint el treball de les dones es considera una activitat subsidiària. A més, mentre les dones treballadores hagin de resoldre soles el problema de la doble jornada –domèstica i laboral- només les solteres i les que no tinguin criatures tindran probabilitats de desenvolupar carreres professionals significatives. A aquest problema cal afegir el fet que en molts sectors les dones cobren sous inferiors als homes per desenvolupar la mateixa feina. Així ho explica un article publicat a *El País*, el diumenge 6 de febrer de 2005.

Un abisme salarial entre homes i dones

Fa deu anys, les dones europees guanyaven per hora treballada un 17% menys que els homes. Ara, la diferència és del 15%; és a dir que mentre l'hora masculina val cent, la femenina es paga a 85.

Les europees cobren sous un 15% inferiors al dels europeus, segons els estudis recents elaborats per a la UE. La discriminació salarial per raó de sexe només ha disminuït dos punts en els darrers 10 anys. No obstant això, l'abisme salarial que separa homes i dones no forma part de les prioritats en les agendes polítiques dels Governos dels països de la Unió, malgrat que és una de les desigualtats més denunciades i sancionades per totes les legislacions comunitàries. Espanya és capdavantera entre els països europeus pel que fa a la discriminació laboral i va augmentant. Segons la Comunitat Europea, el repte és aconseguir una organització laboral més adaptada a les necessitats femenines.

Les dones pateixen una doble discriminació en el mercat laboral; la vertical (dificultats per ascendir o fins i tot per mantenir-se en un lloc de treball) i l'horitzontal (oferir-los treball només en determinades àrees, més mal pagades habitualment). "És la discriminació més preocupant", subratlla Sinéad Tiernan, de la Conferència Europea de Sindicats. Les dones ocupen la major part dels llocs de treball en els sistemes sanitaris i educatius i, evidentment, en general en el sector públic, on habitualment els sous són menors que en el privat.

Malgrat que no quedi reflectit en les cançons, que la dona s'ha incorporat al món laboral és un fet. Hem vist, però, que una de les discriminacions que pateixen fa referència al sou. L'altra fa referència a la dificultat d'accedir a llocs de responsabilitat. Segons un article publicat a *La Vanguardia*, el diumenge 16 de gener de 2004, a càrrec de Manuel Díaz Prieto, el món funcionaria millor si manessin les dones.

Quan el cap és una cap

(...) Rosa Maria Garriga, presidenta de l'Associació Catalana de Dones Directives i Empresàries explica que “fins a finals dels 80, per sobrepassar, la dona que arribava a una càrrec de responsabilitat es veia obligada a repetir els esquemes masculins. Però en l'última dècada, a mesura que s'han anat incorporant més dones en els llocs d'alta gestió, aquestes han anat desenvolupant el seu propi model: una manera de dirigir menys jeràrquica i més basada en el consens integrador”. No obstant això, reconeix Garriga, la societat segueix veient la dona que lidera un projecte com un calc del model thatcherià. “Per això, encara que la dona estigui cada dia més preparada, segueixen predominant els models masculins de gestió. I encara és freqüent trobar aquest tipus de directiva tan dura que pensa que si no es comporta així no aconseguirà arribar. Què fer? No renunciar als nostres valors”.

Estudis recents sobre la forma que tenen les dones d'exercir el lideratge parlen d'actituds més conciliadores i mediadores. Tot i que en les conclusions, alguns d'ells no deixen de posar-hi algun però. I, a la vegada que defineixen aquestes característiques com quelcom positiu, matisen que això pot ser causat per la manca de seguretat personal i independència de les dones. Un matís que no apareix en el cas dels homes.

Quan una dona té un cert càrrec de poder, les crítiques que suporta no acostumen a ser argumentades, sinó que són utilitzades per desqualificar-la, i es dirigeixen més al jo emocional que al racional (“està histèrica”, “és que té la regla”...). Són crítiques dirigides més a allò personal que a la seva gestió. Això es pot veure també quan en una organització, dues dones, amb càrrecs de poder, competeixen pel lideratge. Es té tendència a interpretar les seves disputes com una qüestió de gelosia. Mentre que en el cas dels homes es considera una noble lluita pel poder.

(...) En la seva feina, la professora de la Universitat de Girona, Dolores Muñoz Soler, va poder constatar l'encara escassa presència de dones en els llocs directius: entre un 15% i 20% dels càrrecs intermedis, però només entre un 2% i un 8% en els llocs d'alta direcció. “Això posa en evidència els obstacles de base cultural que es troba en el seu camí la dona que aspira a la direcció. No s'ha d'oblidar que malgrat que sigui molt baixa la presència de dones en alts càrrecs, en el cas de Girona, la majoria d'elles són directives o empresàries per herència familiar o bé són dones que han creat la seva pròpia empresa”.

Entre les dones que va entrevistar per a la seva investigació (té una tesi doctoral publicada amb el títol *Dones directives i lideratge: el cas de les empreses gironines*) es va trobar que “Les directives que treballen per empreses alienes es veuen obligades a dedicar-se totalment a l'empresa i a

protegir-se adoptant l'estereotip de Thatcher, ja que tot està pensat per als homes i elles han de demostrar que poden ser tan dures com ells”.

Però segons Kolbenschlag (1994: 118), “per a les dones sovint la decisió més important en la seva vida —o la que creuen que serà més important— és l’elecció d’una relació. Els homes tenen tendència a donar prioritat a un projecte, a l’elecció d’un treball. És la via primària i inicial per establir una identitat”. Ja Simone de Beauvoir (Kolbenschlag 1994: 120) emfatitzava la interconnexió entre treball i creixement personal, i la mancança d’aquesta capacitat per part de les dones a causa de la seva conformitat i dependència. “El marit surt dels confins de la família per desenvolupar un paper productiu a la societat. La dona que es queda a casa queda encadenada a la perpetuació de l’espècie i al manteniment de la unitat familiar. Al marit, la seva ocupació i presència pública, li proporciona una experiència de transformació, creixement i progrés personal. La dona sense ocupació laboral, té el camí bloquejat cap a l’autonomia, el ple desenvolupament de la personalitat, el creixement, el distanciament de l’ego i de l’autocompassió. Una dona sense feina no pot deslliurar-se de la dependència econòmica (i, per tant, tampoc de l’emocional) envers l’altra persona”. Com diu la frase popular: “no existim per treballar, però treballem per a ser”.

Adela Turín (1995: 9), en una anàlisi sobre els estereotips en els contes infantils, referint-se al no-ofici de les dones, afegeix que “la simplificació dels comportaments i actituds dels personatges femenins que apareixen en els contes infantils, provoca que les propostes que se’ls fa a les nenes siguin d’una extrema pobresa, deixant-los-hi només dues úniques opcions: l’obediència al model clàssic amb la consegüent abandó de les aspiracions professionals (nenes-dones-mares sense ofici ni benefici dedicades a la llar), o bé la renúncia a la “feminitat” i la imitació dels models masculins. La tercera opció, la de conciliació de la vida afectiva i la vida laboral, és una via difícil que els llibres no mostren i en la qual les nenes es veuen obligades a llançar-se sense exemples de recolzament”.

5.4 Actituds violentes

Tal com s'ha vist en l'anàlisi, apareixen alguns casos de violència de gènere en els textos de les cançons treballades: tres que parlen de segrestos amb la finalitat de posseir i/o casar-se amb la noia i un que fa referència a la situació tan dura i discriminatòria de la dona musulmana.

En els casos dels segrestos podríem aplicar la regla de la inversió proposada per Álvaro García Messeguer (1988) i explicada en l'apartat de "Matrimoni" d'aquestes conclusions. Si canviem, simplement, "home" per "dona" veurem que és del tot impensable que la donzella, per exemple, segresti el mariner en la cançó tradicional catalana *El mariner*, o que Tània segresti i assassini Stienkarrasi en la cançó tradicional russa *Els vaixells d'Stienkarrasi*. Dins les cançons on es produeix segrest, s'assumeix amb normalitat el dret de propietat i de possessió que l'home exerceix sobre la dona, impensable en el cas invers. És un exemple més de sexisme i en aquest cas de violència de gènere. Segons Pierre Bourdieu (2000: 50), en aquests casos "els dominats (les dones) apliquen a les relacions de dominació unes categories construïdes des del punt de vista dels dominadors (els homes), i les fan aparèixer d'aquesta manera com a naturals".

En la cançó *El mercat*, apareix el tema de la reclusió de la dona musulmana dins la llar. Aquesta cançó pot introduir l'alumnat en el tema que fa referència a la situació de les dones en gran part del món, una situació basada, en molts casos, en l'abús i la discriminació sexista. Abans de les reformes del Profeta Mahoma, la dona gaudia d'una situació de llibertat física i sexual a l'hora de contraure matrimoni. A més de poder optar lliurement al matrimoni, podia dissoldre la unió sota una sèrie de condicions. Però amb l'arribada del Profeta Mahoma, i segons la lectura de l'Alcorà, es comença a presentar la sexualitat com un comportament que ha de seguir normes estrictes i es formula una nova estructura familiar en la qual se suprimeix qualsevol forma d'autodeterminació de la dona, tant pel que fa a contreure, com a dissoldre el matrimoni.

Per bé que la majoria de països del Magreb i de l'Orient Pròxim i Mitjà reconeixen la igualtat dels ciutadans i ciutadanes davant la llei, afirmen al mateix temps que l'islam és la religió d'Estat, el que implica que el Dret musulmà és la font principal del dret i la font principal, doncs, de discriminació i maltractament de la dona. El Dret musulmà clàssic està basat en l'estructura patriarcal, l'home és el cap de família, la dona li deu obediència en el domicili, en la forma de vestir i en les relacions sexuals. El marit té dret a "castigar" la dona amb qualsevol tipus de violència. La segregació sexual, pilar de l'ordre social musulmà, imposa que l'espai domèstic és el territori de la dona i l'espai públic és el de l'home. Els pares pacten els matrimonis. S'atorga una gran importància a la virginitat de la dona i en alguns països fins i tot es practica l'ablació femenina, la poligàmia és permesa. Altres trets que caracteritzaran a partir d'aquest moment el funcionament social són: que s'atorga tota l'autoritat als homes i es preserven així els interessos del patriarcat, la sexualitat femenina és vista com una amenaça i poder destructor, per la qual cosa s'ha de suprimir, la dona es taparà amb vels per amagar les parts pudents i evitar les temptacions, no és aconsellable que les dones treballin ja que l'àmbit exterior és incompatible amb el seu paper domèstic previst en el

Dret musulmà, les dones només podran treballar si el marit o el pare ho autoritzen, sempre portant el vel, mantenint-se allunyades dels homes i mai podran tenir autoritat sobre un home, l'analfabetisme entre les dones és molt elevat ja que el seu dret a l'educació és restringit, etc. (Delunoy, 1996). És interessant, doncs, fer conèixer a l'alumnat aquesta situació tan dura que viu la dona musulmana.

A més d'aquest tipus de violència real, també es podria incloure com a violència de gènere el cas de la noia que expressa el seu disgust perquè ha estat malmaridada pel pare, com per exemple en la cançó tradicional catalana d'*El Rossinyol*, o totes les cançons on una persona aliena, quasi sempre un home (el pare o el futur marit) escullen el galant sense tenir en compte l'opinió de la noia que s'ha de casar. Aquest tipus de violència ve recollit en el Maria Moliner, que inclou un matís que fa que també es consideri un acte violent "obligar o forçar una persona, en qualsevol forma, a realitzar certa cosa que no fa a gust".

Segons l'assaig publicat per la *Unión de Asociaciones Familiares* (1991: 11) existeixen, a més, altres tipus de violència en l'àmbit familiar, sobretot quan es mantenen determinats models inadequats que perjudiquen alguna de les persones que en formen part. "Les famílies, com a estructura social encarregada, fonamentalment, de la sociabilització intergeneracional, ha transmès durant segles els valors de societats regides per principis d'autoritarisme, jerarquia, discriminació sexista i classicisme. La violència ha estat utilitzada com a mitjà per preservar i imposar aquests principis i ha estat present sovint en les relacions personals i col·lectives i en l'educació de la infància, fins arribar a formar part del conjunt de normes òbvies i habituals que anomenem tradició". És el que Pierre Bourdieu (2000) anomena com a "violència simbòlica".

El llibre ens parla de diferents tipus de violència (*Unión de Asociaciones familiares* 1991: 222):

- Violència en la família

El Consell d'Europa defineix violència en família quan es produeix qualsevol acció o omissió, comesa per algun dels membres de la família, que menysté la vida o la integritat física o psicològica o fins i tot la llibertat d'un altre dels membres de la família i que causa un dany seriós al desenvolupament de la seva personalitat. El cas més flagrant és el de la noia musulmana de la cançó *El mercat*.

- Maltractaments

Qualsevol atac a la integritat corporal i psíquica que dugui a terme un home, qui s'aprofita del poder social ja instaurat. En aquest cas inclouríem els segrestos que ja hem comentat i l'acció d'Stienkarrasi.

- Violència estructural

Aquest aspecte es refereix a la desigualtat basada en la distribució de papers o rols. En la vida les dones experimenten més agudament que els homes tant la violència estructural com la de comportament. La violència estructural l'exerceixen els homes i és possible perquè les pautes d'organització socioeconòmica i política han victimitzat les dones i les han forçat històricament a un estereotip determinat.

- Violència patriarcal

Imposició de models socioculturals per part del grup dominant. Es delimiten espais tan físics com simbòlics: la casa i el privat per a la dona. es classifiquen les funcions d'homes i dones impedit el desenvolupament lliure de les persones. Hi haurà uns que tindran el poder, en aquest cas els homes, i uns altres que patiran aquest poder, dones i nens en general.

En aquest dos darrers apartats podríem incloure moltes cançons, totes aquelles que atorguen a la dona un paper passiu, depenent, secundari, submís, reclòs en la llar, sense ofici... totes aquelles cançons que encasellen la dona dins d'un rol i un estereotip tradicional.

Un altre cas de violència en aquest cas provocat per la dona és el que exerceixen les sirenes (en cançons com *Lorelei* o *La calma de la mar*). Les sirenes són un símbol de tradició mil·lenària, meitat dona - meitat animal (en alguns casos com a dona-ocell i altres com a dona-peix) que, a través de la seva bellesa i de la seva veu, persuadeixen, tempten, s'insinuen, sedueixen i destrueixen els mariners. El tret distintiu de les sirenes, a més del seu cos de dona i cua de peix, és una cabellera llarga, sedosa i sinuosa que no deixa d'atraure. Per això, moltes sirenes, a més d'aparèixer amb un mirall, porten una pinta per desenredar la cabellera. Les ones del cabell s'associen a les ones del mar i quan es pentinen apareixen reflexos de llum de la seva cabellera rossa que fascinen els mariners. La llegenda els atribueix un cant molt dolç amb el qual atrauen els mariners per destruir-los. Les sirenes esperen i són els homes els que han d'apropar-se a elles. Simbolitzen la seducció de tipus sexual que porta a la perdició, a l'autodestrucció, són, doncs, símbol de les temptacions. La sensualitat, en aquest cas, és titllada de perillosa i destructora.

5. 5 Matrimoni

Segons les dades analitzades, la màxima potestat per decidir sobre el casament d'una donzella la té el pare. Val a dir que estem parlant d'un prototipus extret de les cançons tradicionals recollides a finals del segle XIX i començaments del segle XX que és on més apareix aquest tema. Per a la dona del segle XIX el casament és molt important i és la primera i única finalitat a la vida. Antigament la noia no tenia dret a dir-hi res per no contradir el pare i per no perdre l'herència. Mentre era soltera, pares i germans eren els responsables de la integritat de la futura esposa. Fins que la casaven. Després, el marit vetllava per la legitimitat de tota la seva descendència.

En moltes de les cançons el mòbil de l'acció dels personatges és presentat en termes d'objectius d'amor o de prestigi i només de manera secundària apareixen mòbils econòmics. El mòbil i finalitat principal per a moltes dones és el casament. El ritual més important que s'atorga a la dona és el del matrimoni: vestits especials i reconeixement públic en una cerimònia on es reben regals i mostres d'afecte. Tot i que no es tracta d'un ritual només per a dones, sinó compartit, la importància social els dona a les dones el protagonisme. En aquest ritual, però, es valoren aspectes passius de la conducta de les dones, és un protagonisme sense activitat: bellesa, dolcesa, silenci, acatament de les normes i brindar-se com a objecte d'admiració individual i de forma passiva, en un àmbit (religiós) on es considera incorrecta qualsevol altra conducta (Juliano 2001). Les dones són protagonistes fins al moment que contrauen matrimoni, a partir d'aquí es converteixen en mares, sogres, vídues... relegades a papers secundaris, anònimes i sense nom. Dolores Juliano (2001), en un anàlisi dels contes, compara el mòbil i la finalitat dels contes tradicionals amb els contes actuals dels països amb més desenvolupament capitalista i arriba a la conclusió que, mentre els personatges dels contes tradicionals aspiren a l'amor del príncep o de la princesa, al casament i somien en escalar posicions socials (aconseguir diners no és una finalitat en ella mateixa, sinó un mitjà per aconseguir altres objectius), actualment els contes presenten com a valors fonamentals a aconseguir pels protagonistes el triomf individual i el diner.

Hi ha divuit cançons en les quals es parla del maridament de la jove. No obstant això, si tinguéssim en compte totes les estrofes de les cançons i no la selecció que se n'ha fet en el repertori que estem analitzant, trobaríem algunes cançons més, com és el cas de *La dama d'Aragó*. En força cançons tradicionals, les dones joves tenen com a objectiu principal el casament. Segons Victòria Sendón de León (2002: 87) “la domesticació de les dones s'aconsegueix amb la sublimació de l'entrega, el sacrifici i la submissió total a través del matrimoni i la constitució de la família patriarcal”⁷¹. En qualsevol cas, la jove, però, té poc poder de decisió en les qüestions referides al seu matrimoni. En les cançons del repertori només en tres casos decideixen elles. Segons Victòria Sau (1993: 23), avui en dia les dones continuen sense decidir, sinó que ho fan els homes. El desig femení està reprimat en la societat patriarcal. Si les noies expressen el seu desig, el més probable és que ells surtin corrents espantats. L'aprenentatge d'una determinada feminitat actua de manera que les joves reconverteixen el seu desig en reclam del desig de l'altre per mitjà de la coqueteria física o psicològica”.

⁷¹ La mateixa autora (Sendón de León 2002: 87) explica que “el terme família fou utilitzat en primer lloc pels romans, amb la finalitat de designar una unitat social, el cap de la qual governava sobre la dona, els fills i els esclaus (segons la llei romana posseïa drets de vida i mort sobre tots ells); *famulus* significa “esclau domèstic” i família denota el conjunt d'esclaus pertanyent a un sol home.

De vegades, però, l'home pretén només seduir la jove, per bé que en cap cançó d'aquest repertori es parla directament de qüestions relacionades amb el sexe (cal tenir en compte que la selecció ha estat feta per ser cantada amb infants). En altres cançons tradicionals es produeix la típica situació del gat i de la rata: cada un(a) intentant de fer caure a l'altre/a a la trampa: l'home vol tenir una relació sexual amb la dona sense passar pel matrimoni, la dona vol forçar l'home a casar-se sense concedir-li res abans. Seria el cas d'*El bon caçador*.

