

Gabriel Janer Manila

Pregoner de quimeres



Fundació Serveis de Cultura Popular
Editorial Alta Fulla

PREGONER DE QUIMERES

Gabriel Janer Manila

PREGONER DE QUIMERES



Fundació Serveis de Cultura Popular
Editorial Alta Fulla
1985

© Gabriel Janer Manila
i Fundació Serveis de Cultura Popular, 1984

Primera edició: març de 1985
Disseny: Teresa Camps i Josep Molí
Propietat d'aquesta edició: Editorial Alta Fulla
Bruc 71, 08009 Barcelona
i Fundació Serveis de Cultura Popular

Imprès a Nova Gràfik, Puigcerdà 127
Poblenou (Barcelona)
Dipòsit legal: B. 12.269 - 1985
ISBN: 84-85403-77-0

Incitació a la quimera

He tractat de reunir en aquest volum que publica l'editorial Alta Fulla conjuntament amb la Fundació Serveis de Cultura Popular un aplec de treballs diversos —perquè diversa ha estat la circumstància en què han estat imaginats—, però d'intenció i propòsit ben similars: la voluntat de pregonar un seguit de quimeres relacionades amb la cultura popular i amb l'educació popular. Amb aquells conceptes de cultura i d'educació que plantejava cap al final d'aquell meu treball, *Cultura popular i ecologia del llenguatge*, que va merèixer el premi Josep Pallach 1981 d'investigació educativa. Una cultura que, pel seu afany d'esdevenir popular, es constitueix en consciència de la collectivitat, en procés de cohesió, en instrument d'identificació colectiva.

He dit que, tot i que els confegeix una mateixa intenció, s'han produït en circumstàncies ben diverses. Alguns d'aquests treballs foren presentats en forma de ponència en unes jornades universitàries, d'altres constituïren el text d'una conferència pronunciada en un cicle monogràfic, uns altres foren publicats en forma d'article de divulgació o d'homenatge, d'altres, pregonats davant milers d'espectadors en l'escenari d'un teatre o en l'amfiteatre d'un torrent. També, en un saló de sessions guarnit amb domassos d'unes cases consistorials, bellament tutelat per un general i per un arquebisbe. Algun altre, sota les voltes de pedra viva d'una església barroca. Algun fou llegit davant una gran multitud, algun, explicat davant quatre rates. Diverses són, doncs, les circumstàncies en què s'han produït, com diversos són els llocs on foren pregonades les meves irreductibles quimeres. Somnis, les quimeres; utopies llargament acordades. Quasi deliris. El deliri de pensar i creure que la cultura pot arribar a convertir-se en un acte de resistència, en una lluita oberta contra la colonització, contra la mediocritat. La quimera de reivindicar la imaginació —l'antiga imaginació dels pobles—, capaç de recrear la realitat, de retrobar el camí del joc, els camins fascinants de la festa. Imaginació i joc, realitat i festa, configuren les bases de la meua proposta educativa, dels meus pregons quimèrics.

En aquests treballs, hi trobareu la valoració pedagògica de les veus anònimes, d'aquelles veus que ens arriben de molt lluny lligades al descobriment del propi entorn. La paraula, doncs, com a expressió de la lenta mirada dels homes sobre les coses. Hi trobareu la reivindicació del joc teatral, de les llegendes i els mites, d'aquelles ombres que constitueixen els deliris de la collectivitat, la projecció de les seves difícils cobejances. Històries velles de corsaris, de bèsties enamorades, de dimonis que ens fan veure la por i ens fan morir de riure, de mosques que tracten de volar pels camins de la llum.

Perquè al cap i a la fi la cultura es basteix a partir d'aquella mirada tranquil·la i lenta sobre les coses. La mirada tranquil·la que no cessa d'aportar materials a la imaginació perquè aquesta s'atreveixi a tornar-los a combinar, novament, com si fos un joc, el joc fascinant de trastocar l'univers només per obtenir la possibilitat de recompondre'l a imatge i semblança dels nostres propis somnis.

I la cultura es constitueix en consciència de la collectivitat a través de la paraula. Del joc de la paraula, que esdevé procés de cohesió, instrument d'identificació colectiva, en un procés mitjançant el qual potser serem capaços d'atribuir significació a les nostres quimeres.

Gabriel JANER MANILA

Novembre de 1984



L'EDUCACIÓ I LES FONTS ORALS

Hem de creure que una de les formes de relacionar amb més guany l'escola amb la realitat en la qual s'insereix és a través de les diverses propostes de continguts que aquesta realitat és capaç d'oferir, bàsicament referides a les exigències i als problemes que sorgeixen de la vida quotidiana i que possibiliten i estimulen el coneixement d'aquesta realitat i el procés de socialització.

En una pedagogia basada en la recerca, l'ús de les fonts orals és d'una utilitat didàctica indubtable. Sobretot perquè possibiliten *desvetllar l'interès pel que no està escrit, cercar el testimoni viu, fixar l'atenció en la producció cultural de les classes subalternes* (aquelles classes socials allunyades dels centres de poder) i *indagar en la visió que han tingut del món aquestes classes populars*.

És cert que el testimoni oral ha tingut un especial desprestigi, no solament entre la gent lletraferida. Sovint he contat l'anècdota d'aquell amic meu que em confessava el seu particular recel en l'ús del testimoni oral com a font de la història i al qual vaig replicar amb aquestes paraules: Tu saps —li vaig dir— que jo he estat membre de la Comissió Mixta per a l'aplicació del decret que regula l'ensenyament de la llengua catalana a les Illes Balears. Doncs, si jo t'explic la peripècia d'aquesta Comissió o la llegeixes en el llibre d'actes que recull l'aventura, no et semblarà ni la mateixa Comissió, ni la mateixa història. Sovint, també he dit que la història més verídica és aquella que la gent explica en veu baixa, la història aquella que la gent explica amb un punt de temor enganxat a la punta dels ulls. I us asseguro que puc dir-ho amb suficient coneixement de causa. Fa algun temps —sis o set anys— em vaig dedicar per espai d'un bon grapat de mesos a recollir el testimoni oral de la repressió a Mallorca, durant la guerra civil. Semblants a aquells testimonis n'havia sentit d'altres, moltes vegades. Un dia em vaig decidir de recollir-los amb la idea d'utilitzar aquell material per a un muntatge de teatre. El projecte ha romàs immòbil en un calaix ple de cintes magnetofòniques. En un calaix ple de veus anònimes, de testimonis secrets que la gent m'explicava en veu baixa.

Així i tot, el testimoni oral ha sofert un desprestigi tant en les classes populars com entre la gent lletraferida. Un antic refrany popular assegura, contra el testimoniatge verbal: «Canten papers, menten barbes.» He d'advertir que no m'atreviria a capgirar-lo, el refrany. En tot cas, no crec que les barbes mentin més que els papers. I encara afegiria una anècdota que em va explicar el meu pare. Un dia que vingué a ca nostra un periodista que cercava fer una entrevista a la meva padrina sobre la guerra, ella li contestà ben rabent: «Li ho diré tot, però no firmaré res», en un intent de manifestar-li que, bé que ho sabia, les paraules volen, el que és escrit, queda escrit per sempre.