Una de les cançons del recull, *El mariner*, en la versió completa, es veu com l'home, a més, exerceix un dret de propietat sobre la dona, li diu "has de ser meva". En aquest cas la dona es presenta com un objecte que s'agafa i es deixa i sobre la qual es pot exercir un dret inalienable de propietat. Segons Àlvaro García Messeguer (1988) una manera de detectar el sexisme és aplicant la regla de la inversió, que consisteix, simplement, en canviar "dona" per "home", "esposa" per "marit", etc. i veure què passa. La regla de la inversió pot aplicar-se a qualsevol situació social, a un text escrit, a la conducta verbal, etc. Si, després de la inversió, tot queda més o menys igual, pot assegurar-se que no hi ha sexisme. Si apliquem aquesta regla d'inversió a la cançó d'*El mariner*, quins qualificatius mereixeria la dona que afirma que el mariner ha de ser seu? I, de fet, ja és del tot inimaginable que la dona segresti un home com passa a l'inrevés en aquesta cançó. La història d'aquesta cançó també recorda el conte de la Ventafocs. La donzella que és cosidora de la reina passa, com la Ventafocs, d'una situació de misèria a una de riquesa; no serà marinera, sinó que es casarà amb el fill del rei de l'Anglaterra, de manera que finalment haurà trobat el Príncep blau i obtindrà un desenllaç feliç en el casament. Com hem comentat a l'inici d'aquest apartat, hi va haver un temps on la dona aspirava a aquesta vida i res més.

A més d'aquest dret de propietat sobre la dona, l'home té una llibertat d'acció que no és permesa a la dona. Un exemple és la cançó de *l'Hereu Riera*. Mentre Cecília s'està a casa morint-se, Riera és al ball dansant amb altres donzelles. Estem parlant d'una societat de fort caràcter patriarcal on dominen valors patriarcal per sobre dels valors matriarcal. Una societat que segueix practicant el doble estàndard moral que tolera en l'home comportaments pel que fa a la relació amb la dona que no tolera a la dona. De ben segur més d'una vegada l'alumnat preguntarà a classe com pot ser que Riera vagi a ballar amb altres dones en la situació que es troba.

Una altra de les cançons tradicionals pròpia de Carnestoltes on es toca el tema del matrimoni és *A la terra de la gana*, on la noia que han casat li han donat per dot un fregall de rentar plats. És el cas més clar de matrimoni convingut on la noia no decideix i, a més, té un futur i finalitat clara a la vida: encarregar-se de les feines de la casa. Aquest és un altre dels problemes que les dones en molts casos encara arrossegueu actualment: les feines domèstiques continuen essent en gran part propietat de les dones, continuen essent "tasques pròpies del seu gènere". Aquestes, a més de desenvolupar un treball fora de casa, s'encarreguen d'organitzar i efectuar la majoria de tasques de la llar. La incorporació de les dones al mercat laboral va fer pensar que això representaria l'anomenada alliberació de les dones i la seva independència econòmica. Malauradament, la majoria del treball familiar el continuen fent les dones. No hi ha hagut, en general, assumpció de corresponsabilitat per part dels homes tot i que hi ha hagut una tendència cap a un creixent repartiment de les tasques familiars dins les parelles. Les dones, però, no han estat alliberades de la càrrega domèstica sinó que

s'han hagut d'incorporar al mercat de treball amb el desavantatge de l'anomenada doble jornada laboral.

El tema de les feines domèstiques apareix tractat d'una manera més dura en una altra cançó. Es tracta de la cançó de Benjamin Britten *Ee-oh!* inclosa en el repertori de Santillana. Els protagonistes són animals, però queda clar quina funció té el personatge femení i quin tracte rep per part del personatge masculí quan li diu que ho fa tot malament. Un cas de violència psicològica que malauradament avui en dia existeix.

“El vell guillot no està gens satisfet,
la seva muller no fa res ben fet.
No tenen forquilla ni ganivet!
S'ho mengen tot a cops de dent.”

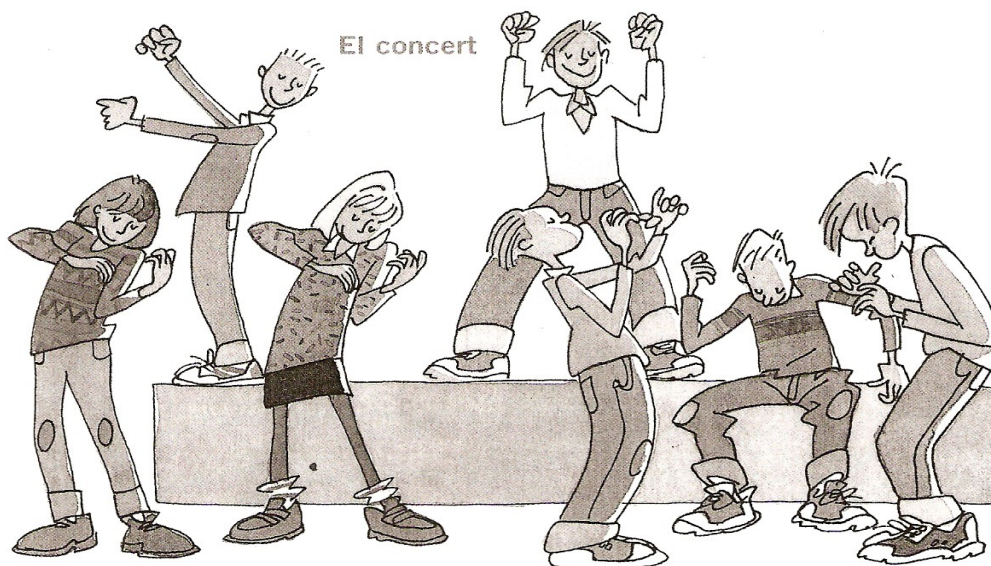
Victòria Camps (2000) considera que per bé que s'ha avançat molt en el tema de la igualtat entre homes i dones, és indiscutible que la igualtat aconseguida és insuficient. S'està lluny de la igualtat paritària que seria raonable en una societat democràtica. Segons aquesta autora tres són els aspectes que mostren encara aquesta desigualtat:

- la dona alliberada continua carregant amb la inferioritat del seu gènere pel que fa a la vida domèstica i la cura dels fills, vells, malalts, etc.
- en el món laboral i professional l'autèntica igualtat d'oportunitats per a la dona no existeix (aspecte analitzat en l'apartat de “Actitud i ofici”).
- la violència sexual continua essent una constant que afecta les dones (aspecte que hem analitzat en l'apartat de “Actituds violentes”).

5. 6 Verbs i accions

El primer que crida l'atenció en l'anàlisi del text referit a les accions és la quantitat de dones que no en realitzen cap, més de la meitat. Això vol dir que en aquestes cançons, per bé que existeix personatge femení (i, per tant, no han estat comptabilitzades dins les cançons que no inclouen cap dona) aquesta és purament un nom o una referència, és com una “figureta de pessebre” que hi és però que no té cap pes en la història. A l'hora d'extreure conclusions d'aquesta dada ens remetrem de nou a l'inici de les conclusions quan parlàvem de la invisibilitat de la dona a les cançons i de la poca importància que se'ls dona. Una mica diferent és el que passa quan fem l'anàlisi de les imatges. En aquest cas, una quarta part de les protagonistes femenines de les il·lustracions no realitzen cap acció. Ara bé, aquesta dada no reflecteix del tot la realitat, ja que dels 85 personatges que realitzen alguna acció, n'hi ha 58, dues tercers parts del total, que es corresponen amb nenes, noies o dones que ballen, canten o toquen algun instrument. Es tracta sovint de fotografies i il·lustracions d'escolars que no tenen res a veure amb el contingut de la cançó. Si restem aquesta dada, obtenim que només hi ha 28 imatges on el personatge femení fa alguna acció.

En el cas de les il·lustracions amb instruments, els nens toquen el clarinet, el corn, la trompeta, el saxo, el contrabaix, la bateria i la guitarra elèctrica; mentre que les nenes toquen el clarinet, el saxo, el violí, la viola, l'arpa, el xilòfon, la timbala i la guitarra elèctrica. Pel que fa als aeròfons, les nenes mai utilitzen els de metall, mentre que els nens mai utilitzen els cordòfons més aguts (violí i viola), només el contrabaix. És a dir, els instruments grossos o bé que es necessita una bufera important com els aeròfons de metall són utilitzats pels personatges masculins, mentre que els instruments més delicats (violí, arpa) són utilitzats pels personatges femenins. El cas on fins i tot l'instrument porta una marca de sexisme és la cançó *El concert*, inclosa en el repertori de Cruïlla. En la il·lustració apareixen quatre nens que toquen aeròfons (trompeta, corn i clarinet) i el contrabaix; i dues nenes que toquen cordòfons (el violí i la viola).



Il·lustració de la cançó *El concert*.
Llibre de música de 5è de l'editorial Cruïlla.

De les dones que realitzen alguna acció en la cançó, el cas més repetit (quasi una quarta part del total en el text i les il·lustracions) és el de la dona que té cura del marit,

dels fills o de les tasques de la casa. La dona que apareix en aquestes cançons, quasi totes tradicionals catalanes, exemplifica els valors positius que la societat ha imposat al sexe femení i, per tant, les activitats que du a terme coincideixen amb el paper i la funció que la societat li ha assignat com a esposa i mare: cuidar i servir el pare i germans, el marit, els fills, fer feliços els altres, etc.

Després d'aquest gran grup de dones que fan de mares i mullers fidels amb el seu "deure", es podria fer un segon grup de dones les accions de les quals explícites en el text van directament vinculades a l'embelliment i a la possibilitat de seduir. Les dones es pentinen o vesteixen, dues accions associades a la passivitat, mentre esperen que arribi el seu galant, mentre esperen seduir el príncep blau que les portarà directament a l'altar. En les imatges també hi ha una dona que es casa, de manera que s'acompleix la finalitat primera, única i més important en la vida d'una dona de moltes cançons tradicionals. Les dones van a ballar mentre són fadrines amb la mateixa finalitat, és el que s'ha anomenat el complex de Ventafocs. Resar o plorar també són dues accions associades al gènere femení i que impliquen passivitat. Concretament s'han comptabilitzat tres personatges femenins en les il·lustracions que apareixen plorant. Si féssim la dada comparativa, quants homes trobaríem?

Hi ha, a més, en el text cinc cançons i en les il·lustracions n'hi ha dues on la dona específicament fa una activitat associada a la passivitat, com és esperar a la finestra (aquest aspecte ha estat analitzat en l'apartat de "Actitud i ofici"). Segons Kolbenschlag (1994), en molts contes i cançons es veu com el jove marxa a l'aventura a la recerca de la dona; mata dracs i combat contra gegants, mentre ella, tancada en una torre, un palau, un jardí, una caverna o una finestra, espera ser salvada. És el cas de la Bella dorment que passiva i adormida, com morta, espera ser salvada per un home.

Un tercer grup de dones (la majoria joves i fadrines) seria el que realitza tasques associades al seu treball i ofici, n'apareixen tant en el text com en les il·lustracions: pastores, filadores, minyones, cistelleres i cosidores. En les il·lustracions es veuen tres dones que treballen fora de casa. Un quart grup estaria format per les dones que realitzen alguna acció destinada a provocar el mal a altres persones. Segons Àngeles Calero (1999: 132), en el seu assaig sobre el sexisme en el llenguatge, opina "que la dona que és naturalment perversa forma part de la nostra tradició. S'ha de tenir en compte que les cultures judeocristiana i grecollatina que són –a més de l'àrab– les que han configurat la nostra, posseeixen el mite de la dona com a portadora de les desgràcies al gènere humà. Segons aquesta autora, el mite d'Eva, en la tradició judeocristiana, o el de Pandora, o la figura d'Elena de Troia a la Grècia clàssica ens mostren que les dones són les culpables dels grans mals de la comunitat, o de la humanitat sencera, per les seves pròpies debilitats i, en dues d'aquestes narracions, fins i tot les dones arrossegueu als homes a la destrucció particular o general. Una altra cosa és que en la religió cristiana existeixi la imatge d'una dona salvadora (Maria) que compensa el mal ocasionat per la primera dona; però cal observar que aquesta dona que porta la salvació és una persona única, insòlita i fora del normal. A més, és mare i és verge, dues qualitats (actualment més la primera que la segona) que la societat valora enormement".

En aquest grup s'inclou la maldat de les sirenes. Les sirenes de la mitologia grega eren dones amb l'habilitat d'atreure homes cap a la seva pròpia mort mitjançant la bellesa i el cant. El terme "sirena" acostuma a utilitzar-se pejorativament per designar dones atraients o seductores que utilitzen la seva sexualitat i bellesa per conquerir. A la

dona se li demana que sigui bella, però si utilitza la seva bellesa llavors se la culpabilitza i castiga. És el cas de la Blancaneus, on el narcisisme de la protagonista arriba quasi a destruir-la quan cedeix per dues vegades consecutives a les trampes que la reina disfressada li para amb les seves promeses de fer-la semblar encara més bonica; mentre que la reina acaba per ser destruïda pel seu propi narcisisme (Bettelheim 1986).

Hi ha una cançó tradicional catalana, *El testament d'Amèlia*, que apareix en el repertori de Dinsic, on també es mostra la maldat i violència d'una dona, la mare, que enverina la seva filla per poder-se casar amb el gendre. En el llibre de l'alumnat només apareix la primera estrofa, per la qual cosa no es pot conèixer quin és el final de la història ni entendre perquè Amèlia està malalta.

Finalment, el darrer grup, format per quatre dones, seria el de les dones amb capacitat de prendre alguna decisió per produir canvis en una situació determinada. En tres dels casos la xicota que apareix en el text decideix sobre el seu galant, tant sigui per aconseguir-lo (*La filadora*), per alliberar-lo (*La presó de Lleida*), com per finalitzar la relació (*Cavalca fort*). Aquest darrer seria l'únic cas on apareix un trencament d'una relació, on la noia decideix deixar el noi.

En les il·lustracions, a més, apareix alguna altra acció sense connotació: una noia que porta regals, dues noies que corren, una noia que diu adéu, etc. Segons l'estudi fet sobre els llibres de text de socials i de llengua a primària, a càrrec de Núria Garreta i Pilar Careaga (1987), en les imatges els homes apareixen fent coses o desenvolupant una feina: tallen llenya, remen, utilitzen màquines, etc. Les dones apareixen comprant, passejant o caminant pel carrer, en pocs casos realitzen una activitat remunerada o participativa. Això, de fet, no passa quan en les il·lustracions apareixen nens i nenes. En aquest cas hi ha més igualtat, és com si els infants no haguessin adquirit encara les diferències en funció del sexe.

5. 7 Conclusions finals

Si tenim en compte que les imatges i els continguts dels textos de les cançons poden fixar-se en les ments infantils amb la força d'uns models inqüestionables i inconscients, cal ser conscients dels models que estem transmetent. Quin és, doncs, el model de dona que apareix de manera més freqüent en les cançons, amb el qual s'identificaran les nenes i reproduiran com a normal?

Si fem un resum de tots els apartats analitzats en aquest treball, podem fer una síntesi de les conclusions en els punts següents:

- Hi ha molta més presència de personatges masculins que de femenins. Existeix una invisibilitat de la dona important.
- Els personatges femenins en pocs casos tenen el protagonisme principal de l'acció. En una gran majoria tenen un paper passiu.
- A més de discriminar per sexe, es discrimina per edat: les dones adultes tenen encara menys protagonisme que les joves. Quasi totes les mares, per exemple, fan de protagonista secundària.
- Si ens fixem en l'edat dels personatges femenins, les menys presents en el text són les nenes i les velles, mentre que en les il·lustracions les menys presents són les velles.
- Tres quartes parts de les dones apareixen sense nom propi i se les anomena amb genèrics referits a l'edat, condició o ofici. En aquest grup de dones sense nom hi ha tots els personatges secundaris (protagonisme), les mares i vídues (condició), les velles i quasi totes les dones adultes a excepció de la Mare de Déu (edat).
- S'usen els diminutius, sobretot en les cançons tradicionals, per adreçar-se a algunes de les noies joves com a marca de proteccionisme, dependència i minoria d'edat.
- Es dóna importància a la maternitat. El cas més clar és el de la Verge Maria que apareix com a exemple de dona passiva, sempre en paper secundari, i dedicada només a tenir cura de l'infant.
- Es dóna importància a la religió sobretot pel que fa al cicle nadalenc, malgrat que l'estat sigui no confessional i l'escola laica.
- En les cançons no apareixen altres models de família que no sigui el tradicional. No apareixen famílies monoparentals, pares o mares separats, etc.
- En les cançons tradicionals, un dels trets que més es valora de la dona és la bellesa física.
- També en les cançons tradicionals, es considera que la finalitat a la vida de la noia fadrina és el casament.
- A més de ser passives, les dones en molts pocs casos tenen ofici o professió. Els pocs oficis que apareixen tenen poc a veure amb la societat actual i amb les professions que les dones desenvolupen avui en dia. Són oficis antics i molts d'ells propis de zones rurals del segle passat.
- Pel que fa a les imatges, el model de dona que més es repeteix és el de la dona prima, amb cabells llargs, pentinada, jove i feliç.
- Els personatges femenins grassos no existeixen.
- En les il·lustracions es mostra la diversitat ètnica que hi ha a les aules.

Veiem, doncs, que les cançons mostren una visió parcial i obsoleta de la societat: mostren els homes com a protagonistes principals de les històries, mostren dones

encaminades cap al casament i la maternitat, mostren dones adultes que són mares sense ofici ni benefici, mostren personatges femenins sempre feliços, etc.

Tal com hem vist en l'anàlisi de les dades, només en quatre cançons (*La presó de Lleida, La filadora, Cavalca fort i Don Lluís*) l'activitat que realitza la dona podríem afirmar que qüestiona la moral tradicional en el simple fet que la dona és capaç de prendre una decisió per iniciativa pròpia. En la resta de cançons s'assumeix com a vàlid un marc que relega la dona a papers secundaris, a la passivitat i a la cura dels fills i el marit com a principals ocupacions.

Àngeles Calero (1999: 127), parlant del refranyer espanyol en el qual la dona també pateix una situació de passivitat i submissió, diu que "aquest funciona com un codi de conducta i compendi dels pensaments i de les creences de la comunitat. Aquest codi de conducta, que es correspon amb la ideologia imposada per l'Església des de fa segles i per la classe controladora, s'ha intentat implantar a través de múltiples vies: una legislació apropiada, una educació pertinent, una religió i uns costums adequats. Aquest codi de conducta ha arribat a ser efectiu en el moment en el qual ha arrelat en el subconscient col·lectiu de manera que acaba modelant una mentalitat comú a tots els membres de la societat. Els refranys, així com les cançons tradicionals, són un exemple més de què aquesta ideologia conservadora i absolutament discriminatòria per a la dona ha estat assumida plenament per la comunitat. D'aquesta manera, al llarg dels anys, han perdurat aquells refranys i aquelles cançons que van en consonància amb aquesta manera de pensar de la majoria".

Segons aquesta teoria, les cançons, sobretot les tradicionals, es converteixen en un sistema de control social, en una eina educativa i divulgadora d'un determinat codi moral. No són diferents del sexisme existent en pel·lícules o en molts anuncis de la televisió. Les cançons, d'una manera conscient o inconscient, consideren que un dels sexes té una intrínseca superioritat sobre l'altre. Per tant, pel que ajuden a la perpetuació de determinats estereotips discriminatoris per a la dona, podem afirmar que algunes de les cançons analitzades són sexistes. La imatge de la dona queda perfectament delimitada i en consonància amb la mentalitat col·lectiva de la nostra comunitat. S'idealitza la dona casta, verge, l'esposa i mare abnegada. La noia jove ha de cuidar el seu físic, ser bella, ja que aquest és el seu principal i únic atractiu, el qual li permetrà convertir-se en esposa i mare. Els missatges sobre les dones emesos per algunes cançons analitzades, sobretot tradicionals, estan d'acord amb una ideologia àmpliament misògina i acostumen a bifurcar-se en dues corrents complementàries: la que assigna a les dones estar en l'origen de tots els mals i la que les considera menors i incapaces d'actuar pel seu compte i, per tant, com a éssers necessitats de protecció.

Però la societat d'aquest moment no és la mateixa del segle XIX i començament del XX, moment en el qual es van recollir i reproduir (després de passar-les per la censura) les cançons tradicionals que encara cantem a l'escola i que anem perpetuant. Actualment els rols s'han modificat, almenys una mica: les dones treballen, es poden mantenir econòmicament, poden decidir a qui estimen i a qui no, no són propietat de ningú, poden formar famílies amb estructures molt diverses, són més autònomes, no necessiten de la protecció d'un home per desenvolupar-se i no tenen l'exclusiva a l'hora de tenir cura dels fills i filles. En un article publicat al *Magazine* de *La Vanguardia*, el 5 de desembre de 2004, Salvador Enguix qüestiona com aquest model tradicional masculí (model que apareix sovint en les cançons) basat en la masculinitat, la protecció

de la família i la reproducció ha entrat en crisi. Com diu l'article, l'home ja no és la mesura de totes les coses.

L'home desconcertat
El model tradicional masculí està en crisi

Davant la proposta estètica de l'home metrosexual, un altre debat, més complex i de més conseqüències, guanya terreny lentament: el de la presumpta "crisi de la masculinitat" generada principalment per l'avenç social, familiar, laboral i sexual de les dones en les darreres tres dècades. Els experts reconeixen que abordar aquesta qüestió no és fàcil. Entre altres raons, perquè després de tres milers d'anys de masclisme, a l'home li disgusta qüestionar-se i, encara més, que el qüestionin.

(...) La sociòloga Marichu Rosado opina que el problema sorgeix quan els tres grans eixos de la masculinitat –l'home guerrer, el protector sostenidor i el reproductor– es qüestionen. En el cas del "guerrer", és el propi home qui renuncia a aquest paper. El problema és que els altres dos eixos de la masculinitat, el protector –que subministra el manteniment econòmic de la família– i el reproductor –necessari per fertilitzar la femella i donar continuïtat a l'estirp– ja no funcionen, ja no són necessaris. I això succeeix, no perquè l'home ho hagi volgut, sinó perquè li ha vingut imposat per l'avenç social, familiar i l'augment de la llibertat sexual de la dona.

El sociòleg italià Marco Deriu prefereix parlar de crisi dels "bastions" sobre els quals es va construir i definí la identitat masculina: el treball, la política, l'Estat, la família i els seus models i la sexualitat. "En el passat, res d'això es qüestionava: l'home era la mesura de totes les coses. Però de sobte, l'home s'adona que ja no és la mesura, s'estableix la igualtat amb la dona". En el fons, aquests canvis posen en tela de judici tots els àmbits sobre els quals es va basar tradicionalment el prestigi d'allò masculí i, naturalment, el poder dels homes sobre les dones.

Juan Luis Rubio reconeix que hi ha hagut una "ruptura dels rols". I explica que en existir un canvi de funcions en diferents àmbits familiars i laborals, l'home ha hagut d'evolucionar molt ràpid per adaptar-se, això ha provocat que alguns, en una situació de manca d'identitat pròpia, no sàpiguen quin paper desenvolupat davant d'aquesta situació. La violència sexista és, en molts casos, el resultat de la reacció involucionista de l'home que no vol adaptar-se a la nova realitat. De l'home que no tolera que la dona trobi un espai de llibertat i d'autoafirmació en la societat. De l'home que entén que la seva companya és propietat seva i també ho són els seus fills.

(...) No obstant això, segons Marichu Rosado, de la mateixa manera que l'home ha hagut de renunciar a alguns dels eixos claus de la seva masculinitat, potser la dona també ha d'estar disposada a perdre algun dels eixos de la feminitat, com la idea que ella és l'única capaç de tenir cura dels fills i filles.

En un darrer article que m'agradaria fer esment, Esther Tusquets explica com, en una part del món on vivim nosaltres, la situació de la dona i de la societat en general ha canviat (*Avui*, dijous 7 d'abril de 2005), cosa que també s'hauria de reflectir en les cançons que cantem. Ha canviat el concepte de maternitat, de casament, de virginitat, de professió, d'autonomia...

A les dones d'avui, que han trobat el camí mig fet

En nou dècimes parts del món la situació de la dona continua sent monstruosa (es tracta d'una realitat tan evident que no admet, crec, cap discussió), però en una dècima part del món actual –aquella en què hem tingut la sort de néixer- la situació de les dones, tot i que continua sent (encara que això sí que ho discuteixen alguns) desigual i injusta, ha passat a ser suportable.

Seguim carregant amb la major part del pes que suposen els fills i la llar, però la divulgació de mètodes anticonceptius que estan a les nostres mans i no a les dels homes –res no ha estat tan útil a la causa femenina com l'invent de la píndola- ens permet per primera vegada decidir quan volem o no ser mares; la reducció del nombre de fills deixa espai per a altres activitats al marge de la maternitat, i la simplificació de la vida domèstica –unida a l'ajuda d'electrodomèstics i a la “col·laboració” en molts casos de la parella- ens allibera en part del que abans anomenaven *sus labores*. Així doncs, seguim accedint amb dificultat als llocs més alts i a les professions més rendibles o prestigioses, seguim cobrant sous inferiors per realitzar una feina idèntica, però hem envaït massivament el món laboral, i ens hem introduït en camps que no havíem trepitjat mai. No es dona ja per fet que la nostra única sortida és el matrimoni, s'ha perdut en gran part el culte a la virginitat, i no es dona un tracte tan diferent a l'adulteri masculí del femení. Participem a les reunions, expresseu la nostra opinió, ens podem desenvolupar soles pel món.

Tinc la impressió que tots aquests èxits semblen, a les dones d'avui en dia que en gaudeixen, gratuïts i naturals. No conserven memòria d'un temps, no tan llunyà, en què la dona assolía la majoria d'edat als 25 anys –amb una mica de sort passava directament de menor a *solterona*-; en què, no sols no podia manejar per si mateixa els seus béns, sinó que li denegaven una targeta de crèdit en cas de no ser avalada per un home; en què eren molts els clubs on no se l'admetia (he vist amb els meus propis ulls un rètol en un camp de golf anglès: “No s'admeten dones ni gossos”); en què, si se n'anava de casa, el marit podia denunciar-la i fer que tornés acompanyada per una parella de la Guàrdia Civil; en què només copàvem les aules en les carreres de lletres o de farmàcia o de magisteri; en què havíem d'esgargamellar-nos per fer-nos sentir a les reunions; en què no podíem entrar soles lliurement en un restaurant o en un bar, i ni tan sols caminar pel carrer sense veure'ns exposades a unes floretes quasi sempre grolleres, quasi mai afalagadores o simpàtiques.

Estic absolutament convençuda que aquests canvis no afavoreixen només les dones, sinó també els homes. Crec que és millor per a ells mantenir relacions –en l'amor, en l'amistat, en el treball- menys asimètriques, més equilibrades, amb dones més autònomes, amb una vida pròpia més rica. Crec, contra l'opinió d'una immensa majoria, que és millor mare la que treballa que la que es queda a casa, consagrada als fills i a la llar. Però que aquests canvis afavoreixen en el fons els homes no significa ni remotament que ells ho vegin així i encara menys que ens els hagin concedit a les bones. Una classe, una raça, un sexe, no renuncia mai a les bones als privilegis de què gaudeix; s'ha de batallar per obtenir-los, se'ls han d'arrabassar pam a pam.

Tot aquest canvi de la societat que les dones han aconseguit queda poc reflectit en les cançons que han quedat molt desfades. Hem vist que les que menys qüestionen el model tradicional (aquell que no té en compte la dona) són les cançons tradicionals. Repertoris com el del Departament d'Ensenyament, el de l'Abadia de Montserrat i en

menor grau el de Barcanova, Dinsic o Cruïlla continuen presentant uns models d'home i de dona molt allunyats a la realitat actual, molt poc crítics i molt desfavorables per a la dona. La resta d'editorials obvien també en molts casos la dona protagonista i mostren una poca presència de personatges femenins (a vegades es podria generalitzar fins i tot a poca presència de personatges humans). La pregunta és si s'haurien de cantar aquestes cançons tradicionals catalanes només pel fet que fa anys que es canten i formen part d'una suposada tradició.

Segons Ana Fernández Poncela (2002) cal desxifrar els missatges que inclou, entre altres discursos, la literatura oral tradicional i la cançó popular (és el que s'ha fet en aquest treball), perquè llenguatge i comportaments s'interrelacionen i retroalimenten, i els missatges de la literatura oral tradicional contribueixen a la internalització de creences, costums i normes d'una societat. L'autora defensa que la cançó desenvolupa una funció social relacionada amb la creació i la recreació de la identitat cultural i nacional d'un país, així com en la creació i recreació de les qüestions de gènere. Les cançons, els contes, els relats, etc. construeixen i reproduïen, reflecteixen i transmeten el sistema cultural establert.

Victoria Sendón de León (2002) afegeix que els humans com a “animals simbòlics” són capaços de crear llenguatge simbòlic pel qual se substitueixen coses per conceptes. És a dir, que les coses no són el que són, sinó el que signifiquen. I aquest codi, que seria com un llenguatge xifrat, és el símbol. La denominació simbòlica està inscrita a l'inconscient de la nostra civilització. Segons això i si com diu Anna Fernández Poncela (2000), en una anàlisi del protagonisme femení en els contes i llegendes de Mèxic i Centreamèrica, la narrativa tradicional és un corpus de símbols, un mecanisme de transmissió de missatges morals, explicatius i educatius, és una manera de pensar, una forma d'accedir a la realitat que ens rodeja i a la seva aprehensió i interpretació, el dubte que es planteja és si és possible fer “visible l'invisible”. La qüestió és si som conscients d'aquesta transmissió de valors i de papers quan cantem a l'escola o bé si de manera inconscient també contribuïm a la difusió d'aquests símbols, a la difusió d'aquesta funció social de reproducció de rols de la cançó tradicional.

En contrast amb aquesta opinió que les cançons i els contes (sobretot els tradicionals) contribueixen a reforçar el model hegemònic, també ens haguéssim pogut trobar, tal com es comentava en la introducció, amb el cas que algunes cançons tradicionals haguessin estat utilitzades per les dones/mares per defensar i reivindicar els seus drets. Aquest és el cas estudiat per Laura Viñuela Suárez (2004), en un estudi sobre la construcció de les identitats de gènere en la música popular. Segons aquesta autora, algunes de les cançons *heavys* interpretades per grups formats per dones ofereixen, des d'un vessant molt més crític, noves alternatives a les dones. Les dones que escolten aquestes cançons tenen l'oportunitat d'identificar-se amb els nous models oferts, amb la possibilitat d'una identitat femenina nova que ja no depèn de la subordinació a un home, sinó que s'afirma la capacitat d'acció de les dones i se les anima a seguir el seu propi camí. Sovint aquestes cançons utilitzen l'humor, la sàtira per ridiculitzar els estereotips tradicionals, tant masculins com femenins, com una forma d'expressió de l'enuig i el rebuig a una situació aclaparadora per a les dones. Es dona la volta als arquetips, tot fent que sigui l'home qui visqui les situacions de les quals tradicionalment són víctimes les dones, de manera que la tradicional posició femenina passiva s'inverteix i és la dona la qui té el control sobre la imatge masculina. Les lletres van dirigides a la deconstrucció de la ideologia del romanç, que deixa de ser l'única opció, s'afirma que el “príncep

blau” no existeix, les dones aprenen a valer-se per elles mateixes, es critica tant la masculinitat com la feminitat tradicionals, es rebutja la idea que la dona sola és un fracàs en la consecució d’un objectiu vital desitjable per a totes les dones –una relació sentimental heterosexual, es presenta el cas de no tenir parella com una opció possible i de grat de llibertat femenina i s’introdueixen referències a allò quotidià tot criticant la tradicional distribució de feines dins la llar. En definitiva (Viñuela 2004: 26), “a més d’aportar un model nou i positiu de relació entre les dones, aquests grups *heavys* subverteixen amb la seva activitat musical les característiques patriarcals i introdueixen un nou punt de vista que dona veu a l’experiència de les dones. Així, a través de la ràbia o de la ironia, la música i les lletres d’aquests grups deconstrueixen els estereotips restrictius que limiten la llibertat de les dones, sense renunciar als aspectes de la identitat femenina tradicionals que consideren positius. No pretenen convertir-se en “un d’aquests xicots” per participar en la creació musical, ni tampoc respondre a l’estereotip de “feminista-odia-home”. Volen ser només un exemple clar de subversió i crítica cap als arquetips tradicionals existents per a les dones”.

Aquest cas de dona contestatària o de trencament d’esquemes i models tradicionals no apareix en els repertoris dels llibres de text de l’escola, no es mostren models alternatius o crítics, fins i tot no mostren ni models de la societat actual. Aquestes cançons que trenquen amb els estereotips també existien en el folklore per bé que, pels motius que sigui, foren apartades del camins de difusió. Les cançons que ara cantem com a tradicionals, realment ho són, però conjuntament a aquestes n’hi havia d’altres que mostraven models de dona i d’home diferents, actituds, situacions, decisions... diferents dels models tradicionals. Aquestes cançons més alternatives foren censurades. Els recopiladors de finals del segle XIX i començaments del XX passaren la censura per damunt d’aquestes cançons i deixaren sota el concepte de “cançons tradicionals” per seguir difonent aquelles que estaven d’acord amb la moral conservadora de l’època. Algun exemples de cançons alternatives on la dona té un paper diferent es poden trobar a l’apart següent de “Noves propostes”.

No obstant això hi ha veus dissidents que qüestionen i disculpen aquest contingut sexista de les cançons davant d’altres mitjans que en la societat actual estan actuant d’una manera molt més efectiva i potent. Ángeles Calero (1999), per exemple, considera que, per bé que les cançons tradicionals transmeten pautes de conducta i models de gènere, aquest recurs ha estat reemplaçat quasi completament per altres mitjans sexistes més potents: relats il·lustrats, pel·lícules, publicitat, vídeo... Segons l’autora, les cançons estan cada vegada més allunyades de l’experiència, de la manera de viure de la societat actual. Les cançons mostren una societat que ja no existeix, que ja ha canviat i que pel fet que en certa part s’ha tallat el canal de la transmissió oral, no s’ha pogut modificar i adaptar a la nova societat. Les cançons han quedat cristal·litzades en el moment en què foren recollides pels folkloristes i s’adeqüen cada vegada menys a les necessitats de la societat actual. Les cançons han quedat desfasades en el temps. Podríem afirmar que des de la recuperació del cançoner per part dels folkloristes romàntics del segle XIX, les cançons es troben en una situació de descontextualització, ja no són la resolució simbòlica de conflictes i situacions, ni són interpretades en circumstàncies concretes on tenen raó de ser, sinó que la valoració estètica, nacionalista, populista... preval en la seva permanència, recuperació i transmissió.

Aquest repàs crític de les cançons que es canten a l'escola ha tingut per finalitat desvetllar una part del currículum ocult⁷² que fa referència a la construcció del gènere i que s'amaga darrera una sèrie de textos i il·lustracions teòricament innocents i inofensius. La primera fase per detectar aquest sexisme en els materials didàctics és ser conscients que el problema existeix, aprendre a fer-lo evident i finalment buscar estratègies per resoldre'l.

Les dades obtingudes confirmen les hipòtesis plantejades a l'inici, demostren que en les lletres de les cançons dels llibres de text de primària (sobretot en les cançons tradicionals), així com en les il·lustracions que les acompanyen apareix, en un percentatge elevat, un estereotip i rol de dona poc protagonista, que es basa en la submissió i la passivitat, amb qualitats que es limiten a la bellesa física i l'expressió de l'afectivitat. Les dades obtingudes ens mostren que les cançons són un índex més que fa que es perpetui un estereotip i rol de dona en un estatus que la porta a acceptar el matrimoni i sobretot la cura dels fills i del marit com a principals finalitats a la vida. Hi ha força cançons on la dona no apareix, on la dona només és un nom de referència, on la dona fa de mare sense nom ni acció de cap tipus, on la dona és passiva, etc. La freqüència elevada d'aquest tipus de casos ens mostra que no apareixen models diferents de dona, sinó que s'exemplifiquen dones que encaixen en aquest model i rol tradicionals.

És per això que, malgrat el caire "bonic", "romàntic", "tradicional" que sovint envolta aquestes i moltes altres cançons, a nivell escolar caldria ser molt més exigents i rigorosos en la seva utilització acrítica, no fora que, en nom d'una mena d'ingenuïtat folklorista, estiguéssim consolidant models d'acció discriminatoris que consoliden una moral tradicional que menysprea la dona, la tracta d'ésser inferior i necessita de protecció, reforça la seva actitud passiva, la reclou a la llar i li assigna tasques domèstiques. L'adjectiu tradicional no és, en cap cas, patent de cors.

⁷² "Currículum ocult és el conjunt de normes, actituds, expectatives, creences i pràctiques que s'instal·la de manera inconscient en les estructures i en el funcionament de les institucions i en l'establiment i desenvolupament de la seva cultura hegemònica" (Santos, 1996: 5).

6. Noves propostes

El treball de recerca pròpiament dit arriba fins aquí: s'ha fet l'estudi, l'anàlisi de les dades i s'han exposat les conclusions. Ara bé, qualsevol treball d'investigació que no faci una proposta de futur és limita a constatar una realitat, a fer una fotografia de la realitat tot comptant, senzillament, les vegades que passa això o allò. És per això que considero important fer una sèrie de propostes, de donar una sèrie d'orientacions des de la defensa de la igualtat i la no discriminació per aconseguir cantar a l'escola un repertori de cançons menys sexista i més adaptat a la realitat social actual. Una de les finalitats d'aquest treball era donar orientacions per eliminar tots aquells elements de les cançons que dificulten i impedeixen fer realitat el principi d'igualtat d'oportunitats. Evidentment, qualsevol proposta feta des de la subjectivitat, s'allunya de l'aspecte més científic de tot treball d'investigació i, per tant, el lector o lectora pot sentir-s'hi identificat i considerar les propostes o bé fer tot el contrari.