No tract de mitificar el testimoni oral. Tots sabem que ens dóna una versió de la realitat trascolada a través de la memòria. Ens mostra aquella realitat així com se la recorda, elaborada per la mateixa història que el testimoni ha viscut amb posterioritat als fets. A la meua tesi —i disculpau-me l'esment— vaig tenir ocasió d'explicar-ho detalladament, sobretot perquè havia de precisar la validesa de les fonts —totes elles orals— a partir de les quals havia hagut de projectar el meu treball. Deia, llavors, que la història posterior havia filtrat aquella primera realitat. Ernst Cassirer ha escrit, inspirant-se en Bergson:

La memòria de l'home és més que res una resurrecció del passat que implica un procés constructiu i creador. Cal organitzar i sintetitzar les dades de l'experiència. Es tracta, sobretot, d'una interpretació de tots els elements que constitueixen, precisament, aquesta experiència.¹

El testimoni oral ens mostra —diu Ronal Fraser— una realitat elaborada per la història que ha seguit posteriorment el protagonista.²

En sentit estricte, m'atreviria a definir les fonts orals tot afirmant que es tracta d'uns *documents* —orals— *a partir dels quals es pot construir el coneixement d'una realitat*. Els diccionaris, en parlar de fonts, solen referir-se al seu sentit d'origen i causa d'una cosa. Per altra banda, el qualificatiu d'orals és ben precís en determinar la forma en què són transmesos aquells documents.

De totes formes, ens mancaria precisar l'extensió d'aquest concepte. Fixar fins allà on n'arriba el significat. Definir el que és un document oral i el que no ho és. L'educació no en pot prescindir, d'aquests materials, per diverses raons que intentaré de precisar.

1. Vegeu JANER MANILA, G., *La problemàtica educativa dels infants selvàtics: El cas de Marcos*, Barcelona, Laia, 1979, p. 163.

2. FRASER, R., "La història oral, una nova font documental", «L'Avenç», núm. 68, febrer de 1984.

Aleshores, m'atreviria a proposar-vos una altra definició de font oral. Potser, més poètica. Sobretot, complementària. Per a mi, una part important de les fonts orals estaria constituïda per *aquella paraula que ve de molt lluny*. Paraules que han rodolat durant moltes centúries, mentre es carregaven de significat, de poder creatiu, de capacitat ordenadora de l'experiència dels homes.³ Els mots tenen la seva història. Una història —no cal oblidar-ho— que s'inscriu en un context de civilització i de cultura.⁴ Una altra funció de la llengua és el seu caràcter de fixació de l'experiència: el llenguatge conserva en la memòria allò que va existir i ara ja no hi és. Ens obliga a sentir-ne nostàlgia i ens permet anomenar-ho com a única forma perquè continuï essent present en la nostra vida.⁵

Un professor de Lingüística de Kenya —Mohammed Hassan Abdulaziz— ha escrit no fa gaire:

És lamentable que els estudiosos i especialistes no s'hagin adonat fins aquest segle de la importància de la tradició oral com a font de coneixement de la història, de la cultura, del sistema de creences i d'altres aspectes de la civilització. Fins i tot al món occidental s'han perdut per sempre moltes obres d'art pel fet que la tradició oral no es considerava digna de preservació.⁶

Es tracta ara d'indagar fins a quin punt *aquella paraula que ve de molt lluny* pot esdevenir un instrument per a l'educació. Fins a quin punt *aquella paraula que ve de molt lluny* es constitueix en un camí de coneixement, en un instrument ordenador de l'experiència.

En els nostres dies no planteja cap problema a ningú la relació que existeix entre el llenguatge i l'estructuració del pensament humà. La paraula oral és la base sobre la qual es configura la nostra capacitat de pensar, també la nostra capacitat d'abstracció i la nostra capacitat d'imaginar. També hem d'insistir en la vinculació de l'aprenentatge del llenguatge a l'entorn, perquè els processos mentals són el resultat de les interaccions concretes entre l'organisme i el seu entorn.

A. R. Luria ha dit ben clarament que l'activitat mental humana es desenvolupa en condicions d'autèntica comunicació amb la realitat, en el transcurs de la qual el nin adquireix dels adults l'expe-

3. LURIA, S. E., pròleg al llibre de Jacob BRONOWSKI, *Los orígenes del conocimiento y la imaginación*, Barcelona, Gedisa, 1981, p. 11.

4. CUO, E., "A propos de l'enseignement des langues d'Oc", a *Les patrimoines culturels et linguistiques locaux*, «Les Amis de Sévres», núm. 2, juny de 1979, pp. 24-25.

5. VALVERDE, J. M., *La literatura*, Barcelona, Montesinos, 1982, p. 20.

6. ABDULAZIZ, M. H., "La comunicació oral", «El Correu de la Unesco», núm. 53, setembre-octubre de 1982, p. 65.

riència de moltes generacions.⁷ Hem d'observar, per tant, que els processos mentals infantils són el producte de la intercomunicació del nin amb la realitat del seu entorn (d'aquí que algú hagi afirmat que l'activitat mental d'un home és sempre el resultat de la seva vida). Es tracta, per tant, d'una experiència antiga, vella, de segles, que l'infant rep a través de la paraula. La paraula és per tant un dels factors excepcionals en la configuració de l'activitat mental. Tant, que la pedagogia actual dóna cada dia més importància a les paraules de la mare. Hom ha parlat de la influència de les paraules de la mare en la formació dels processos mentals. Vigotski havia insistit especialment en aquesta idea com a conseqüència de les seves investigacions experimentals que el conduïren a comprovar fins a quin punt la paraula tenia una funció de primer ordre en la formació de l'atenció, en la maduració de la memòria, en la construcció de l'organització emocional, en la configuració d'altres processos mentals superiors. Fins que arribà a la conclusió que el desenvolupament mental de l'home té el seu origen en la comunicació verbal entre el nin i l'adult. També les investigacions de Rosengart demostraren el paper de la paraula en la formació de les percepcions i en la memorització durant els primers anys de la vida de l'home. Per altra banda, és interessant de conèixer que en l'aprenentatge de les paraules connectades a la percepció directa dels objectes que representen s'hi podrien trobar les bases del pensament abstracte, quan el nin és capaç d'aïllar les característiques essencials d'aquells objectes i generalitzar-ne la interpretació sobre la base de la realitat.

Aquell nin —contràriament al que s'havia dit durant molt de temps, tot negant-li la capacitat d'aproximar-se al pensament abstracte— és capaç de captar la paraula en relació íntima amb l'objecte que representa, és capaç d'aïllar-ne les característiques essencials i, simultàniament, inhibir-ne les menys essencials amb la finalitat de generalitzar, finalment, aquell mot. A. R. Luria i F. Ia. Yudovich continuen afirmant:

En transmetre l'experiència de generacions tal com aquesta experiència ha estat incorporada al llenguatge, la paraula relaciona un sistema complex de connexions sobre la perifèria del cervell i es converteix en una eina poderosíssima que introdueix formes d'anàlisi i de síntesi en la percepció infantil que el nin seria incapaç de desenvolupar per si mateix.⁸

Tot això ens condueix a valorar la llengua parlada en la construcció de la intel·ligència dels homes. Però la llengua parlada —val

7. LURIA, A. R., i YUDOVICH, F. Ia., "El papel del lenguaje en la formación de los procesos mentales", «Infancia y Aprendizaje», núm. 3, 1978, pp. 5-18.

8. *Ibid.*, p. 9.

la pena de tenir-ho present a l'hora d'explicar el valor pedagògic de les fonts orals— es compon de múltiples registres (les connotacions): la importància de l'entonació, de les pauses, dels silencis... La importància de la retòrica. La importància de l'entonació i del ritme —dels tonemes— que —escriu Francescato— penetren el llenguatge infantil amb anterioritat a l'adquisició dels fonemes.⁹ També Jakobson, tot partint del precepte alliteratiu que Pope fixava als poetes, acaba per dir: el so ha de parèixer l'eco del significat.¹⁰

Quan vaig estudiar la problemàtica educativa dels infants selvàtics, vaig adonar-me de la importància d'aquest contacte primerenc amb el llenguatge oral en la configuració del pensament i en l'estructuració de la mateixa capacitat de parlar. Víctor de l'Aveyron —aquell fill dels boscs que Jean Itard intentà de reeducar— no fou capaç d'arribar més que a una expressió i a una comprensió molt rudimentàries, precisament perquè no havia tingut durant els primers anys de la seva vida la possibilitat d'entrar en contacte amb la paraula oral.¹¹ I encara el cas de Marcos, que vaig poder estudiar amb detenció, ens aboca cap a una altra hipòtesi: Marcos, en contacte afectiu amb els grunys i els xiscles dels animals salvatges —perquè la vida entre els homes li havia resultat difícil i amarga— va aprendre d'imitar-los i féu, dels renous amb els quals identificava els diversos animals que encara ara escarneix, el seu llenguatge normal d'expressió.

En la solitud del seu abandonament, Marcos ens diu que, sovint, anomenava els animals segons el renou que feien. Així, els crits d'aquells adquirien un especial significat de comunicació afectiva. S'hi trobava bé, en aquell redòs, perquè sabia que no estava sol. Per això tractava d'entendre'ls, de comunicar-s'hi, d'establir-hi una relació d'afecte, de superar la seva soledat. Però això era possible perquè quan es produí l'abandonament, Marcos ja tenia més de sis anys. També, perquè en trencar la vida amb el seu nucli familiar es venia a trencar una relació dolorosa, de disgust i de desafecte.

Les històries dels casos d'abandonament social estudiats ens vénen a confirmar aquella hipòtesi: el llenguatge s'aprèn en una relació afectiva amb el propi entorn. Si el nin —ens ha vingut a recordar Laurence Lentin— no pot extreure de la realitat quotidiana els materials indispensables perquè la facultat de parlar, que és congènita, sigui capaç de posar-se en funcionament, no parlarà mai.¹² En aquest mateix sentit val la pena de retreure aquella anècdota

9. Vegeu FRANCESCATO, G., *El lenguaje infantil*, Barcelona, Península, 1972.

10. JAKOBSON, R., *Lingüística y poética*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 65.

11. Vegeu ITARD, J.-M. G., *Rapport fait a S.E. le ministre de l'Intérieur sur les nombreux développements et l'état actuel du sauvage de l'Aveyron*, París, Imprimerie Impériale, 1807.

12. LENTIN, L., *Enseñar a hablar*, Madrid, Pablo del Río, 1980, p. 29.

que expliquen de l'emperador Frederic II de Hohenstaufen. Entosudit a aclarir quina era la llengua natural de l'home, féu tancar un nin acabat de néixer en una cambra, marginat de qualsevol contacte lingüístic, amb la intenció d'escatir si, passats els anys i arribada l'hora de parlar, aquell infant parlaria alemany, o anglès, o francès... No en va parlar cap de llengua, perquè ningú no li havia mostrat de parlar. Perquè ningú no havia fet res perquè entràs en contacte amb el llenguatge adult, en definitiva, ningú no l'havia submergit en allò que el mateix Lentin anomena el "bany de llenguatge". I aquest era, precisament, el punt on volia arribar, perquè en dir "el bany de llenguatge" estam valoritzant el llenguatge oral, "aquella paraula que ve de molt lluny", determinant del pensament de l'home. La paraula de l'adult és determinant en la configuració del pensament humà tant com ho és la classe social, el nivell familiar, l'equilibri afectiu, etc.

La didàctica ha insistit recentment en els aspectes expressius d'aquest bany de llenguatge i ha precisat que aquella expressió personal menys convencional i estereotipada, que constitueix l'objectiu primordial de la classe de llengua, només s'aconseguirà molt lentament, en la mesura que siguem capaços de posar el nin en contacte amb un llenguatge adult, expressiu i ric, apte per obrir les portes a la invenció verbal. Un bany de llenguatge que —diu Jacqueline Held— ha de convertir-se en una impregnació lenta i difosa des del primer moment, d'aquí la importància de les històries —les velles històries familiars i els contes— explicades abans que arribi l'edat escolar.¹³

La literatura oral introdueix el nin en la paraula, en el ritme i els símbols, li exercita la motricitat i la memòria, li desperta l'enginy.

No és aquest el moment d'escatir quines són les condicions a través de les quals aquella paraula que ve de molt lluny adquireix la dimensió que exigim a l'expressió estètica. La literatura oral no és solament el producte de la imaginació i de la fantasia, sinó que posseeix sovint una funcionalitat que la fa útil per a la vida.¹⁴

Es aquesta funcionalitat que m'agradaria destacar especialment, perquè es tracta d'un material que opera com a vehicle d'emocions, de formes, d'estructures, al mateix temps que tracta d'integrar el nin en una cultura que ha estat creada col·lectivament, tot canalitzant la seva acció a través d'uns signes concrets d'identitat.¹⁵

Sovint, oblidam els aspectes lúdics de la llengua, oblidam que el joc és allò que ens introdueix en la cultura, que existeix una relació

13. HELD, J., *Los niños y la literatura fantástica*, Barcelona, Paidós, 1981.

14. MARKALE, J., *La sagesse de la terre*, París, Payot, 1978.

15. Vegeu PELEGRÍN, A., "Folklore y Literatura", «Cuadernos de Pedagogía», núm. 101, maig de 1983, p. 66.

profunda entre llenguatge i plaer. Els embarbussaments o jocs de paraules per fer equivocar els qui les diuen de pressa, les cantarelles de comptar, per repartir els participants d'un joc, les d'origen màgic —cançons que invoquen el poder de les forces naturals—, els jocs sensorials (per a nins molt petits), aquells jocs en què intervé alguna cantarella, els refranys i les endevinalles, les auques i els jocs de paraules, constitueixen un material de procedència oral amb un contingut pedagògic extraordinari, tant pel valor estètic com pel valor funcional que contenen. M'agradaria exemplificar aquest valor funcional de la paraula tot referint-me als embarbussaments (*nursery rhymes*, comptines, *trabalenguas*, *scioglilingua*, embulls de paraules, moixaines infantils, fórmules ortofòniques, formulettes d'aprenentatge, etc.). Són rimes i fórmules orals que es transmeten als infants, els diverteixen, els condueixen a la maduració mental, faciliten la superació de dificultats fonètiques, incideixen en l'aprenentatge dels sons que presenten més dificultats. Associats generalment a la motricitat —recordem per exemple: «mà morta», «dit pelleric», «serra mamerra», etc.—, aconsegueixen fer de la paraula una de les primeres joguines. La seva funcionalitat pedagògica és extraordinària, d'una utilitat múltiple: ens en podem servir per reforçar un so quan treballem la fonologia, quan es fa l'aprenentatge de la lectura i l'escriptura o abans, quan només es tracta d'una sensibilització fonològica.¹⁶ També els podem introduir en els exercicis articularis de caire col·lectiu o individualment, com si fos un joc, perquè són un joc, una manera d'explorar les diverses possibilitats de la paraula, de jugar amb els sons, de retrobar l'espontaneïtat de les rimes, el sentit del joc lliure i plaent que caracteritza l'inici de l'aprenentatge de la llengua.

Aquestes fórmules ortofòniques heretades de la tradició oral ens descobreixen el gust de l'infant per la sonoritat de les paraules i pels ritmes, per les onomatopeies i per les paraules "salvatges", aquells mots el significat dels quals l'infant cerca de trabucar pels camins de l'imprevist i de l'absurd. Es tracta d'una llibertat engrescadora. Mentre el nin es troba en aquest camp del llenguatge no utilitari, transforma les paraules, allarga les onomatopeies o les acurça, desbaratat i lliure. Espontàniament, l'infant tendeix al joc amb les paraules, a la invenció de paraules noves, a l'exploració dels significats que s'amaguen davall d'un mateix mot.