Criteris generals

- Pel que fa al còmput de personatges, de la mateixa manera que actualment es dóna molta importància a la paritat en diferents àmbits de representació, com són, per exemple, les llistes electorals dels partits polítics, el número de ministres d'un i altre sexe, etc. aquesta paritat també es podria donar en els personatges (masculins i femenins; principals i secundaris) de les cançons. Les il·lustracions s'apropen més a aquest ideal, tot i que encara estan lluny d'aconseguir aquesta paritat. Els textos, com hem vist en l'anàlisi, discriminen la dona i el seu protagonisme d'una manera aclaparadora.
- Pel que fa a l'edat, en les cançons haurien d'aparèixer representades totes les edats, des de la nena, la noia, la dona i la vella. Seria important convertir en visibles les nenes i les velles. En aquest darrer cas, s'hauria de reflectir la realitat: les àvies ja no són dones molt grans, quasi moribundes, de cabells blancs i vestides com velles camperoles, talment com si fossin besàvies, sinó que són dones entre cinquanta i seixanta anys, en molts casos encara joves, que treballen, viatgen, es relacionen, etc.
- S'hauria d'anar en compte pel que fa a l'ús dels diminutius adreçats a les dones, bàsicament per abandonar aquesta idea de proteccionisme i de minoria d'edat permanent que sempre porta implícit aquest ús.
- Pel que fa als oficis, feines i professions de les dones, s'hauria de mostrar un ventall molt més ampli, divers i més proper a la realitat actual. Les dones ja no són pastores, brodadores o cosidores (la majoria feines que continuen la tradició familiar o bé que impliquen una reclusió a la llar). Hi hauria d'haver exemples de dones i homes desenvolupant tasques tant en l'àmbit privat com en el públic, sense assignacions sexistes. S'hauria d'afegir, a més, una concepció de l'àmbit domèstic com un àmbit compartit.
- Pel que fa a les temàtiques de les cançons, cal tenir en compte que actualment molt poca part de l'alumnat viu en contacte amb la natura. Per això, a més de la vida del camp (Santillana, per exemple, a 6è de primària només inclou cançons d'animals), les cançons haurien de mostrar també l'entorn real on viu l'alumnat, amb personatges humans del segle XXI i no només del segle XIX o

anterior. A més, la vida rural que mostren moltes cançons corresponen a models idíl·lics absolutament inexistents i a una societat molt sexista on la mesura de tot era l'home.

- Pel que fa a l'activitat dels personatges femenins, caldria suprimir una gran part de les dones passives que apareixen a les cançons, per mostrar dones que són capaces d'elegir i decidir sobre la seva pròpia vida.
- Pel que fa al matrimoni, temàtica que apareix sobretot en les cançons tradicionals, s'hauria de suprimir aquesta visió que la jove va encaminada directament al matrimoni i a la maternitat. És a dir, que passa de fadrina a mare sense capacitat de decisió. Afortunadament avui en dia les dones poden, si volen, decidir quan i com volen ser mares i en quin tipus d'estructura o organització familiar volen viure.
- Quant a les imatges, s'hauria de reflectir la realitat amb normalitat, i no només el cànon de bellesa actual basat en una dona molt prima i jove.
- S'hauria d'abandonar la idea que l'única qualitat de la dona és la bellesa física, per fer aparèixer a les cançons altres valors, tant per a dones com per a homes: la intel·ligència, l'autonomia, la responsabilitat, l'expressió, etc.
- Finalment, s'hauria d'afavorir la "transgressió de rols". Abandonar la idea que la cura dels fills i les tasques domèstiques són feines pròpies de dones, convindria presentar personatges femenins intrèpids, aventures, herois... tal com són alguns personatges masculins, i donar un tractament positiu igual per a homes i dones en aspectes com la tendresa, la sensibilitat, la responsabilitat, el coratge, la solidaritat o d'altres valors que avui encara se'ls atorga un accent més masculí o més femení i que haurien d'esdevenir, senzillament, humans.

Possibles solucions

A més d'aquests criteris generals que s'haurien de tenir en compte a l'hora de fer un repertori més equilibrat i més basat en la igualtat entre els sexes, caldria ser conscients que determinades cançons, la majoria tradicionals, consoliden de forma clara i directa un model i rol de dona molt qüestionable. Pel que fa aquests tipus de cançons hi hauria tres possibles solucions per mostrar aquest aspecte als infants:

1. Explicar a l'alumnat (fet que a cicle mitjà i cicle superior ja es pot fer perfectament⁷³) que aquest model pertany a un concepte de dona del segle passat, s'hauria d'oferir-los una visió crítica dels textos. No hem d'oblidar que les cançons, a més de música, són text, són símbols, són valors, etc.
2. Una altra possibilitat seria suprimir directament aquestes cançons i recuperar-ne d'altres, també de tradicionals, que ofereixen una visió de la dona més actual, més autònoma, amb més protagonisme i més

⁷³ És probable que aquest debat ja es plantegi actualment a l'escola. Caldria, a més d'aquest anàlisi descriptiu i quantitatiu, fer una anàlisi de la realitat social a l'escola per saber-ho.

capacitat de decisió (se'n poden veure alguns exemples al final d'aquest apartat).

3. La darrera possibilitat, molt lligada a l'anterior i per la qual jo em decantaria, seria mantenir aquestes cançons al costat d'altres que ofereixen un model de dona més actiu i amb més capacitat de decisió i de revoltar-se davant de determinades situacions. Una manera de qüestionar valors és presentant-ne les dues cares de la moneda.

Casos concrets

Alguns exemples de cançons amb les quals cal ser crítics són:

- *La dama d'Aragó*. Tradicional catalana (Barcanova 5è i Departament d'Ensenyament)

És un exemple de cançó on la dona, passiva, es dedica únicament a embellir-se (com feia la rateta del conte *La rateta que escombrava l'escaleta*) per poder-se casar, ja que la bellesa física és la seva màxima qualitat.

- *El bon caçador*. Tradicional catalana (Abadia, 5è)

És un exemple de cançó on la principal finalitat de la vida de la dona és el casament i, per tant, aquesta assumeix plenament la seva situació. Pensa només en el casament i en el consentiment per part dels pares.

- Les nades

Cançons on la religió és un element important d'aquesta moral i, per això, la Verge Maria apareix presentada sempre amb valors positius. S'insisteix en el seu caràcter maternal, virginal, passiu i submís i, per això, es defensa i proclama com a valor important la castedat i el no qüestionament per part de la dona d'aquest valor. Valor que es consolida en la màxima de "facis la vostra voluntat". Exemple d'aquestes cançons serien totes les nades (on la verge apareix sempre com un personatge passiu que es dedica únicament a bressolar i cantar a l'infant) i altres cançons on la Verge és un element d'invocació i de salvació en moments de dificultat de la vida del protagonista, com per exemple en la *Cançó del lladre*.

- *Els vaixells d'Stjenkarrasi*. Tradicional russa (Abadia de Montserrat, 6è)

És un exemple de violència de gènere. Stjenkarrasi segresta i assassina Tània.

- *El mercat*. Tradicional àrab (Barcanova, 6è)

En aquesta cançó es planteja la situació de la dona musulmana que és tancada i reclosa a casa. És interessant mostrar que hi ha religions que discriminen i maltracten les dones pel simple fet de ser-ho. S'ha d'anar en compte en aquesta cançó en l'ús dels diminutius i en l'acceptació del rol, tot i que amb anotacions pel que fa al text, pot obrir un diàleg amb l'alumnat sobre el tema de la dona musulmana i les diferències respecte les dones de l'Europa occidental.

- *El mariner* i *La cançó del lladre*. Tradicional catalana (Abadia 5è, Barcanova 5è, Cruïlla 5è, Dinsic 5è, Dinsic 6è, Departament d'Ensenyament)

Són exemples de cançons on és únicament el personatge masculí (pare o home) el que decideix pel que fa a la relació amb la dona. Decisió que comporta, a més, violència de gènere concretada en el rapte. La dona, doncs, no elegeix el seu futur marit i la seva única preocupació és, per exemple, l'estatus social que tindrà, com en el cas de la cançó *El mariner*. Un altre exemple és *La cançó del lladre*, on encara que el personatge principal sigui un individu marginal i de mala vida dins la societat, no es qüestiona la moral tradicional pel que fa a la relació entre home i dona: l'home decideix i la dona és una víctima de l'home: posseïda i mantinguda.

- *Lorelei*. Tradicional alemanya (Abadia 6è).

És un exemple de cançó on es destaca de la dona les qualitats de la bellesa, la capacitat de seducció i la perversitat i capacitat de fer mal. Talment com si totes aquestes qualitats anessin unides i fossin les úniques.

- *La viudeta*. Tradicional catalana (Abadia 6è, Teide 6è)

És un exemple de dona passiva i reclosa en l'àmbit privat: mare i filla esperen a la finestra l'arribada de l'estimat.

- *Hung-sai*. Tradicional xinesa (Teide 6è)

Les qualitats de la dona que es destaquen en aquesta cançó i que fa que el personatge n'estigui enamorat és que la noia és bella, dolça i gentil. Segurament té més qualitats a part d'aquestes que formen part del tòpic de la dona.

Cançons alternatives

En aquest apartat, i només a tall d'exemple, es tracta de mostrar quatre cançons on la dona té un paper més actiu, on decideix per ella mateixa i sota els seus interessos. Les cançons que es proposen no totes són adequades per cantar amb els infants, s'hauria d'analitzar si és convenient tocar determinats temes o si bé si cal tocar-los i analitzar-los des d'una perspectiva crítica ja que poden existir en la realitat en la qual viuen i veuen els infants cada dia.

Hem vist al llarg de l'anàlisi i de les conclusions que un dels temes on la dona no mostra quasi mai les seves preferències és en el tema d'escollir el galant, l'amant i/o el marit. El pare, l'amant o el futur marit decideixen per ella. Una excepció que ja hem comentat és *La filadora*. Un altre exemple de dona que escull l'home que li agrada (en aquest cas no per casar-se, sinó per anar-se'n al llit amb ell) és *El pastoret i la dama*, cançó recollida per Joan Amades l'any 1935⁷⁴. Val la pena adonar-se que en aquesta cançó el diminutiu va adreçat a l'home (*pastoret*) i no a la dona com hem vist en la majoria de cançons, que la dona és la que fa les propostes "d'amor" i que, a més, el text de la cançó segueix la retòrica pròpia entre un cavaller i una pastora⁷⁵,

⁷⁴ Les cançons alternatives aquí proposades han estat seleccionades per Jaume Ayats, professor d'etnomusicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona.

⁷⁵ Hem vist aquest exemple, talment com si es tractés d'una pastorel·la, en la cançó tradicional catalana *El bon caçador*.

però en aquest cas succeeix a l'inrevés, ja que es produeix entre una dama i un pastoret.

-A on vas tu pastoret,
on vas tan determinat?
No et fa por anar a la muntanya
'questa nit de trons i llamps?
Vine, vine a casa meva,
recolliment jo et daré!
*-No pot ser, la noble dama,
noble dama, no pot ser.*

-Jo et daré taula parada
amb menjars al bo i millor,
una llar de foc encesa
tota plena d'escalfor:
no et cal anar a la muntanya
una nit que fa tan fred!
*-No pot ser, la noble dama,
noble dama, no pot ser.*

-Te'n donaré llit daurat
amb llençols de plata i or
i si amb això no en tens prou
també et donaré el meu cor!
Vine, vine pastoret
que si no jo em moriré!
*-No pot ser, la noble dama,
noble dama, no pot ser.*

-No siguis, no, tan esquerp
i vine una nit amb mi
que ja saps que jo t'estimo,
o sinó em faràs morir!
-Ja ens veurem un altre dia
que no em puc entretenir:
*tinc el bestiar a la muntanya
i jo també haig de ser allí!*

Pastoret, per mor de Déu,
vine aquesta nit amb mi,
no vagis a la muntanya
i no em vulguis fer patir!
-No pot ser, la noble dama,
no em puc pas entretenir:
*tinc el bestiar a la muntanya
i jo també haig de ser allí!*

Una altra cançó que parla d'una dona amb decisió és *La infanta soldat*, recollida per Milà el 1882. El tòpic de la dona-soldat és molt freqüent a les cançons

des d'època molt antiga, tot i que aquesta pot resultar políticament incorrecte per als infants per alguns dels temes que tracta. En aquest cas s'explica la història d'una dona de classe alta, filla del rei de França, que pren una sèrie de decisions que fan que passi de ser una dama benestant a ser criada, justament al contrari del que passa en altres cançons i contes tradicionals (com la Ventafocs o la cançó d'*El mariner*), on un príncep blau salva la noia i en millora el seu estatus: la transforma de pobra en rica. En aquesta cançó, a més, la dona ha mantingut relacions amb un criat i és llavors quan pren la decisió de fer-se soldat. El capità l'assetja sexualment (cal tenir en compte que aquest no sap pas que ella és una dona i, per tant, apareix el tema de l'homosexualitat) i ella per defensar-se, el mata. Decisió rera decisió. Finalment, quan ja no vol ser ni soldat ni tampoc vol casar-se, es posa a treballar i serveix en una casa com a criada.

Una cançó vull cantar, no hi ha molt que n'és dictada,
d'una minyona que hi ha, n'és filla del rei de França.
Color de rosa i clavell, la teva hermosura mata.

N'ha caigut en pecat gran amb un criat de la casa,
son pare l'en vol matar, i sos parents li ajudaven.

Vestida de pelegrina a Tolosa n'és anada
per ser soldat de cavall del que ella més desitjava.

Ja li'n donen bon xivall i també boniques armes:
al primer tiro que fa les armes li feren falta.

El capità granader d'ella s'és enamorada:
ja la'n convida a caçar per un dissabte a la tarda.

Com foren al mig d'un bosc capità la'n turmentava:
-No em turmenti el capità com si fos alguna dama!-

Com més li estava dient, molt més ell la'n turmentava:
-Tres voltes l'avisaré, o sinó jo li deplano!-

Ja li'n deplana el fusill, ja li'n deplana i el mata.
Quan el capità hagué mort molt contenta ella n'estava.

No hi faltarien prou traïdors per descobrir-ne la falta.
Ja la'n prenen, ja la'n lliguen, a la presó la'n portada,

a les deu del dematí paper blanc ja li donaven
i a les onze del matí dalt del quadro l'han pujada.

-Cavaller, aban' no em mateu deixeu-me dir tres paraules:
la causa perquè l'he mort és perquè ell m'aturmentava,

que jo sóc una *mujier*, una *mujier* com les altres.-
El capità al sentir això del quadro la n'ha baixada,

promptament van a buscar tres dones per revistar-la.
Ja la'n varen fer jurar al davant d'una Creu Santa

i el capità li va dir si en volia ser casada:

-De casada no en vull ser, tampoc vull ser més soldada.

-No seràs casada, no, que en seràs dienta dama.

-Sóc farta de córrer el món i vull renunciar a les armes.-

I ella va marxar d'allí, a Barcelona és tornada,

casa del governador a llogar-se per criada.

La senyora li'n diu: -Maria, saps cosir gaire?

-De cosir sols en sé un xic, de brodar no en sé pas gaire.-

Quan ella es posa a cosir, pareixia que brodava,

la senyora ja li'n diu: -No ets filla de pobra casa.

-Senyora, si no em descobre, sóc filla del rei de França.-

Un altre exemple (també políticament incorrecte) és la cançó *El sastre i les tres ninetes*. Seria la contrapartida de les cançons on l'home segresta la dona (*El mariner*, *Els vaixells de Stienkarrasi*, *La cançó del lladre*) perquè la vol posseir. En aquest cas la situació passa a l'inrevés. Com comenta Jaume Ayats, també és antic i habitual aquest argument de les tres noies solteres que s'enduen i "espavilen" un fadrí que troben sol per un camí.

Si n'hi havia un fadrí sastre que venia de cosir,

i venia de Manresa un dilluns al dematí.

I en troba tres ninetes: "Si voleu venir amb mi."

Jo em pensava burlar amb elles, i elles s'han burlat de mi.

I me n'han llevat les calces, l'han penjades amb un pi,

amb una sola d'espardenyes me les feien sacudir.

Jo encomano sants i santes, gloriós sant Pelegrí,

si en puc sortir d'aquesta, una missa us faré dir!-

Finalment volia esmentar un parell de cançons, com n'hi ha moltes altres, que en els repertoris analitzats apareixen en una versió, però que n'existeixen d'altres amb alternatives. A la cançó *Muntanyes regalades*, el pare ha malcasat la filla amb un pastor. En el text dels repertoris infantils només es mostra la queixa de la noia, però en la versió que presentem es mostren les desavinences conjugals de la noia i el maltractament que rep. Ella opta com a solució i venjança fer "cornut" el pastor (?).

Muntanyes regalades són les de Canigó

perquè tot l'any floreixen, primavera i tardor.

Dau-me l'amor, minyona, dau-me la vostra amor,

dau-me l'amor, minyona, consuelo del meu cor.

N'hi ha un jardí de roses que tot l'any hi ha flor.

Se n'ha criada una a can Quintà de Molló,

si la n'han casadeta, l'han dada a un pastor:
- Ell s'està a la muntanya, jo m'estic a Molló,

ell beu de l'aigua fresca, jo bec del vi mellor,
ell menja sopa amb oli, jo caldo de moltó,

de quinse en quinse baixa i fa regnar el bastó:
si això dura gaire, cornut l'en faré jo.-

Una altra cançó que existeix en diferents versions és la d'*El caçador* (*El bon caçador* en els repertoris analitzats), on es produeix el cas d'un cavaller que intenta seduir una pastora. En el text cantat pels infants ella accedirà a les peticions del caçador si els seus pares autoritzen el casament. En la versió alternativa és ella qui acaba portant la iniciativa de seduir el caçador i anar darrera d'una mata per acabar la feina.

Una matinada fresca, jo me'n vaig anar a caçar,
no trobi llapins ni llebres ni aucells per poder tirar.

*Trobi una nina endormida dessota d'un olivar,
de tan bonica que n'era no la'n gosi despertar.*

*Culli un ram de violetes, dins del sé l'hi vaig posar,
les violes n'eren fresques, la nina se'n despertà:*

*-Què cercau, per 'quí, galant jove? què us hi pensau trobar?
-Un besse de vós, minyona, si me lo voleu donar?*

*-Un besse no és gran cosa, no se val lo demanar:
un i dos i tres i quatre, tants com vostè ne voldrà.*

*Anem-nos darrere la mata que ningú nos hi veurà
sinó els aucellets que volen que no saben pas parlar,*

*tenen la llengua xiqueta, no la poden doblegar.-
Ha passat la mallarenga que al seu pare ho va contar:
-A-n a mi poc se me'n dóna ara que casats són ja!-*

7. Bibliografia

- Albero, J. (2005). *El simbolisme màgic en el conte popular. El valor psicològic i educatiu de les rondalles*. Lleida: Pagès editors.
- Amades, J. (1982). *Folklore de Catalunya. Cançoner*. Barcelona: Selecta.
- Arenas, G. (2006). *Triunfantes perdedoras. La vida de las niñas en la escuela*. Barcelona: Graó.
- Ayats, J. (1999). El sorgiment de la cançó popular. A *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Volum X. Barcelona: Edicions 62.
- Basow, S. (1992). *Gender. Stereotypes and roles*. California: Brooks/Cole Publishing Company. Pacific Grove.
- Berbel, S. i Pi-Sunyer, T. (2001). *El cuerpo silenciado. Una aproximación a la identidad femenina*. Viena: Barcelona.
- Bernardo, J. i Calderero, J. (2000) *Aprendo a investigar en educación*. Mdrid: Rialp.
- Bettelhelm, B. (1986). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- Birriel, M. (1992). *Nuevas preguntas, nuevas miradas. Fuentes y documentación para la historia de las mujeres (siglos XIII-XVIII)*. Granada: Feminae. Universidad de Granada.
- Blanco, A.; Gómez, J. i Salvador, F. (2000). *Estratègies de recollida de dades*. Barcelona: UOC.
- Bornay, E. (1998). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Ensayos arte. Cátedra.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Buttarelli, A.; Muraro, L.; Longobardi, G.; Tommasi, W. i Vantaggiato, I. (2001). *Una revolución inesperada. Simbolismo y sentido del trabajo de las mujeres*. Madrid: Narcea.
- Buxarrais, MR. (2000). Tendencias y modelos de educación moral. *Diálogo filosófico*. Núm. 47. pp 196-220
- Cabré, N. (1992). *Dona i literatura. La imatge de la dona en la literatura medieval*. Barcelona: Laertes.
- Calero, MA. (1999). *Sexismo lingüístico. Análisis y propuestas ante la discriminación sexual en el lenguaje*. Madrid: Narcea.
- Camps, V. (2000). *El siglo de las mujeres*. Madrid: Cátedra.
- Capmany, MA. (1971). *La dona a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62.

Casals, A (2004). *Etnicitat i cançó tradicional catalana a l'escola*. Barcelona: Treball de recerca presentat a l'a UAB.

Cerezo, C. i Rivas, A. Colectivo escuela no sexista de Murcia. (1992). *El sexismo iconográfico en los libros de texto*. Murcia: Universidad de Murcia. Cátedra de Pedagogía. Escuela de magisterio.

Cohen, L. i Manion, L. (1990). *Métodos de investigación educativa*. Madrid: La muralla.

Cruces, F. (2001). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.

Charlon, A. (1990). *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)*. Barcelona: Edicions 62.

Currículum. Educació primària. (1992). Barcelona: Departament d'Ensenyament

Davies B. (1994). *Sapos y culebras y cuentos feministas. Los niños de preescolar y el género*. Madrid: Edicions Cátedra. Universitat de València. Instituto de la Mujer.

Del Rincón, D.; Arnal, J.; Latorre, A. i Sans, A. (1995). *Técnicas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Dykinson.

Del Rincón, D.; Arnal, J.; Latorre, A. i Sans, A. (1996). *Bases metodológicas de la investigación educativa*. Barcelona: Hurtado.

Dowling, C. (1981). *El complejo de cenicienta. El miedo de las mujeres a la independencia*. Barcelona: Grijalbo.

Espín, J. (2002). Les dones i la nova ciutadania: cap a una educació per a la igualtat des de la diferència. *Temps d'educació*, (27), 175- 189.

Everingham, C. (1997). *Maternidad: autonomia y dependencia*. Madrid: Narcea.

Fernández, J. (1998). *Género y sociedad*. Madrid: Ediciones Pirámide.

Fernández Poncela, A. (2000). *Protagonismo femenino en cuentos y leyendas de México y Centroamérica*. Madrid: Narcea.

Fernández Poncela, A. (2002). *Pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar*. Mèxic DF: Instituto Nacional de Antropología e Historia. Conaculta.

Fernández Poncela, A. (2002). *Estereotipos y roles de género en el refranero popular. Charlatanas, mentirosas, malvadas y peligrosas. Proveedores, maltratadores, machos y cornudos*. Madrid: Anthropos.

Gabancho, P. (1982). *La rateta encara escombra l'escaleta. Cop d'ull a l'actual literatura catalana de dona*. Barcelona: Edicions 62.

García Meseguer, A. (1988). *Lenguaje y discriminación sexual*. Barcelona: Montesinos.

Garreta, N. i Careaga, P. (1987). *Modelos masculino y femenino en los textos de EGB*. Madrid: Ministerio de Cultura. Instituto de la Mujer.

Generalitat de Catalunya. Departament d'Ensenyament (2002). *Cançons populars i tradicionals a l'escola. Propostes didàctiques i metodològiques*. Barcelona: Departament d'Ensenyament.

Juliano, D. (2001). *El juego de las astucias. Mujer y construcción de modelos sociales alternativos*. Madrid: Horas y horas.

Kirkwood, J. (1987). *Feminarios*. Santiago: Documentos.

Kolbenschlag, M. (1994). *Adiós, Bella durmiente*. Barcelona: Kairós.

Lao, M. (1995). *Las sirenas. Historia de un símbolo*. Era: México, D.F.

Lledó, E. (1992). *El sexisme i l'androcentrisme en la llengua: anàlisi i propostes de canvi*. Barcelona: Institut de Ciències de l'Educació. Universitat de Autònoma de Barcelona.

Maideu, J. (1994). *Llibre de cançons. Crestomatia de cançons tradicionals catalanes*. Vic: Eumo.

Martí, J. (2000). *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallès: Deriva.

Martínez, F. (2002). *El cuestionario. Un instrumento para la investigación de las ciencias sociales*. Barcelona: Alertes.

Miles, R. (1989). *La mujer en la historia del mundo*. Barcelona: Civilización.

Moi, T. (1998). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.

Padilla, T. (2002). *Técnicas e instrumentos para el diagnóstico y la evaluación educativa*. Madrid: CCS.

Paraules de dona. Actes del Col·loqui Dones, literatura i mitjans de comunicació (1995). Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.

Peleteiro, I. i Gimeno, A. (2000). *La transmisión de los modelos femenino y masculino en los libros de la enseñanza obligatoria*. Madrid: Ministerio de Trabajo y asuntos Sociales. Instituto de la Mujer.

Prendes Espinosa, MP. (1996). Análisis de imágenes en textos escolares. A *Revista de Medios y Educación*. Volum 6. pp 15-39.

- Prendes Espinosa, MP. (1997). Evaluación de manuales escolares. A *Revista de Medios y Evaluación. Volum 9*. pp 21-50
- Riquer, M. i Valverde, J. (1994). *Historia de la literatura universal*. Volum 6. Barcelona: Planeta
- Riquer, M. i Molas, J. (1986). *Història de la literatura catalana*. Volum VII. Barcelona: Ariel.
- Santos, M. (1996). Aprenent a cedir. Vitae ocult i construcció de gènere. *Guix*, (225), 5-12.
- Sendón de León, V. (2002). *Marcar las diferencias. Discursos feministas ante un nuevo siglo*. Barcelona: Icaria, Mas Madera.
- Sanmartí, N. (1993). *Les xarxes sistèmiques: construcció i aplicacions*. Barcelona: UAB.
- Sau, V. (1993). *Ser mujer: el fin de una imagen tradicional*. Barcelona: Icaria.
- Subirats, M, i Brullet, C. (1988). *Rosa y azul. La transmisión de los géneros en la escuela mixta*. Madrid: Ministerio de cultura. Instituto de la mujer.
- Turín, A. (1995). *Los cuentos siguen contando. Algunas reflexiones sobre los estereotipos*. Madrid: Horas y horas. Cuadernos inacabados.
- Unión de Asociaciones Familiares. (1991). *La violencia en las familias. Origen, causas, consecuencias y recursos para erradicarla*. Ministerio de Asuntos Sociales. Dirección General de Protección Jurídica del Menor: Madrid.
- Vargas, A. i altres (1999). *Lo femenino y lo masculino en el Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española*. Madrid: Ministerio de trabajo y asuntos sociales. Instituto de la mujer.
- Vázquez, N. i Murguialday, C. (2003). *Amb la paella, però sense el mànec. El treball domèstic, base invisible de l'economia*. Sindicat de Treballadors i Treballadors de l'Ensenyament. Intersindical de les Illes Balears : Palma de Mallorca.
- Ventura, L. (2000). *La tiranía de la belleza. Las mujeres ante los modelos estéticos*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Vigara, A. i Jiménez, R. (2002). *Género, sexo, discurso*. Laberinto: Madrid.
- Viladot, MA. (1993). *Estereotips socials de la dona*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Presidència. Institut Català de la Dona.
- Viñuela, L. (2004). La construcción de las identidades de género en la música popular. *Dossiers feministes. No me arrepiento de nada: mujeres y música (7)*, 7 – 29.

Llibres de text. Editorials analitzades

1. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Escola de Pedagogia Musical.
 - Segarra. Riera, S. (2000). Riera, S.(2004). *Música, 5 – Educació Primària, cicle superior, 1*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Escola de pedagogia musical.
 - Segarra. Riera, S.(2002). *Música, 6 – Educació Primària, cicle superior, 2*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Escola de pedagogia musical.
2. Barcanova.
 - Jiménez, R; Montserrat, R. (2003). *Música- Educació primària –cicle superior, 1- projecte Aiguaneix*. Barcelona: Barcanova.
 - Jiménez, R; Montserrat, R. (2003). *Música- Educació primària –cicle superior, 2- projecte Aiguaneix*. Barcelona: Barcanova.
3. Casals.
 - Alcalà, Ll; Colomé, J. (2000). *Música 5*. Barcelona: Casals
 - Alcalà, Ll; Colomé, J. (2000). *Música 6*. Barcelona: Casals
4. Cruïlla.
 - Alegre, N; Sabater, R; Sesé, M. (2001). *Música, 5 – Cicle superior, primer – Educació primària*. Barcelona: Cruïlla.
 - Alegre, N; Sabater, R; Sesé, M. (2001). *Música, 6 – Cicle superior, segon – Educació primària*. Barcelona: Cruïlla.
5. Dinsic.
 - Galofré, F; Farràs, E. *Música 5– Cicle Superior, educació primària (2004)*. Barcelona: Dinsic Publicacions musicals.
 - Galofré, F; Farràs, E. (2003). *Música 6– Cicle Superior,educació primària*. Barcelona: Dinsic Publicacions musicals.
6. Edebé.
 - Fiol, M. (2001). *Música 5*. Barcelona: Edebé
 - Fiol, M. (2001). *Música 6*. Barcelona: Edebé
7. Mc Graw Hill.
 - Cano, M; Comelles, O. (1999). *Música 5, Educació Primària*. Madrid: Mc Graw Hill.
 - Cano, M; Comelles, O. (2000). *Música 6, Educació Primària*. Madrid: Mc Graw Hill.
8. Santillana.
 - Espelt, M. J; Francino, N. (1998). *Música 5*. Barcelona: Santillana
 - Espelt, M. J; Francino, N. (1998). *Música 6*. Barcelona: Santillana
9. Teide
 - Miranda, J; Oriols, J; Valls, A; Feliu, T; Godall, P, Malagarriga, T. (2001). *Música 5*. Barcelona: Teide

- Miranda, J; Oriols, J; Valls, A; Feliu, T; Godall, P, Malagarriga, T. (2001). *Música 5*. Barcelona: Teide

10. Vicens Vives

- Cateura, M; Sabater, M; Soler, M. (1997). *Música 5*. Barcelona: Vicens Vives
- Cateura, M; Sabater, M; Soler, M. (1997). *Música 5*. Barcelona: Vicens Vives

8. Annex

8.1 Llistat de cançons ordenades per editorials

Editorial 1: Abadia de Montserrat. Escola de Pedagogia musical. Mètode Irineu Segarra

Autors/autores: Santi Riera

Any: 2000

Nombre de cançons:

- 5è: 26
- 6è: 24

Nombre de pàgines que inclouen cançons sobre el total:

- 5è: 35/95 (36.8%)
- 6è: 28/87 (32.2%)

Cançons: El llibre inclou moltes cançons, la majoria tradicionals catalanes. Aquestes són emprades tant per explicar elements del llenguatge musical, afegir-hi acompanyaments rítmics i instrumentals, com amb finalitat en si mateixes per treballar el camp de l'expressió. Moltes de les cançons inclouen un gran nombre d'estrofes, algunes fins i tot apareixen completes amb quinze i vint estrofes per cançó. En totes les cançons hi ha anotacions en el llibre de l'alumne sobre l'expressió musical que cal donar a cada melodia, no hi ha cap anotació pel que fa al text, al lèxic o al sentit de la cançó. En totes les cançons s'esmenta l'origen, si és tradicional o és d'autor.

Il·lustracions: Tots els dibuixos estan relacionats amb el text de les cançons. Són dibuixos que inclouen pocs personatges actuals, ja que la majoria porten vestits antics o de zona de rural, talment com si es tractés d'un cançoner de finals del segle XIX o començaments del segle XX quan es van recopilar algunes de les cançons del repertori.

5è

	Títol	Autor	Català	Nadala	Estr.
23	Bosc endins	Cànon alemany	sí	no	2
21	Bells ulls	Anònim anglès	sí	no	1
4	Cançó del lladre	Trad. catalana	sí	no	5
10	Dins la fosca	Indeterminat	sí	no	1
5	El ball de la manera	Trad. catalana	sí	no	1
12	El bon caçador	Trad. catalana	sí	no	9
1	El mariner	Trad. catalana	sí	no	17
7	El noi de la mare	Trad. catalana	sí	sí	2
6	El rabadà	Trad. catalana	sí	sí	7
9	El rei Herodes	Trad. catalana	sí	sí	1
8	El rossinyol	Trad. catalana	sí	no	5
20	Els contrabandistes	Trad. catalana	sí	no	5
24	He mirat el prat	Bárdos Lajos	sí	no	1

15	L'Espingueri	Trad. catalana	sí	no	1
11	La bruixa Teresina	Irineu Segarra	sí	no	4
16	La filadora	Trad. catalana	sí	no	7
19	La gata i el belitre	Trad. catalana	sí	no	1
26	La griva, el tord i el gall	Trad. catalana	sí	no	1
17	La truita	Franz Schubert	sí	no	2
13	La vella	Trad. catalana	sí	no	12
22	Margarideta	Trad. catalana	sí	no	1
2	Muntanyes del Canigó	Trad. catalana	sí	no	4
18	Muntanyes regalades	Trad. catalana	sí	no	4
14	Roseta de Gironella	Trad. catalana	sí	no	1
25	Tumbai	Cànon hongarès	onomat.	no	1
3	Veniu tots	Melchior Franck	sí	no	1

6è

	Títol	Autor	Llengua	Nadala	Estr.
187	Els fadrins de Sant Boi	Trad. catalana	sí	no	8
188	Si de bon matí	W. Lemitz	sí	no	1
189	Don Lluís	Trad. catalana	sí	no	5
190	El concert	W. Geissler	sí	no	5
191	El cant dels ocells	Trad. catalana	sí	sí	6
192	Cançó de bressol	J. Brahms	sí	no	1
193	Mentre dormien els pastors	Trad. alemanya	sí	sí	2
194	Dins el mar la vela blanca	J. Maideu S. Riera	sí	no	1
195	La presó de Lleida	Trad. catalana	sí	no	4
196	El maridet	Trad. catalana	sí	no	1
197	Marieta Cistellera	Trad. catalana	sí	no	3
198	La solipanta	Trad. catalana	sí	no	1
199	Jo canti, jo no canti	Indeterminat	sí	no	1
200	Lorelai	Trad. alemanya	sí	no	3
201	El tio Pep	Trad. valenciana	sí	no	5
202	La viudeta	Trad. catalana	sí	no	4
203	Els vaixells se Stienkarrasi	Trad. russa	sí	no	5
204	Muntanyes regalades	Trad. catalana	sí	no	1
205	Oh maig, vine de pressa	W. A. Mozart	sí	no	1
206	Sortiu de les tendes	Indeterminat	sí	no	1
207	Prídity	Trad. eslovaca	no	no	1
208	Tumbai	Trad. hongaresa	no	no	1
209	Perdut en la immensa mar blava	Trad. escocesa	sí	no	3
210	Per l'aliment del...	Trad. catalana	sí	no	3

Editorial 2: Editorial Barcanova

Autors/autores: Rafael Jiménez, Rosa Maria Montserrat

Any: 2002

Nombre de cançons:

- 5è: 33
- 6è: 28

Nombre de pàgines que inclouen cançons sobre el total:

- 5è: 44/143 (30.8%)
- 6è: 34/128 (26.6%)

Cançons: Aquesta editorial ha publicat una nova edició l'any 2002. Es mantenen moltes cançons de l'edició anterior i se n'incorporen o suprimeixen d'altres. El llibre inclou un gran nombre de cançons. Cada tema del llibre és introduït per una cançó. Alguns temes, a més, inclouen un apartat titulat "calaix de cançons". A la part final del llibre hi ha un bloc de cançons en el qual s'inclouen algunes de les cançons tradicionals catalanes i himnes que, amb caràcter normatiu, publicà el Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya. La resta de cançons del llibre són majoritàriament d'autor o bé tradicionals d'altres països. En el llibre de 6è, s'han inclòs algunes cançons modernes de cantants actuals com Bob Marley o John Lennon i moltes cançons tradicionals d'altres països.

Il·lustracions: La majoria són fotografies amb temes relacionats amb la natura i molt pocs protagonistes humans.