Els jocs amb les paraules acompanyen la maduració del nin des del naixement. Són jocs que proposen exercicis diversos, jocs de simbolització, jocs que introdueixen normes i regles que afavoreixen la socialització, jocs que parteixen del recompte dels qui participen en el joc, tot designant els jugadors que tindran el primer o el dar-

16. VILA, N., "Arri, arri, tatanet, o la petita literatura oral", «Perspectiva Escolar», núm. 53, març de 1981, p. 18.

rer paper, com en un ritual màgic, com en un veritable joc ple d'emoció, d'imatges sonores, de ressonàncies afectives,¹⁷ a vegades de sons desconeguts amb els quals els nins s'agraden de jugar més que mai perquè els permeten de creure que juguen amb una llengua desconeguda. Potser s'hi amaguen velles pregàries, rera aquests jocs, antigues fórmules d'encantament, remotes paraules que només saben les bruixes. Encativen l'infant per la cadència de la lletra, per la musicalitat, pel caràcter absurd i divertit de les situacions que descriuen.

A vegades, aquella paraula que ve de molt lluny pren la forma d'una cançó de bres. Són poemes minúsculs que arriben al nin durant els primers temps de vida, quan encara no és capaç d'entendre el significat estricte de les paraules. Les cançons de bres configuren la primera educació poètica de l'infant. Són els primers ritmes —els ritmes onírics, n'ha dit algú. Són lentes, primitives, plenes de malenconia. La son arriba amb la vibració de la veu. N'hi ha que cerquen allunyar la por. D'altres duen una càrrega de profunda tristesa i fan referència a les condicions miserables de la vida dels homes. Sempre, clamen perquè l'infant creixi, perquè es vulgui fer gran sense temors. Les cançons de bres ens introdueixen en l'experiència poètica del poble: en un joc verbal, en l'experiència d'un llenguatge en acció. Algú ha parlat de la funció fisiològica de l'experiència poètica, perquè construeix la sensualitat i possibilita la coneixença emocional de les coses. La poesia de transmissió oral realitza una funció especial d'entrenament en la captació i l'anàlisi dels missatges sonors. La coneixença emocional de les coses com una activitat lúdica que trobam en el punt de partida de totes les literatures: al servei del joc sagrat de les religions, dels cultes ancestrals, dels càntics rituals, dels poemes heroics.

A vegades, aquella paraula que ve de molt lluny pren la forma d'una endevinalla. L'endevinalla és sempre una proposta d'exploració de la realitat pels camins de l'enigma, pels camins del llenguatge, de la imatge poètica. Hi trobarem jocs d'analogia, jocs de simbolització, jocs de poetització... (Actualment, les endevinalles constitueixen un tipus de missatge extraordinari per esser estudiades des de la perspectiva de les teories de la comunicació.) L'enunciat de l'endevinalla constitueix un repte. Guanyarà el primer que trobi la resposta. La relació entre la pregunta i la resposta correspon a una figura retòrica que no es limita a la metàfora; podria esser fàcilment una hipèrbole, una antífrasi, una metonímia, etc.¹⁸ Potser ens valdria definir-la com la transposició de significat entre un element

17. CHATEAU, J. i H., *Brindilles*, 6a. edició, París, Armand Collin, 1974, p. 22.

18. BOUCHARLAT, A., *Le commencement de la sagesse*, París, Sela, 1975, p. 8.

real i un d'imaginari en el qual recau l'enigma que cal esbrinar.¹⁹ En la seva estructura hi trobarem fórmules d'introducció, elements desorientadors, elements orientadors i fórmules de conclusió.²⁰ Les fórmules de conclusió suggereixen la facilitat o la dificultat de l'enigma, animen a trobar la solució, es riuen d'aquell que no és capaç de trobar-la o el repton a indagar encara més. La conjunció d'aquells elements orientadors i desorientadors condueix hàbilment a la pugna intel·lectual, al repte, al trencaclosques del sil·logisme. Es tracta d'una recerca reflexiva, d'una exploració de la realitat per la via del pensament. Perquè l'enigma és sempre un repte a la intel·ligència, un desafiament a la curiositat que enforteix el sentiment de seguretat del nin, la seva capacitat de créixer, el plaer d'indagar en el llenguatge que anomena i explica l'entorn.²¹

També, aquella paraula, pot prendre la forma d'una cançó eròtica.

En la introducció al meu aplec de cançons eròtiques del camp de Mallorca vaig explicar com a través del cançoner es produïa un accés al coneixement del sexe. Un procés de coneixement que afavorien les prohibicions. La repressió, venia a dir, ha afavorit una colla de mecanismes que han convidat l'home a parlar del sexe, a inventar eufemismes i metàfores, a cercar noves interpretacions als mots. La prohibició és la base d'aquest procés juntament amb l'afany de transgredir la norma imposada a partir de la paraula, pels camins de l'enginy i la rialla.²²

Aquesta paraula, aquesta retòrica,

s'insereix plenament en una funció doblement educativa: la de transmetre una certa saviesa i la de comunicar un llenguatge elaboradíssim, ric de metàfores i d'imatges. (...) Perquè per mitjà del llenguatge del sexe, de la riquesa expressiva que presenten les imatges del sexe, els membres més joves de la col·lectivitat s'han informat durant segles sobre el sexe i n'han après pels camins de la creativitat els íntims secrets.²³

Les cançons eròtiques que la gent cantava en un ball de carnaval, després d'un sopar de matances, havent begut dos tassons de vi, prop dels foguerons, la revetlla de Sant Antoni Abat, han constituït un element extraordinari d'educació sexual. Una educació que

19. Vegeu VILA, N., *op. cit.*, p. 19.

20. Vegeu GARFÉ, J. L., i FERNÁNDEZ, C., *Adivinancero popular español*, Madrid, Taurus, 1983, p. 20.

21. JANER MANILA, G., *Cultura popular i ecologia del llenguatge*, Barcelona, Ceac, 1982, pp. 61-66.

22. Vegeu JANER MANILA, G., *Sexe i cultura a Mallorca: el Cançoner*, la ciutat de Mallorca, Moll, 1979.

23. Vegeu JANER MANILA, G., *Cultura popular i ecologia del llenguatge*, *op. cit.*, pp. 85-91.

es construïa per la via de la transgressió de la norma, pels camins de la paraula imaginada.

Tot aquest problema de l'educació sexual relacionada amb la transmissió oral de la informació ens aproxima a un altre problema que la pedagogia no s'ha plantejat quasi mai: el de la comunicació horitzontal de la cultura. Existeix una cultura diguem-ne "infantil" que els nins es comuniquen, horitzontalment, entre ells mateixos. Es tracta d'una forma socialitzada de la paraula que valdria la pena d'investigar més enllà dels temes estrictament sexuals. Indagar en el vocabulari que es transmeten els nins, en les normes de conducta i en les regles del joc, en els noms amb què intenten motejar-se, en la interpretació que fan de la vida dels homes... No hi ha dubte que ens trobam en presència d'unes fonts orals d'una importància inqüestionable a l'hora d'estudiar la complexitat de la cultura i els seus infinits canals d'intercanvi.²⁴