5è

	Títol	Autor	Català	Nadala	Estr.
27	Si de bon matí	W. Lemitt	sí	no	1
28	Cavalca fort	S. Foster	sí	no	3
29	Sonen les trompetes	Trad. alemanya	sí	no	1
30	Ja som Nadal	Popular alemanya	sí	sí	1
31	Peta, peta	Popular ghanesa	no	no	1
32	Trens	R. Jiménez R. M. Montserrat	sí	no	5
33	Corrandes	Trad. catalana	sí	no	6
34	Pujarem dalt dels cims	S. Riera	sí	no	1
35	En Pere Gallerí	Trad. catalana	sí	no	4
36	Ame fure	Popular japonesa	no	no	1
37	L'inverno lè passato	Popular italiana	no	no	4
38	O ting'hama	Popularitzada	sí	no	1
39	El submarí groc	J. Lennon, P. McCartney	sí	no	3
40	Tres i tres	Trad. hongaresa	sí	no	1
41	Clementina	Popular nord-	sí	no	6

		americana			
42	Ani Kuni	Cant dels pellroges	no	no	1
43	Les cabines de telèfon	N. Schultze	sí	no	2
44	L'avi mariner	A. Pàmies	sí	no	2
45	Les dotze van tocant	Popular catalana	sí	sí	6
46	Siai kalè	Popular africana	no	no	1
47	Cançó de la tempesta	A. Miralpeix	sí	no	1
48	El meu avi	J. Ortega Monasterio	sí	no	2
49	Ballant el twist	M. de la Cava, R. Arcusa	sí	no	2
50	Tumbai	Popular	sí	no	1
51	Abril, maig, juny	Z. kodály	sí	no	3
52	El rossinyol	Popular catalana	sí	no	10
53	Pastorets de la muntanya	Popular catalana	sí	sí	3
54	La dama d'Aragó	popular catalana	sí	no	5
55	Virolai	J. Rodoreda J. Verdaguer	sí	no	3
56	A la vora de la mar	Popular catalana	sí	no	17
57	Muntanyes del Canigó	Popular catalana	sí	no	4
58	L'emigrant	J. Rodoreda J. Verdaguer	sí	no	3
59	Cançó del lladre	Popular catalana	sí	no	12

6è

	Títol	Autor	Català	Nadala	Estr.
211	Xumba	Popularitzada	no	no	1
212	Sota el sol ardent	Trad. anglesa	sí	no	1
213	Calipso	J. Holdstock	no	no	1
214	Bèveli tu, bèveli jo	Trad. catalana	sí	no	1
215	Cànon de mai parar	Trad. israeliana	sí	no	1
216	Marke tume Papa	Trad. camerunesa	no	no	1
217	El mercat	Trad. aràbiga	sí	no	4
218	La balalaica	Trad. russa	sí	no	1
219	Iukaidí, ikaidà	Trad. tirolesa	sí	no	1
220	L'hereu Riera	Trad. catalana	sí	no	10
221	My bonnie	Trad. escocesa	sí	no	1
222	El cucut	Popularitzada	sí	no	1
223	Three little birds	B. Marley	no	no	1
224	Adeste fideles	Anònima	no	sí	2
225	Desastre's blues	H. Bursen	sí	no	2
226	Imagine	J. Lennon	no	no	3
227	Wimoweh	Trad. sud- africana	sí	no	2

228	Minun Kuntali	Trad. finlandesa	sí	no	1
229	Dolç el núvol	Trad. hawaiana	sí	no	2
230	La Balanguera	A. Vives J. Alcover	sí	no	3
231	Els contrabandistes	Trad. catalana	sí	no	3
232	La presó de Lleida	Trad. catalana	sí	no	7
233	La calma de la mar	Trad. catalana	sí	no	4
234	El desembre congelat	Trad. catalana	sí	sí	4
235	El cant dels ocells	Trad. catalana	sí	sí	6
236	Els segadors	F. Alió E. Guanyavents	sí	no	2
237	El cant de la senyera	Ll. Millet J. Maragall	sí	no	3
238	L'estaca	Ll. Llach	sí	no	3

Editorial 3: Editorial Casals

Autors/autores: Lluís Alcalà i Josep Colomé

Any: 2000

Nombre de cançons:

- 5è: 17
- 6è: 15

Nombre de pàgines que inclouen cançons sobre el total:

- 5è: 17/96 (17.7%)
- 6è: 15/96 (15.6%)

Cançons: Aquesta editorial ha publicat una nova edició l'any 2000. Les cançons són pràcticament les mateixes de l'edició anterior, han variat l'ordre i n'han afegit alguna de nova. Cada tema s'inicia amb una cançó. Al final del llibre hi ha un bloc de cançons. Curiosament no apareix el nom de l'autor ni la procedència en les partitures de cada tema (els autors només apareixen a l'índex). Només hi ha una cançó tradicional catalana, la resta són tradicionals d'altres països i d'autor. Els propis autors del llibre han compost algunes de les cançons que hi apareixen.

Il·lustracions: A 5è els dibuixos estan molt relacionats amb la temàtica de les cançons, mentre que a 6è apareixen quatre instrumentistes de banda que il·lustren la majoria de les cançons.

5è

	Títol	Autor	Català	Nadala	Estr.
60	La primavera	J. Colomé	sí	no	1
61	Dormilega	Popular escocesa	sí	no	1
62	El fred	Ll. Alcalà	sí	no	1
63	Iukaidí, iukaidà	Popular tirolesa	sí	no	2
64	Si tu et vols divertir	J. Colomé	sí	no	1
65	Napoleó tenia cent soldats	Popular francesa	sí	no	1
66	El crit	J. Colomé	sí	no	1
67	Tinc el nas	Ll. Alcalà	sí	no	1
68	Germà Pere	Popular francesa	sí	no	1
69	Mossèn Joan de Vic	Popular catalana	sí	no	3
70	En estol	Melodia provençal	sí	no	2
71	Jo he perdut el do	Popular francesa	sí	no	7
72	Ani kuni	Popular pellroja	no	no	2
73	Els vaixells de Stjenkar Rasi	Popular russa	sí	no	3
74	Gobbo so pare	Popular italiana	no	no	3
75	La cançó de les bananes	C. Bruhn, J. Vigo	sí	no	4

76	Barbapum	Popular francesa	sí	no	3
----	----------	------------------	----	----	---

6è

	Títol	Autor	Català	Nadala	Estr.
239	Toumbai	Popularitzada	sí	no	1
240	Visca el foc	Trad. francesa	sí	no	1
241	Cançó de bressol	Trad. sèrbia	sí	no	1
242	La ruta del sol	F. Jöde	sí	no	6
243	Blau com el cel	Popularitzada	sí	no	2
244	El pingüí	J. Colomé Pere Quart	sí	no	1
245	El cérvol	J. Colomé Pere Quart	sí	no	1
246	Se n'ha anat el sol	Trad. basca	sí	no	4
247	El caçador	Trad. alemanya	sí	no	3
248	Rema, rema	Trad. russa	sí	no	1
249	Rondó de la vila	popularitzada	sí	no	1
250	O ting'hana	popularitzada	no	no	1
251	L'alouette	Trad. francesa	no	no	3
252	Al lado de mi cabaña	Trad. lleonesa	no	no	2
253	Eres alta y delgada	Trad. santanderina	no	no	1

Editorial 4: Editorial Cruïlla

Autors/autores: Núria Alegre, Roser Sabater, Mercè Sesé

Any: 2001

Nombre de cançons:

- 5è: 17
- 6è: 13

Nombre de pàgines que inclouen cançons sobre el total:

- 5è: 19 / 111 (17.1%)
- 6è: 18 / 111 (16.2%)

Cançons: Aquesta editorial ha publicat una nova edició l'any 2001. Les cançons són pràcticament les mateixes de l'edició anterior, han variat l'ordre i n'han afegit alguna de nova. Les cançons són utilitzades per treballar diferents aspectes del llenguatge musical i de la dansa. Al final del llibre hi ha un bloc de cançons, entre les quals n'hi ha de tradicionals catalanes, de tradicionals d'altres països i d'autor.

Il·lustracions: Els dibuixos estan relacionats amb la temàtica de les cançons.

5è

	Títol	Autor	Català	Nadala	Estr.
77	Les violes grinyolen	W. Geissler	sí	no	5
78	Barbapum	Popular francesa	sí	no	3
79	El tio Fresco	Popular catalana	sí	no	2
80	La cançó de les bananes	C. Bruhn	sí	no	4
81	Cançó del lladre	Popular catalana	sí	no	5
82	La cançó de les balances	J. M. Carandell	sí	no	6
83	Ja s'acosta la diada	K. G. hering	sí	sí	3
84	Goigs de Nadal	Popular eivissenca	sí	sí	6
85	Cinc mil milions de persones	Popular nord-americana	sí	no	3
86	Tu que has vingut	popular hongaresa	sí	no	3
87	El bon vi	Trad. catalana	sí	no	10
88	Lluny, ben lluny	W. Gohl	sí	no	1
89	Tot en la terra	Popular alemanya	sí	no	1
90	Les formigues	J.S. Papasseit R. Figueres	sí	no	1
91	Agermanats	Popular suïssa	sí	no	1
92	Pujarem dalt dels cims	S. Riera	sí	no	1

93	L'estranya joguina	Popular nord-americana	sí	no	4
----	--------------------	------------------------	----	----	---

6è

	Títol	Autor	Català	Nadala	Estr.
254	El meu capell	Indeterminat	sí	no	1
255	Bells ulls	Anònim anglesa	sí	no	1
256	El dret a sobreviure	D. Campbell	sí	no	4
257	Cànon de la pau	F. Terral	sí	no	1
258	Visca la música	M. Praetorius	sí	no	1
259	Joia en el món	G. F. Händel	sí	sí	3
260	Cantem al xiquet	Trad. valenciana	sí	sí	1
261	El cucut de l'avi	trad. anglesa	sí	no	1
262	Tzena, tzena	Trad. israeliana	no	no	1
263	Perduts en la immensa mar blava	Trad. escocesa	sí	no	4
264	Ningú no comprèn ningú	J. Picas La trinca	sí	no	3
265	Oh maig vine de pressa	W. A. Mozart	sí	no	2
266	Els segadors	Trad. catalana E. Guanyabens (text)	sí	no	3
267	Sense vent	Trad. bàltica	sí	no	4

Editorial 5: Editorial Dinsic

Autors/autores: Francesca Galofré, Enriqueta Farràs

Any: 2000

Nombre de cançons:

- 5è: 24
- 6è: 31

Nombre de pàgines que inclouen cançons sobre el total:

- 5è: 27 / 79 (34.2%)
- 6è: 35 / 79 (44.3%)

Cançons: Cap de les cançons del llibre de l'alumne/a porta l'autor ni l'origen. La majoria de les cançons són utilitzades per treballar diferents aspectes del llenguatge musical o de l'audició, per això habitualment només inclouen una única estrofa.

Il·lustracions: Tots els dibuixos estan relacionats amb el text de les cançons. Força personatges de les il·lustracions porten vestits antics o de zona de rural.

5è

	Títol	Autor	Català	Nadala	Estr.
94	El cirerer	Indeterminat	sí	no	3
95	La clama de la mar	Trad. catalana	sí	no	1
96	La pastoreta	Trad. Catalana	sí	no	1
97	Digue'ns tardor	Indeterminat	sí	no	1
98	El rabadà	Trad. catalana	sí	sí	1
99	El noi de la mare	Trad. catalana	sí	sí	1
100	Els pastorets	Trad. catalana	sí	sí	3
101	Fes-te' encí, fes-te ençà	Trad. catalana	sí	no	1
102	Els fadrins de Sant Boi	Trad. catalana	sí	no	5
103	Caram d'on véns?	Trad. Catalana	sí	no	1
104	Tutira mai	Indeterminat	no	no	1
105	Al llit	W. Wehrli	sí	no	1
106	La llebre	E. Mantyczewsky	sí	no	1
107	Esporuguit enrere	Indeterminat	sí	no	1
108	El til·ler	F. Schubert	sí	sí	1
109	Déu vos guard	W. A. Mozart	sí	no	1
110	La masovera	Trad. catalana	sí	no	1
111	En Pere Gallerí	Trad. catalana	sí	no	1
112	La cançó del lladre	Trad. catalana	sí	no	3
113	Jo sóc un pobre músic	F. Lorenz	sí	no	1
114	Hani Kouni	Trad. mexicana	no	no	1

115	La cigonya	H. v. Fallersleben	sí	no	1
-----	------------	-----------------------	----	----	---

6è

	Títol	Autor	Català	Nadala	Estr.
268	Canon del molí	F. Vila	sí	no	1
269	Quan jo estava a caseta	Trad. francesa	sí	no	1
270	Malamanya	Trad. catalana	sí	no	1
271	Himne de l'alegria	L. v. Beethoven	sí	no	3
272	Au clair de la lune	Trad. francesa	sí	no	2
273	Mo-mi-gi	Trad. japonesa	no	no	1
274	Joan del Riu	Trad. catalana	sí	no	1
275	Fa fred	J. Domingo	sí	no	1
276	El vent i la mar	Trad. gallega	sí	no	1
277	Santa nit	Trad. alemanya	sí	sí	1
278	La pastora Caterina	Trad. catalana	sí	no	1
279	Cançó incerta	W. A. Mozart	sí	no	2
280	Josep i Maria van a passejar	Trad. catalana	sí	sí	1
281	El testament d'Amèlia	Trad. catalana	sí	no	1
282	El cucut	Popularitzada	sí	no	1
283	Hi havia un advocat	Indeterminat	sí	no	3
284	El cargolet	J. Haydn	sí	no	1
285	L'homenet de sorra	Trad. alemanya	sí	no	3
286	Oh, Magalí	Trad. provençal	sí	no	1
287	Riera dolça i lenta	Trad. alemanya	sí	no	1
288	Tot és tan bonic	A. Bru Borràs	sí	no	1
289	A l'horta del meu pare	Trad. catalana	sí	no	1
290	L'hereu Riera	Trad. catalana	sí	no	1
291	Jo vull tocar	Trad. italiana	sí	no	1
292	No tinc remei	Trad. italiana	sí	no	1
293	Cançó del lladre	Trad. catalana	sí	no	6
294	Amor que tens ma vida	Anònim	sí	no	1
295	Tot en la terra	Trad. alemanya	sí	no	1
296	A l'hostal de la Peira	Trad. catalana	sí	no	1
297	Quan la nit ja torna	J. Ch. H. Rinck	sí	no	3
298	Mosques i mosquits	M. Oltra Pere Quart	sí	no	1

Editorial 6: Editorial Edebé

Autors/autoros: Marta Fiol

Any: 2001

Nombre de cançons:

- 5è: 6
- 6è: 4

Nombre de pàgines que inclouen cançons sobre el total:

- 5è: 8 / 96 (8.3%)
- 6è: 4 / 96 (4.2%)

Cançons: La temàtica del llibre de 5è gira al voltant de la música de diferents països i tradicions per això les poques cançons que inclou són quasi totes tradicionals de diferents zones d'Europa, Amèrica, Àsia.... La majoria són aprofitades per treballar diferents aspectes del llenguatge musical, la dansa o l'audició... Curiosament no hi ha cap cançó cantada en català. A 6è només hi ha 4 cançons, extretes de músiques de pel·lícules i de grups de música moderna.

Il·lustracions: Barreja fotografies dels cartells de les pel·lícules i dels grups moderns amb dibuixos d'infants cantant o de persones amb vestits ètnics. Curiosament en el llibre de 6è apareix un nen amb cadira de rodes.

5è

	Títol	Autor	Català	Nadala	Estr.
116	Jamboree	Trad. danesa	no	no	1
117	Huahuanacá	Trad. boliviana	no	sí	1
118	Ani kuni	Trad. mexicana	no	no	1
119	Tuho tuho	Indeterminat	no	no	1
120	Chen yue li lai	Trad. japonesa	no	no	1
121	El arado	Víctor Jara	no	no	5

6è

	Títol	Autor	Català	Nadala	Estr.
299	La bella i la bèstia	H. Ashman	no	no	1
300	Amèrica	L. Bernstein	no	no	1
301	Tin-ton	Trad. austríaca	no	no	1
302	Every breath you take	Sting	no	no	1

Editorial 7: Editorial Mc Graw Hill

Autors/autores: Mercè Cano, Oriol Comelles

Any: 1999

Nombre de cançons:

- 5è: 27
- 6è: 23

Nombre de pàgines que inclouen cançons sobre el total:

- 5è: 24 / 107 (22.4%)
- 6è: 19 / 107 (17.7%)

Cançons: El llibre inclou força cançons de procedències molt variades, des de tradicionals catalanes, tradicionals d'altres països, d'autors clàssics i no clàssics. Algunes de les cançons porten acompanyament amb instrumental Orff i un parell són utilitzades per ensenyar una dansa. Quant al nombre elevat de cançons tradicionals catalanes, n'hi ha forces que no són habituals dels repertoris habituals de cançons que es canten en l'àmbit escolar i que apareixen únicament en aquesta editorial.

Il·lustracions: Al llibre de 5è hi ha molt poques il·lustracions. Apareixen algunes fotografies d'infants a l'escola tocant instruments, cantant, etc. Al llibre de 6è no hi ha cap il·lustració.

5è

	Títol	Autor	Català	Nadala	Estr.
122	Oda a l'alegria	L. v. Beethoven	sí	no	3
123	Si ajuntem les nostres veus	L. v. Beethoven	sí	no	1
124	Veniu tots bon amics	M. Franck	sí	no	3
125	La cançó de les balances	J. M. Carbonell	sí	no	6
126	Noia si et vols divertir	Trad. hongaresa	sí	no	1
127	El noi de la mare	Trad. catalana	sí	sí	1
128	Ball rodó	Trad. catalana	sí	sí	4
129	Huahuanacá	Trad. boliviana	no	sí	1
130	Els fadrins de Sant Boi	Trad. catalana	sí	no	3
131	Quan a vora de tu passo	Trad. catalana	sí	no	1
132	Jamboree	Indeterminat	no	no	1
133	El distret	Trad. catalana	sí	no	1
134	La terra de la Gana	Trad. catalana	sí	no	3
135	A la torre xica	Trad. catalana	sí	no	1
136	John Henry	Trad. americana	no	no	1

137	La ginesta	Trad. alemanya	sí	no	1
138	Jo tinc un oncle a l'Havana	Trad. catalana	sí	no	1
139	L'avi mariner	A. Pàmies	sí	no	2
140	Bonjour Pierrot	Trad. francesa	no	no	1
141	En estol	Trad. provençal	sí	no	2
142	Au clair de la lune	Trad. francesa	no	no	2
143	Calendari de tardor	Trad. polonesa	sí	no	4
144	Ens saluda la tardor	P. Vallvé	sí	no	1
145	Pel dia de Reis	Trad. catalana	sí	sí	1
146	Ball de bedriol	Trad. catalana	sí	no	11
147	Cançó de maig	Trad. russa	sí	no	1
148	Cançó de la sega	Trad. catalana	sí	no	2
149	Cançó de l'estiu	Trad. catalana	sí	no	4

6è

	Títol	Autor	Català	Nadala	Estr.
303	Jo tinc cara de set-ciències	O. Comelles J. Carner	sí	no	1
304	Per l'alimnet del bon vi	Trad. catalana	sí	no	4
305	El vent del vespre	D. Jullien	sí	no	1
306	Zorango gitano	Trad. andalusa	no	no	2
307	Jesús the christis born	Espiritual negre	no	sí	3
308	Un bon Nadal	popularitzada	sí	sí	1
309	La pluja	K. F. Zelter	sí	no	1
310	Vine la festa	Ll. Gavalrà	sí	no	3
311	Guantanamera	Trad. cubana	no	no	3
312	Axta Mixta	J. Busto	no	no	1
313	Muntanyes regalades	Trad. catalana	sí	no	1
314	Mes d'abril i mes de maig	Trad. catalana	sí	no	3
315	Cançó del blat	G. Holst	sí	no	3
316	oh nit, oh nit!	Anònim	sí	no	1
317	La senyora lluna	G. Darry	sí	no	1
318	Tardoral	F. Cockenpot	sí	no	4
319	La tardor	F. Kikuck	sí	no	2
320	De Natzaret	Trad. catalana	sí	sí	3
321	Alegrem-nos	G. Martini	sí	no	1
322	Tot baixant per la dreuera	F. Gluck	sí	no	3
323	Invocació a Sant Jordi	G. F. Händel	sí	no	1
324	Vaixell de vela	E. Antonés	sí	no	2
325	Sota de l'om	Trad. catalana	sí	no	3

Editorial 8: Editorial Santillana

Autors/autores: Ma Jesús Espelt, Núria Francino

Any: 1998

Nombre de cançons:

- 5è: 16
- 6è: 19

Nombre de pàgines que inclouen cançons sobre el total:

- 5è: 16 / 95 (16.8%)
- 6è: 19 / 95 (20%)

Cançons: Aquesta editorial ha començat a reeditar els llibres de música de primària en una nova edició. Ha començat pels llibres de 1r, 2n... i encara falta, a finals del 2004, que surtin els de 5è i 6è, per la qual cosa l'edició que s'analitza és l'antiga. Quant al repertori de cançons, aquesta editorial no n'inclou cap de tradicional catalana, totes són cançons d'altres països i d'autor. En aquest darrer apartat destaquen sobretot les cançons de compositors clàssics traduïdes. Al llibre de 6è quasi totes les cançons són sobre animals, per la qual cosa es podria afirmar que els personatges humans pràcticament no existeixen.