Altres vegades, aquella paraula que ve de molt lluny pren la forma d'una antiga rondalla. Són velles històries que la gent ha explicat durant segles a la vora del foc per «acurçar la nit». Fixau-vos-hi bé: per «acurçar la nit». El conte era dipositari d'una saviesa acumulada. No és hora de perllongar la meva anàlisi. En altres llocs he explicat més detalladament els valors educatius d'aquests relats antics.²⁵ Durant segles han alimentat la imaginació de la gent. Durant segles han «acurçat la nit» i s'han carregat de significacions i han explicat una vegada i altra que ningú no és capaç de donar sentit a la seva existència sense la lluita agosarada contra tot el que és injust, contra la por, que és llunyana i remota, cap a l'aventura plena de risc: «Palpita en els contes —ha escrit Fernando Savater— la constant temptació de la intempèrie.»²⁶ No és difícil que el nin s'agradi de sentir explicar múltiples vegades la mateixa història. També trobam als contes aquella funcionalitat, aquella utilitat pedagògica, perquè constitueixen una iniciació útil a la vida, a la realitat desconeguda, a l'experiència de créixer. I potser és veritat que —diu la Pedagogia— res no hi ha que absorbeixi tant l'atenció del nin i que el commogui tan profundament com la narració d'un d'aquests contes d'encantaments i de prodigis;²⁷ perquè li ensenyen que la millor de les quimeres és embarcar-se, astutament, cap a l'encontre dels poders ocults, de les dificultats que ens atabalen. Per a Bruno Bettelheim els contes aconsegueixen la funció d'educar l'afec-

24. GAIGNEBET, C., *Le folklore obscène des enfants*, París, Maisonneuve et Larose, 1980.

25. JANER MANILA, G., "La funció educativa dels contes populars", «Randa», núm. 10, Barcelona, Curial, 1980.

26. SAVATER, F., "Aventura i paisatge en els contes", «El Correu de la Unesco», juny de 1982, p. 5.

27. TORNER, E. M., *El folklore en la escuela*, 4a. edició, Buenos Aires, Losada, 1965.

tivitat dels nins.²⁸ Per a Gianni Rodari construeixen la imaginació de l'home,²⁹ aquella facultat de la intel·ligència que, segons Vigotski, reelabora i combina els elements que sorgeixen de l'experiència,³⁰ aquella facultat que constitueix la base de la creativitat humana, l'impuls creador que transforma les coses. Què pot aportar al nin l'explicació d'un conte? Assumpció Lissón ha enumerat alguns d'aquests valors:

- a) Ensenyament i enriquiment del llenguatge [maneres de dir, expressions fetes, desenrotllament de la narració, sentit poètic, precisió de les paraules].
- b) Educació de l'atenció [un dels problemes que va en augment].
- c) Enriquiment de la imaginació [bàsic en el pensament de l'escola activa, que no vol fer nins a la nostra semblança, sinó capaços d'inventar davant de noves situacions].
- d) Viure en altres personatges els problemes que ells tenen, a fi de poder conèixer i superar els propis problemes emocionals.
- e) Alimentar el món de les simpaties; el sentit de l'humor; desfer les tensions.³¹

La realitat és, emperò, que cada dia se n'expliquen més pocs, de contes. Hom diu que la decadència de la narració és un dels in comptables símptomes actuals de la decadència general de la memòria.³² I, no obstant això, un conte està pensat per ésser explicat.

El narrador de contes solia ésser un vell, home o dona, que els explicava a la vora del foc, amb la complicitat del foc. També podia ésser un viatger,

un home de pau que explicava rondalles per guanyar-se el pa de cada dia, pelegrí sense casa i solitari. El conte floreix dins la solitud, al recer del silenci. El narrador de contes és quasi un actor, perquè és l'home que conjuga les mans i les paraules, les mans que precedeixen i recreen els mots. Les mans que expliquen i els gestos que contenen, mans que moldegen les paraules de la imaginació. Mans i gestos que arriben a convertir-se en significants, car les mans també contenen, els gestos també expliquen.³³

Sara Cone Bryant ha recordat el valor pedagògic del conte narrat i ha dit que el millor narrador és aquell que dóna la impressió que

28. BETTELHEIM, B., *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Grjalbo, 1977.

29. RODARI, G., *Gramática de la fantasía*, Barcelona, Avance, 1977.

30. VIGOTSKI, L. S., *La imaginación y el arte en la infancia*, Madrid, Akal, 1982.

31. LISSÓN, A., "D'explicar contes", «Perspectiva Escolar», núm. 15, Barcelona, Rosa Sensat, 1977.

32. SAVATER, F., *La infancia recuperada*, Madrid, Taurus, 1976.

33. VEGEU JANER MANILA, G., *Cultura popular i ecologia del llenguatge*, op. cit., p. 67.

ha viscut la història que explica, que la coneix de prop...,³⁴ com si hagués estat als llocs on succeeix l'aventura.

Aquesta importància del narrador compromès amb el relat ens aboca cap a una problemàtica molt vinculada al tema de les fonts orals: el problema de la retòrica. Hi ha una retòrica de les fonts orals, perquè la paraula mai no ens arriba asèptica i neutral. Sebastià Serrano ha escrit: «La màquina retòrica l'entenem, fonamentalment, com a sistema de procediments d'expressivitat.»³⁵ És evident que els procediments d'expressivitat, en el terreny de la comunicació oral, desborden el camp estricte de la llengua. El mateix Serrano ha definit el llenguatge com un espai de probabilitats en el qual cada una de les unitats: lletra, so, síl·laba, morfema, mot, sintagma, frase..., està sotmesa a una probabilitat i a una freqüència. És interessant de constatar que en la base de la retòrica hi trobam la matèria de les paraules, tot allò que les configura i les ordena. Però també hi trobam un seguit d'elements: la tonalitat de la veu, el gest, la mirada, etc., que formen part de l'esquema retòric i el determinen. No podem oblidar que la persuasió ha estat l'objectiu fonamental de la retòrica. La persuasió a través de les dues cares més importants del seu efecte: l'emoció o el convenciment. La retòrica és l'art de persuadir. I d'això en saben molt els mitjans de comunicació de masses. Altre temps, havíem dit: qui disposa de la paraula, disposa dels homes. Avui ja no és tan sols la paraula, perquè ens trobam amb uns sistemes de signes que persegueixen el mateix objectiu de la vella retòrica: persuadir. Sebastià Serrano distingeix entre la persuasió i la seducció. Diu: «¿En què es diferencia la persuasió de la seducció, de l'amenaça, és a dir, de les formes més subtils de la violència?»³⁶ Les meves preguntes serien, llavors: Fins a quin punt l'educació és una persuasió subtil? Hi pot haver persuasions humanitzadores? És cert que hi ha seduccions amenaçants. Deixaré els interrogants sense resposta. Voldria advertir que en les cultures tradicionals —basades en la comunicació oral— hi havia una força humanitzadora que les definia. Aquesta força és vigent encara avui enfront del món tecnificat i automatitzat dels nostres dies, molt més a prop de la seducció, de la violència que sedueix i obliga. No tract d'oposar al tecnicisme del nostre temps els valors de la tradició. Ben segur que sempre n'hi ha hagut, de seduccions, i la concepció de les fonts orals, transmissores d'un sistema de creences i d'unes formes de viure, en definitiva d'unes constants culturals, ens ho vindrien a demostrar.

Sovint ens queixam —ens hem queixat— de la manca d'arrela-

34. CONE BRYANT, S., *L'art d'explicar contes*, Barcelona, Nova Terra, 1965.

35. SERRANO, S., *Literatura i teoria del coneixement*, Barcelona, Laia, 1981, p. 46.

36. *Ibid.*, p. 12.

ment de l'escola en la realitat. També, molt sovint hem dit que el nostre sistema educatiu és excessivament llibresc, vinculat a uns programes inflexibles que pesen com una càrrega immensa sobre l'escola, que els nostres objectius no han adquirit cap compromís amb la realitat. L'escola activa tingué una resposta al repte de l'entorn. Una resposta que cercà d'integrar en la pràctica escolar els elements de la realitat tot desvinculant-los del medi en què es produïen. D'aquesta manera, l'aprenentatge deixava d'esser llibresc i apartat del món real i s'aproximava als casos concrets que trobava a l'abast, devot d'aquell principi pedagògic que diu que el pensament parteix sempre del que és immediat i concret per arribar a les galàxies de l'abstracte. Així, a l'hora d'estudiar els insectes es partia de la mosca impertinent i pròxima, de l'escarabat o de les formigues que el nin havia observat centenars de vegades afanyades en la recol·lecció. Fou l'activisme pedagògic que introduí a l'escola els materials populars de tradició oral: jocs antics i cançons de rotllana, rondalles i cançons, endevinalles i proverbis. Materials procedents de la literatura oral o molt pròxims a aquesta que els folkloristes romàntics havien descobert. Es tractava, emperò, d'una utilització de la realitat desvinculada del sistema en què aquesta realitat es produïa.

Avui, en proposar una escola basada en el descobriment de l'entorn, volem vincular la pràctica pedagògica a la comprensió dels sistemes que configuren aquest entorn. El treball de recerca en viu i en el lloc esdevé un mètode d'operativitat educativa al servei d'un procés creatiu mitjançant el qual podem atribuir significació a la realitat. I és indubtable que en aquest procés d'atribució de significat a l'entorn, entès el propi territori com a projecte, les fonts orals adquireixen un valor insospitat. Sobretot, perquè ens interessa saber quines significacions han atribuït els homes al seu propi espai. Perquè estam advertits que una de les causes del desinterès escolar que tant ens preocupa és l'absoluta separació entre la realitat i l'escola.

Aquest projecte de reflexió sobre el propi entorn obliga l'escola a replantejar-se els mètodes i els instruments de treball. L'obliga, sobretot, a replantejar-se el paper que desenvolupa en el si de la comunitat i la imatge que els homes d'aquella comunitat n'adquireixen. L'obliga a convertir-se en laboratori i lloc on es plantegen les iniciatives d'estudi de la realitat amb la intenció d'esdevenir instrument de comprensió de l'ecosistema on es troba emplaçada.

Sabem fins a quin punt una part important del patrimoni cultural resta fixat a la memòria de l'home. En algun lloc he vist escrit que la mort d'un vell —d'un home capaç d'explicar tot quant ha viscut— és com cremar una biblioteca. És indispensable, per tant, la utilització pedagògica de les fonts orals, sobretot en un projecte de treball interdisciplinar sobre l'entorn. Entesa la interdisciplina-

rietat com a confluència de diverses disciplines que relacionen i investiguen l'estructura de l'entorn i cerquen d'adaptar-se metodològicament als diversos programes de treball.

Aquesta pedagogia genera una nova relació de l'home amb el seu espai, perquè aquí el territori ja no és ni una assignatura per memoritzar, ni un espai on acudir a fer una visita complementària. L'entorn és el lloc en què viu la cultura: la relació de l'home amb les coses. L'escola cerca de llegir i d'interpretar aquesta relació, descobrir el món de l'home, contradictori i divers, i analitzar el món de les coses; es tracta de codificar l'observació d'aquestes relacions, imaginar hipòtesis de treball i tractar de verificar-les en un procés de racionalització, d'organització del coneixement.³⁷

En aquest programa pedagògic, profundament lligat al descobriment de l'entorn, les fonts orals —aquella paraula que ve de molt lluny— adquireixen una multiplicitat de funcions educatives i es converteixen en un material de primer ordre. Sabem que la cultura no és uniforme, que el testimoni oral ens permet descobrir aquell humus profund que constitueix la base que la configura. Perquè la paraula dels homes no és més que l'expressió de la lenta mirada humana sobre les coses, la persistència d'aquesta mirada que ens arriba inesperadament de lluny a través d'una veu ignorada i anònima.

Ponència presentada al Col·loqui sobre «Les fonts orals», organitzat pel Departament de Llengua Catalana de la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de la ciutat de Mallorca. Monestir de La Real (Sant Bernat). 13 d'abril de 1984.



37. Vegeu CAIVANO, F., i CARBONELL, J., "Escuela, Cultura, Territorio", «Cuadernos de Pedagogía», núm. 102, juny de 1983, p. 6.

El teatre pensat i escenificat per a un públic jove és un fet cultural contemporani. Anys enrera el teatre per a nins no existia de la mateixa manera que tampoc no existien els nins. Era freqüent, i ho és encara ara als països subdesenvolupats, que els nins començassin ben prest a treballar en treballs rendibles. Fa cinquanta anys, a Mallorca era ben normal que un nin de sis anys tingués esment d'una guarda de porcs. A altres indrets de l'Estat espanyol ho ha estat fins fa ben poc temps. També, que els nins ajudassin a treure senalles en les mines de carbó, precisament perquè el seu cos, prim i esquàlid, era capaç de ficar-se fins als últims racons de les galeries subterrànies. A començaments d'aquest segle, els qui assistiren a les escoles nocturnes d'adults començaven aquella seva escolaritat entre els nou i els onze anys. Vull dir que als nou anys un nin podia esser considerat adult tant a l'hora d'encarar-lo amb el món del treball com amb el de l'escola.

Però tothom sabia que no era un adult. El que vull dir és que no se'l considerava pròpiament un ésser dotat d'entitat pròpia. La infantesa era gairebé un trànsit, un lloc de pas cap a la maduració. Un estadi de la personalitat humana que calia superar aviat i de pressa. El nin no era altra cosa més que un adult en miniatura, un homuncle, un home en petit que podia esser subjecte d'exploració.

Rousseau, en el segle XVIII, havia plantat cara per primera vegada a aquesta situació i havia observat que els nins tenen una significació funcional pròpia, que no són adults esquifits, sinó que posseeixen la particularitat d'esser nins i que aquesta entitat ha d'esser plenament viscuda. (Per això és que avui, inspirats encara en els principis de Rousseau, no pretenem educar per al futur, sinó treballar el present, convençuts que en la mesura que cada nin visqui plenament la seva entitat de nin tindrà més possibilitats en el futur d'esdevenir una persona adulta.)

La pedagogia moderna li deu pràcticament la vida, a Rousseau,

i no ens ha d'estranyar, per tant, que en sigui reconegut el pare. Com a conseqüència de la seva obra començaren a créixer aquelles ciències —que avui en deim de l'educació— que es proposaven precisament l'estudi del nin com una entitat particular i definida. (No com una variable independent, car no ho és gens d'independent, el nin, sinó com un ésser concret sobre el qual pesen unes circumstàncies concretes, amb un pensament que creix i es desenvolupa vinculat a un entorn ben definit i determinat.)

Cert és, emperò, que aquell nin que descobria Rousseau, havia d'ésser educat en solitari, en un lloc escollit —gairebé un paradís—, al marge de les contaminacions. «Tot neix perfecte de les mans d'aquell que fa totes les coses —deia Rousseau al començament de la seva novella utòpica: *l'Emili*—, tot es corromp en mans dels homes.» Per això calia apartar el nin de la societat corruptora. Calia rescatar el sentit més profund de la seva consciència natural. El sentit de la llei natural que tantes cavil·lacions havia produït. Si recordam les raons d'Antígona per enterrar el seu germà Polinices i rebellar-se contra Creont, el tirà que ha donat ordre que quedi insepult per traïdor als manaments "arbitraris" de l'Estat, entendrem, ben segur, quin era el sentit que tenia per a alguns il·lustrats del temps de Rousseau la "llei natural", entesa com la veu de la consciència, de la raó justa, ambdues menystingudes per la civilització corrompuda. Es tracta, per tant, de reemplaçar l'home que la cultura ha elaborat, l'home convencional, l'home que ha fet l'home, per l'home natural, resguardat de les coaccions que condicionen la vida dels homes i el fan una víctima del poder, considerat com una suma d'interessos concrets.