Il·lustracions: hi ha una barreja de dibuixos d'infants amb dibuixos relacionats amb el contingut de la cançó. Un tret que ja d'inici crida l'atenció és que les dones, tal com es veurà en l'anàlisi, són presentades dins l'estereotip més sexista: exageradament primes, llavis gruixuts, pits molt marcats, etc.

5è

	Títol	Autor	Català	Nadala	Estr.
150	Cada dia surt el sol	Trad. hongaresa	sí	no	1
151	Lloat sia Déu	J. S. Bach	sí	no	1
152	Cançó d'hivern	Anònim	sí	no	2
153	La filla del rei plorava	Trad. alemanya	sí	no	4
154	Leggieramente	Trad. anglesa	no	no	1
155	Bon Nadal	E. Ribó	sí	sí	1
156	Cançó dels borrallons de neu	E. Kübler	sí	no	3
157	Cant de joia	L. v. Beethoven	sí	no	3
158	He mirat el prat	L. Bardos	sí	no	1
159	Els ocells han arribat	H. v. Fallerslebern	sí	no	1
160	Alegres canten els ocells	F. Schubert	sí	no	1
161	Quan la nit ja torna	J. Ch. H. Rinck	sí	no	3
162	Oh maig, vine de	W. A. Mozart	sí	no	1

	pressa				
163	Bon dia Quim	Trad. francesa	sí	no	1
164	Passaré el riu	B. Bártok	sí	no	1
165	Tinc un cant al meu cor	Trad. hongaresa	sí	no	1

6è

	Títol	Autor	Català	Nadala	Estr.
326	La família dels animals	A. Pàmies A. Dalmau	sí	no	4
327	Marieta del jardí	Trad. alemanya	sí	no	1
328	El papagai	H. Gadsch	sí	no	1
329	Zum, zum, zum	Trad. alemanya	sí	no	3
330	El mosquit	Trad. hongaresa	sí	no	1
331	Puff era un drac màgic	P. Warrow	sí	no	1
332	El cant dels ocells	Trad. catalana	sí	sí	2
333	Quan les granotes	Indeterminat	sí	no	1
334	La dansa de les rates	Trad. silèsia	sí	no	3
335	La sardana de les monges	E. Morera	sí	no	2
336	La llebre i l'eriçó	Indeterminat	sí	no	3
337	La griva, el tord i el gall	Trad. catalana	sí	no	4
338	Cafè	K. G. Hering	sí	no	1
339	Cavall de cartró	S. Riera	sí	no	1
340	Què és aquest soroll	Trad. alemanya	sí	no	3
341	Ee-oh!	B. Britten	sí	no	1
342	Ànec i cirerer	Z. Kodály	sí	no	2
343	L'esquirol	T. Garcés G. Götsch	sí	no	1
344	Quan jo sigui un ocell	Trad. alemanya	sí	no	3

Editorial 9: Editorial Teide

Autors/autores: Joaquim Miranda, Jordina Oriols, Assumpta Valls, Teresa Feliu, Pere Godall, Teresa Malagarriga

Any: 2001

Nombre de cançons:

- 5è: 17
- 6è: 22

Nombre de pàgines que inclouen cançons sobre el total:

- 5è: 19 / 70 (27.1%)
- 6è: 26 / 71 (36.6%)

Cançons: La tria barreja cançons tradicionals catalanes amb altres d'autor. Algunes estan harmonitzades per a conjunt instrumental Orff. Algunes de les cançons pertanyen a un dels autors del llibre. Moltes de les cançons s'utilitzen per treballar aspectes de llenguatge o d'audició, la qual cosa ve senyalada en l'encapçalament de la pàgina. De fet, el llibre alterna cançó, audició i llenguatge musical. En els tres blocs hi ha cançons.

Il·lustracions: Els dibuixos estan relacionats amb el contingut del text. Hi ha, a més, algun dibuix on apareixen infants cantant o ballant. En aquest darrer cas es mostra la diversitat ètnica que hi ha actualment a les escoles, de manera que apareixen nens de totes les races i colors.

5è

	Títol	Autor	Català	Nadala	Estr.
166	La barraqueta	Trad. catalana	sí	no	3
167	Un ou fa la gallina	Trad. italiana	sí	no	1
168	L'avi mariner	A. Pàmies	sí	no	1
169	Amb les mans	J. Miranda	sí	no	1
170	L'hostal de la Peira	Trad. catalana	sí	no	1
171	Quan la nit ja torna	J. Ch. H. Rinch	sí	no	3
172	Guantanamera	J. Fernández J. Martí	no	no	1
173	Joia en el món	G. F. Händel	sí	sí	2
174	Cançó de les bananes	C. Bruhn	sí	no	4
175	No passa res, senyora baronessa	P. Misraki	sí	no	4
176	Trumbai	Popularitzada	no	no	1
177	Els fadrins de Sant Boi	Trad. catalana	sí	no	5
178	L'espera	J. Miranda	sí	no	1
179	Les transformacions	Trad.	sí	no	7

		menorquina			
180	El poder del cant	Trad. catalana	sí	no	4
181	Aldapeko	Trad. basca	no	no	1
182	El vent del vespre	D. Julien	sí	no	1

6è

	Títol	Autor	Català	Nadala	Estr.
345	La viudeta	Trad. catalana	sí	no	7
346	Tumbai	Popularitzada	no	no	1
347	El vent del vespre	D. Julien	sí	no	1
348	Bon vent ve	Trad. canadenca	sí	no	3
349	El rossinyol	Trad. catalana	sí	no	4
350	Dins el mar	S. Riera J. Maideu	sí	no	1
351	Vaixell de Grècia	Ll. Llach	sí	no	3
352	La Caterineta	Trad. catalana	sí	no	1
353	Cançó de bres per a una princesa negra	A. Rodríguez G. Janer	sí	no	1
354	Ai quin fred que fa	J. Carner J. Badia	sí	no	1
355	El pardal	Trad. catalana	sí	no	1
356	L'alosa	Trad. polonesa	sí	no	2
357	Els vanatpassats	J. Picas A. Ros Marbà	sí	no	4
358	Hung-sai	trad. xinesa	sí	no	4
359	Txuli que txuli	indeterminat	sí	no	1
360	Cançó del geògraf	R. Gimeno J. Enjuanes	sí	no	4
361	Memory	A. Ll. Webber	no	no	3
362	Siyahamba	Trad. guineana	no	no	1
363	Plorei Pierrots	Lifermann Lenoble	sí	no	1
364	Muntanyes regalades	Trad. catalana	sí	no	4
365	Hallo Django	E. Furer	no	no	1

Editorial 10: Editorial Vicens Vives

Autors/autores: Maria Cateura, Marina Sabaté, Maria Soler

Any: 1997

Nombre de cançons:

- 5è: 4
- 6è: 3

Nombre de pàgines que inclouen cançons sobre el total:

- 5è: 4 / 53 (7.5%)
- 6è: 3 / 54 (5.5%)

Cançons: Aquesta editorial, pel fet que l'enfocament metodològic s'emmarca dins el mètode Willems, la majoria de cançons són d'autor (per bé que en cap lloc s'esmenta), a excepció d'una que és tradicional catalana i una tradicional nord-americana. Les poques cançons que inclouen els llibres serveixen per treballar aspectes del llenguatge musical. D'aquesta editorial s'han analitzat les cançons que apareixen en el llibre de l'alumne, no s'han tingut en compte les cançons del CD si no hi ha cap referència al llibre de l'alumne.

Il·lustracions: no n'hi ha cap.

5è

	Títol	Autor	Català	Nadala	Estr.
183	A sota de la fulla	Indeterminat	sí	no	1
184	El vespre misteriós	Indeterminat	sí	no	1
185	L'ase i el cucut	Indeterminat	sí	no	1
186	Muntanyes del Canigó	Trad. catalana	sí	no	1

6è

	Títol	Autor	Català	Nadala	Estr.
366	Ocellet que cantes	Indeterminat	sí	no	1
367	El trineu	Tradicional nord-americana	sí	sí	2
368	O ting'hana	Popularitzada	no	no	1

Editorial 11: Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya

Autors/autores: Departament d'Ensenyament

Any: 2002

Nombre de cançons:

- CS (cicle superior): 14

Cançons: Aquest repertori és inclòs en una guia per a mestres de música d'educació infantil primària titulada *Cançons tradicionals i populars a l'escola. Propostes didàctiques i metodològiques*, distribuïda l'any 2001 a totes les escoles de primària de Catalunya. La carpeta inclou un repertori de cançons tradicionals catalanes per a l'etapa infantil, per a cicle inicial, mitjà i superior de primària, així com una sèrie d'himnes i cants, a més d'un breu repertori de cançons en altres llengües. En aquest treball s'analitzen només les cançons tradicionals catalanes de cicle superior.

Il·lustracions: Pel fet que és un material adreçat al professorat no inclou cap il·lustració.

CS

	Títol	Autor	Català	Nadala	Estr.
369	El rossinyol	Trad. catalana	sí	no	3
370	Muntanyes del Canigó	Trad. catalana	sí	no	4
371	L'hereu Riera	Trad. catalana	sí	no	3
372	Marieta Cistellera	Trad. catalana	sí	no	1
373	Els contrabandistes	Trad. catalana	sí	no	4
374	La presó de Lleida	Trad. catalana	sí	no	31
375	La calma de la mar	Trad. catalana	sí	no	4
376	La dama d'Aragó	Trad. catalana	sí	no	3
377	El mariner	Trad. catalana	sí	no	5
378	Cançó del lladre	Trad. catalana	sí	no	3
379	Les dotze van tocant	Trad. catalana	sí	sí	4
380	El desembre congelat	Trad. catalana	sí	sí	3
381	Sant Josep i la Mare de Déu	Trad. catalana	sí	sí	3
382	El cant dels ocells	Trad. catalana	sí	sí	1

8. 2 Llistat de cançons per ordre alfabètic

Núm	Títol	Origen	Editorial
32	Trens	R. Jiménez, R. M.Montserrat	Barcanova, 5è
289	A l'horta del meu pare	Trad. catalana	Dinsic, 6è
296	A l'hostal de la Peira	Trad. catalana	Dinsic, 6è
135	A la torre xica	Trad. catalana	Mc Graw Hill, 5è
56	A la vora de la mar	Popular catalana	Barcanova, 5è
183	A sota de la fulla	Indeterminat	Vicens Vives, 5è
51	Abril, maig, juny	Z. Kodály	Barcanova, 5è
224	Adeste fideles	Anònima	Barcanova, 6è
91	Agermanats	Popular suïssa	Cruïlla, 5è
354	Ai quin fred que fa	J. Carner, J. Badia	Teide, 6è
252	Al lado de mi cabaña	Trad. lleonesa	Casals, 6è
105	Al llit	W. Wehrli	Dinsic, 5è
181	Aldapeko	Trad. basca	Teide, 5è
321	Alegrem-nos	G. Martini	Mc Graw Hill, 6è
160	Alegres canten els ocells	F. Schubert	Santillana, 5è
169	Amb les mans	J. Miranda	Teide, 5è
36	Ame fure	Popular japonesa	Barcanova, 5è
300	Amèrica	L. Bernstein	Edebé, 6è
294	Amor que tens ma vida	Anònim	Dinsic, 6è
342	Ànec i cirerer	Z. Kodály	Santillana, 6è
42	Ani Kuni	Cant dels pellores	Barcanova, 5è
72	Ani kuni	Popular pelloja	Casals, 5è
118	Ani kuni	Trad. mexicana	Edebé, 5è
272	Au clair de la lune	Trad. francesa	Dinsic, 6è
142	Au clair de la lune	Trad. francesa	Mc Graw Hill, 5è
312	Axta Mixta	J. Busto	Mc Graw Hill, 6è
146	Ball de bedriol	Trad. catalana	Mc Graw Hill, 5è
128	Ball rodó	Trad. catalana	Mc Graw Hill, 5è
49	Ballant el twist	M. de la Cava, R. Arcusa	Barcanova, 5è
76	Barbapum	Popular francesa	Casals, 5è
78	Barbapum	Popular francesa	Cruïlla, 5è
21	Bells ulls	Anònim anglès	Abadia, 5è
255	Bells ulls	Anònim anglesa	Cruïlla, 6è
214	Bèveli tu, bèveli jo	Trad. catalana	Barcanova, 6è
243	Blau com el cel	Popularitzada	Casals, 6è
163	Bon dia Quim	Trad. francesa	Santillana, 5è
155	Bon Nadal	E. Ribó	Santillana, 5è
348	Bon vent ve	Trad. canadenca	Teide, 6è
140	Bonjour Pierrot	Trad. francesa	Mc Graw Hill, 5è
23	Bosc endins	Cànon alemany	Abadia, 5è
150	Cada dia surt el sol	Trad. hongaresa	Santillana, 5è
338	Cafè	K. G. Hering	Santillana, 6è
143	Calendari de tardor	Trad. polonesa	Mc Graw Hill, 5è

213	Calipso	J. Holdstock	Barcanova, 6è
152	Cançó d'hivern	Anònim	Santillana, 5è
353	Cançó de bres per a...	Rodríguez, G. Janer	Teide, 6è
192	Cançó de bressol	J. Brahms	Abadia, 6è
241	Cançó de bressol	Trad. sèrbia	Casals, 6è
149	Cançó de l'estiu	Trad. catalana	Mc Graw Hill, 5è
148	Cançó de la sega	Trad. catalana	Mc Graw Hill, 5è
47	Cançó de la tempesta	A. Miralpeix	Barcanova, 5è
174	Cançó de les bananes	C. Bruhn	Teide, 5è
147	Cançó de maig	Trad. russa	Mc Graw Hill, 5è
315	Cançó del blat	G. Holst	Mc Graw Hill, 6è
360	Cançó del geògraf	R. Gimeno, J. Enjuanes	Teide, 6è
4	Cançó del lladre	Trad. catalana	Abadia, 5è
59	Cançó del lladre	Popular catalana	Barcanova, 5è
81	Cançó del lladre	Popular catalana	Cruïlla, 5è
112	Cançó del lladre	Trad. catalana	Dinsic, 5è
293	Cançó del lladre	Trad. catalana	Dinsic, 6è
378	Cançó del lladre	Trad. catalana	Departament
156	Cançó dels borrallons...	E. Kübler	Santillana, 5è
279	Cançó incerta	W. A. Mozart	Dinsic, 6è
257	Cànon de la pau	F. Terral	Cruïlla, 6è
215	Cànon de mai parar	Trad. israeliana	Barcanova, 6è
268	Cànon del molí	F. Vila	Dinsic, 6è
157	Cant de joia	L. v. Beethoven	Santillana, 5è
260	Cantem al xiquet	Trad. valenciana	Cruïlla, 6è
103	Caram d'on vén's?	Trad. Catalana	Dinsic, 5è
28	Cavalca fort	S. Foster	Barcanova, 5è
339	Cavall de cartró	S. Riera	Santillana, 6è
120	Chen yue li lai	Trad. japonesa	Edebé, 5è
85	Cinc mil milions de...	Popular nord-americana	Cruïlla, 5è
41	Clementina	Popular nord-americana	Barcanova, 5è
33	Corrandes	Trad. catalana	Barcanova, 5è
320	De Natzaret	Trad. catalana	Mc Graw Hill, 6è
225	Desastre's blues	H. Bursen	Barcanova, 6è
109	Déu vos guard	W. A. Mozart	Dinsic, 5è
97	Digue'ns tardor	Indeterminat	Dinsic, 5è
350	Dins el mar	S. Riera, J. Maideu	Teide, 6è
10	Dins la fosca	Indeterminat	Abadia, 5è
229	Dolç el núvol	Trad. hawaiana	Barcanova, 6è
189	Don Lluís	Trad. catalana	Abadia, 6è
61	Dormilega	Popular escocesa	Casals, 5è
341	Ee-oh!	B. Britten	Santillana, 6è
121	El arado	Víctor Jara	Edebé, 5è
5	El ball de la manera	Trad. catalana	Abadia, 5è
12	El bon caçador	Trad. catalana	Abadia, 5è
87	El bon vi	Trad. catalana	Cruïlla, 5è
247	El caçador	Trad. alemanya	Casals, 6è
237	El cant de la senyera	Ll. Millet, J. Maragall	Barcanova, 6è
191	El cant dels ocells	Trad. catalana	Abadia, 6è
235	El cant dels ocells	Trad. catalana	Barcanova, 6è

332	El cant dels ocells	Trad. catalana	Santillana, 6è
382	El cant dels ocells	Trad. catalana	Departament
284	El cargolet	J. Haydn	Dinsic, 6è
245	El cérvol	J. Colomé, Pere Quart	Casals, 6è
94	El cirerer	Indeterminat	Dinsic, 5è
190	El concert	W. Geissler	Abadia, 6è
66	El crit	J. Colomé	Casals, 5è
222	El cucut	Popularitzada	Barcanova, 6è
282	El cucut	Popularitzada	Dinsic, 6è
261	El cucut de l'avi	Trad. anglesa	Cruïlla, 6è
234	El desembre congelat	Trad. catalana	Barcanova, 6è
380	El desembre congelat	Trad. catalana	Departament
133	El distret	Trad. catalana	Mc Graw Hill, 5è
256	El dret a sobreviure	D. Campbell	Cruïlla, 6è
62	El fred	Ll. Alcalà	Casals, 5è
196	El maridet	Trad. catalana	Abadia, 6è
1	El mariner	Trad. catalana	Abadia, 5è
377	El mariner	Trad. catalana	Departament
217	El mercat	Trad. aràbiga	Barcanova, 6è
48	El meu avi	J. Ortega Monasterio	Barcanova, 5è
254	El meu capell	Indeterminat	Cruïlla, 6è
330	El mosquit	Trad. hongaresa	Santillana, 6è
7	El noi de la mare	Trad. catalana	Abadia, 5è
99	El noi de la mare	Trad. catalana	Dinsic, 5è
127	El noi de la mare	Trad. catalana	Mc Graw Hill, 5è
328	El papagai	H. Gadsch	Santillana, 6è
355	El pardal	Trad. catalana	Teide, 6è
244	El pingüí	J. Colomé, Pere Quart	Casals, 6è
180	El poder del cant	Trad. catalana	Teide, 5è
6	El rabadà	Trad. catalana	Abadia, 5è
98	El rabadà	Trad. catalana	Dinsic, 5è
9	El rei Herodes	Trad. catalana	Abadia, 5è
8	El rossinyol	Trad. catalana	Abadia, 5è
52	El rossinyol	Popular catalana	Barcanova, 5è
349	El rossinyol	Trad. catalana	Teide, 6è
369	El rossinyol	Trad. catalana	Departament
39	El submarí groc	J. Lennon, P. McCartney	Barcanova, 5è
281	El testament d'Amèlia	Trad. catalana	Dinsic, 6è
108	El til·ler	F. Schubert	Dinsic, 5è
79	El tio Fresco	Popular catalana	Cruïlla, 5è
201	El tio Pep	Trad. valenciana	Abadia, 6è
367	El trineu	Tradicional nord-americana	Vicens Vives, 6è
305	El vent del vespre	D. Jullien	Mc Graw Hill, 6è
182	El vent del vespre	D. Julien	Teide, 5è
347	El vent del vespre	D. Julien	Teide, 6è
276	El vent i la mar	Trad. gallega	Dinsic, 6è
184	El vespre misteriós	Indeterminat	Vicens Vives, 5è
20	Els contrabandistes	Trad. catalana	Abadia, 5è
231	Els contrabandistes	Trad. catalana	Barcanova, 6è
373	Els contrabandistes	Trad. catalana	Departament

187	Els fadrins de Sant Boi	Trad. catalana	Abadia, 6è
102	Els fadrins de Sant Boi	Trad. catalana	Dinsic, 5è
130	Els fadrins de Sant Boi	Trad. catalana	Mc Graw Hill, 5è
177	Els fadrins de Sant Boi	Trad. catalana	Teide, 5è
159	Els ocells han arribat	H. v. Fallersleben	Santillana, 5è
100	Els pastorets	Trad. catalana	Dinsic, 5è
236	Els segadors	F. Alió, E. Guanyavents	Barcanova, 6è
266	Els segadors	Trad. catalana, E. Guanyabens	Cruïlla, 6è
73	Els vaixells de Stjenkarrasi	Popular russa	Casals, 5è
203	Els vaixells se Stienkarrasi	Trad. russa	Abadia, 6è
357	Els avantpassats	J. Picas, A. Ros Marbà	Teide, 6è
70	En estol	Melodia provençal	Casals, 5è
141	En estol	Trad. provençal	Mc Graw Hill, 5è
35	En Pere Gallerí	Trad. catalana	Barcanova, 5è
111	En Pere Gallerí	Trad. catalana	Dinsic, 5è
144	Ens saluda la tardor	P. Vallvé	Mc Graw Hill, 5è
253	Eres alta y delgada	Trad. santanderina	Casals, 6è
107	Esporuguit enrere	Indeterminat	Dinsic, 5è
302	Every breath you take	Sting	Edebé, 6è
275	Fa fred	J. Domingo	Dinsic, 6è
101	Fes-te' encí, fes-te ençà	Trad. catalana	Dinsic, 5è
68	Germà Pere	Popular francesa	Casals, 5è
74	Gobbo so pare	Popular italiana	Casals, 5è
84	Goigs de Nadal	Popular eivissenca	Cruïlla, 5è
311	Guantanamo	Trad. cubana	Mc Graw Hill, 6è
172	Guantanamo	J. Fernández, J. Martí	Teide, 5è
365	Hallo Django	E. Furer	Teide, 6è
114	Hani Kouni	Trad. mexicana	Dinsic, 5è
24	He mirat el prat	Bárdos Lajos	Abadia, 5è
158	He mirat el prat	L. Bardos	Santillana, 5è
283	Hi havia un advocat	Indeterminat	Dinsic, 6è
271	Himne de l'alegria	L. v. Beethoven	Dinsic, 6è
117	Huahuanacá	Trad. boliviana	Edebé, 5è
129	Huahuanacá	Trad. boliviana	Mc Graw Hill, 5è
358	Hung-sai	Trad. xinesa	Teide, 6è
226	Imagine	J. Lennon	Barcanova, 6è
323	Invocació a Sant Jordi	G. F. Händel	Mc Graw Hill, 6è
219	Iukaidí, iukaidà	Trad. tirolesa	Barcanova, 6è
63	Iukaidí, iukaidà	Popular tirolesa	Casals, 5è
194	Dins el mar la vela blanca	J. Maideu, S. Riera	Abadia, 6è
83	Ja s'acosta la diada	K. G. hering	Cruïlla, 5è
30	Ja som Nadal	Popular alemanya	Barcanova, 5è
116	Jamboree	Trad. danesa	Edebé, 5è
132	Jamboree	Indeterminat	Mc Graw Hill, 5è
307	Jesús the christis born	Espiritual negre	Mc Graw Hill, 6è
199	Jo canti, jo no canti	Indeterminat	Abadia, 6è
71	Jo he perdut el do	Popular francesa	Casals, 5è
113	Jo sóc un pobre músic	F. Lorenz	Dinsic, 5è
303	Jo tinc cara de set-ciències	O. Comelles, J. Carner	Mc Graw Hill, 6è
138	Jo tinc un oncle a l'Havana	Trad. catalana	Mc Graw Hill, 5è

291	Jo vull tocar	rad. italiana	Dinsic, 6è
274	Joan del Riu	Trad. catalana	Dinsic, 6è
136	John Henry	Trad. americana	Mc Graw Hill, 5è
259	Joia en el món	G. F. Händel	Cruïlla, 6è
173	Joia en el món	G. F. Händel	Teide, 5è
280	Josep i Maria van a passejar	Trad. catalana	Dinsic, 6è
356	L'alosa	Trad. polonesa	Teide, 6è
251	L'alouette	Trad. francesa	Casals, 6è
185	L'ase i el cucut	Indeterminat	Vicens Vives, 5è
44	L'avi mariner	A. Pàmies	Barcanova, 5è
139	L'avi mariner	A. Pàmies	Mc Graw Hill, 5è
168	L'avi mariner	A. Pàmies	Teide, 5è
58	L'emigrant	J. Rodoreda, J. Verdaguer	Barcanova, 5è
178	L'espera	J. Miranda	Teide, 5è
15	L'Espingueri	Trad. catalana	Abadia, 5è
343	L'esquirol	T. Garcés, G. Götsch	Santillana, 6è
238	L'estaca	Ll. Llach	Barcanova, 6è
93	L'estranya joguina	Popular nord-americana	Cruïlla, 5è
220	L'hereu Riera	Trad. catalana	Barcanova, 6è
290	L'hereu Riera	Trad. catalana	Dinsic, 6è
371	L'hereu Riera	Trad. catalana	Departament
285	L'homenet de sorra	Trad. alemanya	Dinsic, 6è
170	L'hostal de la Peira	Trad. catalana	Teide, 5è
37	L'inverno lè passato	Popular italiana	Barcanova, 5è
218	La balalaica	Trad. russa	Barcanova, 6è
230	La Balanguera	A. Vives, J. Alcover	Barcanova, 6è
166	La barraqueta	Trad. catalana	Teide, 5è
299	La bella i la bèstia	H. Ashman	Edebé, 6è
11	La bruixa Teresina	Irineu Segarra	Abadia, 5è
95	La calma de la mar	Trad. catalana	Dinsic, 5è
233	La calma de la mar	Trad. catalana	Barcanova, 6è
375	La calma de la mar	Trad. catalana	Departament
125	La cançó de les balances	J. M. Carbonell	Mc Graw Hill, 5è
82	La cançó de les balances	J. M. Carandell	Cruïlla, 5è
75	La cançó de les bananes	C. Bruhn, J. Vigo	Casals, 5è
80	La cançó de les bananes	C. Bruhn	Cruïlla, 5è
352	La Caterineta	Trad. catalana	Teide, 6è
115	La cigonya	H. v. Fallersleben	Dinsic, 5è
54	La dama d'Aragó	popular catalana	Barcanova, 5è
376	La dama d'Aragó	Trad. catalana	Departament
334	La dansa de les rates	Trad. silèsia	Santillana, 6è
326	La família dels animals	A. Pàmies, A. Dalmau	Santillana, 6è
16	La filadora	Trad. catalana	Abadia, 5è
153	La filla del rei plorava	Trad. alemanya	Santillana, 5è
19	La gata i el belitre	Trad. catalana	Abadia, 5è
137	La ginesta	Trad. alemanya	Mc Graw Hill, 5è
26	La griva, el tord i el gall	Trad. catalana	Abadia, 5è
337	La griva, el tord i el gall	Trad. catalana	Santillana, 6è
106	La llebre	E. Mantyczewsky	Dinsic, 5è
336	La llebre i l'eriçó	Indeterminat	Santillana, 6è

110	La masovera	Trad. catalana	Dinsic, 5è
278	La pastora Caterina	Trad. catalana	Dinsic, 6è
96	La pastoreta	Trad. catalana	Dinsic, 5è
309	La pluja	K. F. Zelter	Mc Graw Hill, 6è
195	La presó de Lleida	Trad. catalana	Abadia, 6è
232	La presó de Lleida	Trad. catalana	Barcanova, 6è
374	La presó de Lleida	Trad. catalana	Departament
60	La primavera	J. Colomé	Casals, 5è
242	La ruta del sol	F. Jöde	Casals, 6è
335	La sardana de les monges	E. Morera	Santillana, 6è
317	La senyora lluna	G. Darry	Mc Graw Hill, 6è
198	La solipanta	Trad. catalana	Abadia, 6è
319	La tardor	F. Kikuck	Mc Graw Hill, 6è
134	La terra de la Gana	Trad. catalana	Mc Graw Hill, 5è
17	La truita	Franz Schubert	Abadia, 5è
13	La vella	Trad. catalana	Abadia, 5è
202	La viudeta	Trad. catalana	Abadia, 6è
345	La viudeta	Trad. catalana	Teide, 6è
154	Leggieramente	Trad. anglesa	Santillana, 5è
43	Les cabines de telèfon	N. Schultze	Barcanova, 5è
45	Les dotze van tocant	Popular catalana	Barcanova, 5è
379	Les dotze van tocant	Trad. catalana	Departament
90	Les formigues	J.S. Papasseit, R. Figueres	Cruïlla, 5è
179	Les transformacions	Trad. menorquina	Teide, 5è
77	Les violes grinyolen	W. Geissler	Cruïlla, 5è
151	Lloat sia Déu	J. S. Bach	Santillana, 5è
88	Lluny, ben lluny	W. Gohl	Cruïlla, 5è
200	Lorelai	Trad. alemanya	Abadia, 6è
270	Malamanya	Trad. catalana	Dinsic, 6è
22	Margarideta	Trad. catalana	Abadia, 5è
197	Marieta Cistellera	Trad. catalana	Abadia, 6è
372	Marieta Cistellera	Trad. catalana	Departament
327	Marieta del jardí	Trad. alemanya	Santillana, 6è
216	Marke tume Papa	Trad. camerunesa	Barcanova, 6è
361	Memory	A. Ll. Webber	Teide, 6è
193	Mentre dormien els pastors	Trad. alemanya	Abadia, 6è
314	Mes d'abril i mes de maig	Trad. catalana	Mc Graw Hill, 6è
228	Minun Kuntali	Trad. finlandesa	Barcanova, 6è
273	Mo-mi-gi	Trad. japonesa	Dinsic, 6è
298	Mosques i mosquits	M. Oltra, Pere Quart	Dinsic, 6è
69	Mossèn Joan de Vic	Popular catalana	Casals, 5è
2	Muntanyes del Canigó	Trad. catalana	Abadia, 5è
57	Muntanyes del Canigó	Popular catalana	Barcanova, 5è
186	Muntanyes del Canigó	Trad. catalana	Vicens Vives, 5è
370	Muntanyes del Canigó	Trad. catalana	Departament
18	Muntanyes regalades	Trad. catalana	Abadia, 5è
204	Muntanyes regalades	Trad. catalana	Abadia, 6è
313	Muntanyes regalades	Trad. catalana	Mc Graw Hill, 6è
364	Muntanyes regalades	Trad. catalana	Teide, 6è
221	My bonnie	Trad. escocesa	Barcanova, 6è

65	Napoleó tenia cent soldats	Popular francesa	Casals, 5è
264	Ningú no comprèn ningú	J. Picas, La trinca	Cruïlla, 6è
175	No passa res, senyora...	P. Misraki	Teide, 5è
292	No tinc remei	Trad. italiana	Dinsic, 6è
126	Noia si et vols divertir	Trad. hongaresa	Mc Graw Hill, 5è
38	O ting'hana	Popularitzada	Barcanova, 5è
250	O ting'hana	Popularitzada	Casals, 6è
368	O ting'hana	Popularitzada	Vicens Vives, 6è
366	Ocellet que cantes	Indeterminat	Vicens Vives, 6è
122	Oda a l'alegria	L. v. Beethoven	Mc Graw Hill, 5è
265	Oh maig vine de pressa	W. A. Mozart	Cruïlla, 6è
205	Oh maig, vine de pressa	W. A. Mozart	Abadia, 6è
162	Oh maig, vine de pressa	W. A. Mozart	Santillana, 5è
316	Oh nit, oh nit!	Anònim	Mc Graw Hill, 6è
286	Oh, Magalí	Trad. provençal	Dinsic, 6è
164	Passaré el riu	B. Bartók	Santillana, 5è
53	Pastorets de la muntanya	Popular catalana	Barcanova, 5è
145	Pel dia de Reis	Trad. catalana	Mc Graw Hill, 5è
210	Per l'aliment del bon vi	Trad. catalana	Abadia, 6è
304	Per l'alimnet del bon vi	Trad. catalana	Mc Graw Hill, 6è
209	Perdut en la immensa mar..	Trad. escocesa	Abadia, 6è
263	Perduts en la immensa mar..	Trad. escocesa	Cruïlla, 6è
31	Peta, peta	Popular ghanesa	Barcanova, 5è
363	Plorei Pierrots	Lifermann, Lenoble	Teide, 6è
207	Prídity	Trad. eslovaca	Abadia, 6è
331	Puff era un drac màgic	P. Warrow	Santillana, 6è
34	Pujarem dalt dels cims	S. Riera	Barcanova, 5è
92	Pujarem dalt dels cims	S. Riera	Cruïlla, 5è
131	Quan a vora de tu passo	Trad. catalana	Mc Graw Hill, 5è
269	Quan jo estava a caseta	Trad. francesa	Dinsic, 6è
344	Quan jo sigui un ocell	Trad. alemanya	Santillana, 6è
297	Quan la nit ja torna	J. Ch. H. Rinck	Dinsic, 6è
161	Quan la nit ja torna	J. Ch. H. Rinck	Santillana, 5è
171	Quan la nit ja torna	J. Ch. H. Rinck	Teide, 5è
333	Quan les granotes	Indeterminat	Santillana, 6è
340	Què és aquest soroll	Trad. alemanya	Santillana, 6è
248	Rema, rema	Trad. russa	Casals, 6è
287	Riera dolça i lenta	Trad. alemanya	Dinsic, 6è
249	Rondó de la vila	Popularitzada	Casals, 6è
14	Roseta de Gironella	Trad. catalana	Abadia, 5è
381	Sant Josep i la Mare de Déu	Trad. catalana	Departament
277	Santa nit	Trad. alemanya	Dinsic, 6è
246	Se n'ha anat el sol	Trad. basca	Casals, 6è
267	Sense vent	Trad. bàltica	Cruïlla, 6è
123	Si ajuntem les nostres veus	L. v. Beethoven	Mc Graw Hill, 5è
188	Si de bon matí	W. Lemitz	Abadia, 6è
27	Si de bon matí	W. Lemitt	Barcanova, 5è
64	Si tu et vols divertir	J. Colomé	Casals, 5è
46	Siai kalè	Popular africana	Barcanova, 5è
362	Siyahamba	Trad. guineana	Teide, 6è

29	Sonen les trompetes	Trad. alemanya	Barcanova, 5è
206	Sortiu de les tendes	Indeterminat	Abadia, 6è
325	Sota de l'om	Trad. catalana	Mc Graw Hill, 6è
212	Sota el sol ardent	Trad. anglesa	Barcanova, 6è
318	Tardoral	F. Cockenpot	Mc Graw Hill, 6è
223	Three little birds	B. Marley	Barcanova, 6è
67	Tinc el nas	Ll. Alcalà	Casals, 5è
165	Tinc un cant al meu cor	Trad. hongaresa	Santillana, 5è
301	Tin-ton	Trad. austríaca	Edebé, 6è
322	Tot baixant per la drecera	F. Gluck	Mc Graw Hill, 6è
89	Tot en la terra	Popular alemanya	Cruïlla, 5è
295	Tot en la terra	Trad. alemanya	Dinsic, 6è
288	Tot és tan bonic	A. Bru Borràs	Dinsic, 6è
40	Tres i tres	Trad. hongaresa	Barcanova, 5è
176	Trumbai	Popularitzada	Teide, 5è
86	Tu que has vingut	Popular hongaresa	Cruïlla, 5è
119	Tuho tuho	Indeterminat	Edebé, 5è
25	Tumbai	Cànon hongarès	Abadia, 5è
208	Tumbai	Trad. hongaresa	Abadia, 6è
50	Tumbai	Popular	Barcanova, 5è
346	Tumbai	Popularitzada	Teide, 6è
239	Tumbai	Popularitzada	Casals, 6è
104	Tutira mai	Indeterminat	Dinsic, 5è
359	Txuli que txuli	Indeterminat	Teide, 6è
262	Tzena, tzena	Trad. israeliana	Cruïlla, 6è
308	Un bon Nadal	Popularitzada	Mc Graw Hill, 6è
167	Un ou fa la gallina	Trad. italiana	Teide, 5è
351	Vaixell de Grècia	Ll. Llach	Teide, 6è
324	Vaixell de vela	E. Antonés	Mc Graw Hill, 6è
3	Veniu tots	Melchior Franck	Abadia, 5è
124	Veniu tots bon amics	M. Franck	Mc Graw Hill, 5è
310	Vine la festa	Ll. Gavalrà	Mc Graw Hill, 6è
55	Virolai	J. Rodoreda, J. Verdaguer	Barcanova, 5è
240	Visca el foc	Trad. francesa	Casals, 6è
258	Visca la música	M. Praetorius	Cruïlla, 6è
227	Wimoweh	Trad. sud-africana	Barcanova, 6è
211	Xumba	Popularitzada	Barcanova, 6è
306	Zorango gitano	Trad. andalusa	Mc Graw Hill, 6è
329	Zum, zum, zum	Trad. alemanya	Santillana, 6è