No és estrany, per tant, que aquest pensament desencadeni una colla d'estudis que giren entorn de l'educació d'aquest nin sotmès a les pressions de la corrupció social i a la vegada —i cal parar especialment l'atenció en aquest punt— vinculat d'una forma absoluta a la societat, sense els estímuls i les pressions de la qual no deixaria mai d'ésser un tros de carn batejada. Vull dir amb això que l'home necessita la societat per esdevenir home, car només en el si d'aquesta societat aconseguirà la plenitud dels seus programes genètics. Jean Itard escrivia, només trenta-nou anys després de Rousseau:

Llençat al món sense forces i sense idees innates, impedit per obeir d'ell mateix les lleis constitutives de la seva organització, que el destinen, no obstant això, al primer lloc de l'escala dels éssers, només en el si de la societat, l'home pot accedir al lloc eminent que li fou marcat dins la naturalesa; apartat de la civilització, mai no podria arribar a sortir d'entre els més dèbils i els menys intel·ligents dels animals.

Rousseau havia descobert el nin i havia advertit que la societat exerceix una acció corruptora. Posteriorment, les ciències de l'educació han comprès tant la necessitat de la societat com la possibilitat de l'educació. (No vull dir, emperò, i voldria que ningú no pogués confondre les meves paraules, que la societat és necessària tal com és, ni tampoc que el sistema educatiu tal com és pugui presumir gaire d'educatiu.) De fet, emperò, el nin començava a existir i hi havia qui es preocupava d'investigar quins eren els elements que havien de possibilitar la plena realització de l'infant com a tal, convençuts que en la mesura que aconseguiria la plenitud d'infant en cada una de les seves etapes, esdevendria posteriorment home. D'aquí que algú hagi volgut veure sempre en l'educació una acció manipuladora. Jo no ho he cregut mai. No puc creure que qualsevol treball exercit amb voluntat educativa sigui sempre una manipulació. Sobretot, que sigui allò que jo entenc per una manipulació, gairebé com a sinònim de repressió. No pos en dubte que l'educació i la pedagogia han estat sovint al servei de la subjecció i de l'esclavatge. Al servei de la domesticació i de la massificació. Jo diria que al servei de l'engany, perquè han creat il·lusions de saviesa, miratges de coneixement i d'autosuficiència. Però estic ben segur que és possible una educació dirigida cap a una praxi alliberadora, sobretot si hom sap encaminar-la per la via de l'enginy, en definitiva per la via de la imaginació.

I és dins aquesta línia que voldria incloure la pràctica teatral pensada i escenificada per a un públic jove. El teatre com a element educatiu en el sentit més ampli i vigorós del terme: com a instrument que haurà de conduir el nin vers la seva pròpia realitat.

I sorgí una pedagogia dirigida a encaminar el nin vers el coneixement a partir de l'acció sobre les coses que tenia al seu abast. El nin deixava d'esser subjecte pacient de la seva educació i es convertia en agent constructiu de la seva intel·ligència i de la seva personalitat. Calia, per tant, que deixàs d'escoltar i de repetir allò que havia escoltat i començàs a posar les mans damunt totes les coses. Enfront del saber prefabricat apartat dels interessos reals de l'infant, la nova pedagogia proposava introduir la vida a l'escola i l'activitat com a instrument bàsic de l'aprenentatge. El nin ha deixat d'esser un home en miniatura i es declara una confiança absoluta en la seva naturalesa. Per això és necessari que el nin pugui emprendre la seva pròpia recerca, la seva pròpia autoeducació, a partir de la intuïció i de la manipulació dels objectes d'estudi. Les velles paraules de l'escolàstica triomfen de bell nou: res no hi ha dins la intel·ligència que abans no hagi passat pels sentits. D'aquí el valor de l'activitat espontània del nin sobre la realitat, en definitiva, sobre la vida.

És per això que la meua proposició del començament hauria d'esser modificada en aquest sentit: *El teatre pensat i escenificat*

per a un públic jove és un fet cultural contemporani que condueix cap a un concepte d'espectador en actiu.

Però, quin sentit ha de tenir aquesta activitat? Molt sovint, ens hem deixat engrescar excessivament i d'una forma superficial per aquest terme. Hem arribat a creure que plantejar tres o quatre preguntes des de l'escenari perquè els nins responguin, afirmativament o negativament, si han vist passar la bruixa o si hem d'explicar al dimoni per on para un determinat personatge, era una forma d'activitat i de participació extraordinàriament commovedora. La participació, des del meu punt de vista, ha d'anar per uns altres viarany, encara que no vull dir amb això que hagin de deixar-se de banda aquelles preguntes. Quin és, per tant, el sentit de la participació dels nins en l'espectacle teatral?

Voldria dir que haurà d'aconseguir-se pels camins del joc i de la imaginació. Però tractaré de matisar aquestes paraules.

Sovint, sol agrupar-se sota el mateix denominador el teatre que representen els nins pel seu compte, talment un joc improvisat, o dirigits per un adult i subjectes a un text determinat, amb el teatre que es representa per als nins en muntatges més o menys professionals. No és la mateixa cosa, encara que les relacions entre ambdós tipus de representació són prou considerables. Però cal distingir de bon començament entre el teatre que representen els nins (teatre com a *expressió*) i el teatre que es representa per als nins (teatre com a *impressió*). De fet, emperò, aquesta distinció podria establir-se sobre tots els gèneres literaris i també sobre totes les arts. Però és precisament en el teatre on aquesta diferència s'accentua d'una forma especial a causa de la influència del joc que caracteritza l'activitat lliure del nin. El teatre com a expressió és sempre un exercici lliure, un joc. En el teatre com a impressió s'ha de partir d'un text literari o d'un esquema de muntatge escènic. La problemàtica educativa que plantegen l'un i l'altre tipus és el que aquí ens interessa.

Certament, emperò, l'un i l'altre poden acostar-se sovint. De fet ho fan en l'anomenat "teatre d'animació", del qual és un exemple extraordinari el grup nord-americà *Breat and Puppet*, que postula una ruptura absoluta de l'aïllament entre la vida i l'expressió artística, i això ho fan participant en les marxes, envaint els espais lliures, creant la festa per mitjà de les velles formes de la comicitat popular. Peter Schumann, que n'ha estat el creador, ha dit que els seus treballs res no valdrien si no eren compresos pels nins de sis anys. Es tracta sempre, cal precisar-ho, d'una creació col·lectiva capaç d'utilitzar un llenguatge nou i eficaç en la comunicació, un llenguatge acolorit, vigorós i entranyable que desborda l'espai tancat d'un escenari i tresca les places, els carrers i els estadis convertint-se en una festa de joc i de rialles, en una festa de la imaginació que cerca la participació i es converteix en un mitjà de sen-

sibilització popular, en un mitjà de comunicació que pretén, sobretot, que qualsevol persona —nin o adult— descobreixi les seves possibilitats expressives. Es tracta, doncs, d'un teatre nou —potser tan vell com l'home— en el qual es fusiona la impressió de l'espectacle amb l'expressió vigorosa de la festa. En definitiva, es tracta d'afavorir el descobriment que el llenguatge de l'expressió artística és patrimoni de tothom.

Quina és, doncs, la funció pedagògica de l'art del teatre? Quin és l'objectiu dels estudis escènics en el marc escolar, del teatre com a *expressió*? En primer lloc, és necessari advertir que no es tracta d'un conjunt d'activitats encaminades a aconseguir un resultat final: la representació. No és que se n'hagi de rebutjar la possibilitat, però, més que d'això, es tracta de concebre la utilització de l'art dramàtic com un instrument pedagògic per alliberar, identificar i orientar les energies que incideixen en el desenvolupament de la personalitat de l'infant. Hem de tenir ben clar que tot el treball que constitueix l'exercici de la creació dramàtica —tant la creació del text com l'elaboració del muntatge—, contribueix a la formació i al creixement de la personalitat. Per tant, no es tracta d'ensenyar a fer teatre, sinó d'utilitzar el teatre com un element més en el procés de la formació. En l'art de l'escarni, en el joc de la representació, el nin hi troba la possibilitat de redescobrir el món en la recreació de la vida quotidiana pels camins de la imaginació creadora, pels camins de la recerca i de la maduració dels diversos llenguatges que el teatre implica.

Pel camí de la representació dramàtica, el nin aconseguirà *aferrar-se en ell mateix, posar més atenció en la vida dels altres i descobrir el valor de la sinceritat*. Perquè és tota la personalitat de l'individu allò que es compromet en la representació. En el joc de la representació que possibilita, tot manejant les idees, els sentiments, les accions i les paraules, l'alliberament d'un món d'energies i l'ordenació de les idees.

El teatre escolar ha d'esser això, precisament: lliure, no contaminat. I ha d'esser, sobretot, una creació col·lectiva, entesa com a procés de concepció, d'elaboració i representació d'un espectacle des de la perspectiva del grup.

I hauríem de referir-nos a la importància de la creació teatral col·lectiva en la configuració de la personalitat de l'adolescent, en una època de recerca de la identitat pròpia, que adopta molt sovint a partir dels models que l'enrevolten. També, afavoreix la interacció grupal, l'intercanvi d'experiències, el descobriment dels altres, etc.

Per dirigir o animar els estudis escènics en el marc d'una escola es necessita una certa preparació i una capacitació professional que no es dona a les escoles de formació del professorat. En aquest sentit, ja seria ben hora que es començàs a pensar en la possibilitat d'impartir un ensenyament fins ara marginat dels centres de for-

mació: els estudis escènics, la pedagogia teatral. La persona que haurà d'animar i de dur a terme l'experiència del teatre amb els escolars no podrà mai improvisar aquesta preparació tan necessària i haurà d'esser, sobretot, una persona que tengui una certa experiència en psicologia, dinàmica de grups, pedagogia, psicomotricitat, etc., que conegui les tècniques de l'expressió corporal i oral, que tengui nocions de com ha de posar un text en escena, que sigui obert a les noves teories i pràctiques escèniques, des del *happening* fins al teatre ritual, passant per l'animació, els titelles i el teatre d'agitació.

Per altra banda, la pràctica pedagògica del teatre farà possible que un grup humà col·lectiu es trobi mitjançant les representacions lúdiques, tot compartint l'alegria i la festa. Sobretot, allò que hom ha anomenat la festa del *joc de la irrealitat verídica*.

El joc de la recreació de la realitat. En la base de tot el teatre hi trobaríem precisament aquest sentit del joc: *el joc de la farsa i de l'escarni*. No, el joc de la imitació. Estareu d'acord que existeix una diferència profunda entre la imitació i l'escarni. No són de cap manera la mateixa cosa. La imitació és sempre un perill, el perill que el nin imiti la mediocritat d'allò que l'enrevolta, de tot quant constitueix l'ambient del seu temps. L'escarni participa del joc, perquè *és sempre una metàfora de la realitat* que segueix les mateixes regles del joc. Tot succeeix sobre l'escena *com si* fos veritat. I és en aquest *com si* on cal anar a cercar el sentit més profund de la seva capacitat educadora. Posaré un exemple: suposem que un actor ha de fer de mort i que ha d'estar, per tant, immòbil i quiet. Cada espectador sap perfectament que l'actor no és mort, que juga a fer de mort, que sobre l'escena és *com si* fos mort, però tots fan d'oblidar-ho. Si per la cosa que fos, el mort fes un atxem, o un simple moviment, els espectadors es posarien a riure i l'efecte del teatre restaria destruït. L'essència del teatre és precisament produir aquella il·lusió mitjançant les convencions, les regles del joc. Com el joc, el teatre posseeix una mateixa estructura d'irrealitat: la cadira pot convertir-se en un avió, una granera en un cavall, un tros de pedaç en un mantell de púrpura. El joc, com el teatre, és una activitat lliure, abocada al plaer, encaminada a complir una acció fabuladora. Sartre assegurava que no és el personatge qui es realitza en l'actor, sinó l'actor qui s'irrealitza en el personatge. Perquè és el punt precís del personatge on l'actor deixa d'esser ell mateix i inicia la venturosa existència de la falla. El joc de l'escarni: entre dos pols antagònics. En un extrem: la lliure, turbulenta i insaciable improvisació, la fantasia. A l'altre extrem: la regla, la convenció, l'organització. Perquè, en definitiva, convenció i fantasia són el suport del joc. I la vocació de la infantesa és el joc; perquè en el joc es construeix el nin i en el joc convergeixen tots els seus interessos.

El teatre apassiona els nins perquè és un joc d'escarni, una recreació de la vida, un instrument per a la investigació de l'home i de la societat, una eina per comprendre "el gran teatre del món" a partir de la irrealitat, del somni, de la imaginació i del plaer.

El teatre com a expressió és una pràctica pedagògica que obre als qui hi juguen els camins de l'equilibri, de l'autodescobriments, de l'autoalliberament en el context d'una activitat col·lectiva. Un mitjà per a l'exploració interior i per a la comunicació fonamentada en la sensibilitat, la sensualitat i la imaginació.

I com ha d'ésser el teatre per a nins, el teatre com a *impressió*? Potser, la primera pregunta hauria d'ésser si és possible un teatre particularment dirigit als nins. I això ens conduiria cap a un problema molt més ampli: pot existir una literatura infantil? Hauria de dir que existeix un negoci immens muntat entorn dels llibres per a infants, que no puc acceptar aquella literatura infantil al servei de la colonització del nin, que no m'agrada la divisió de la literatura en compartiments estancs i em decantaria cap a aquella definició subtil de Cesare Pavese en una carta que el 1940 dirigia a Gertrude Stein, després d'haver llegit el seu conte *El món és rodó*, que ella havia escrit pensant en els nins: «Naturalment —li deia—, com tots els llibres per a nins (aquest seu) és un llibre per a grans.» Es tracta, doncs, simplement de literatura bona o dolenta, que serà o no acceptada pels nins si són capaços d'entendre el llenguatge en què ha estat escrita i d'entendre, perquè recolzen sobre la seva pròpia experiència, els fets que s'hi expliquen; literatura, per tant, que serà o no acceptada pels nins, però no escrita per a ells com si fossin una subclasse discriminada i colonitzada. Jo diria, per tant, que el millor teatre per als nins és aquell que també és capaç d'emocionar i de commoure els adults.

Durant molt de temps, hom ha cregut que el teatre per als nins havia d'estar absolutament desproveït de problemes, car es tractava d'una forma de distreure'ls i de tenir-los aturats i entretinguts durant un grapat d'hores. Potser hauríem de concloure que la condició primera i principal que ha de tenir qualsevol muntatge escènic destinat primordialment a un públic infantil és la *claredat*. Després vindrà tota una escala d'exigències. Al graó més alt d'aquesta escala hauríem de posar-hi la necessitat de plantejar al nin que assisteix a la representació la possibilitat de descobrir per les vies de la imaginació i de l'escarni una realitat perfectible. Es tracta, doncs, d'un teatre profundament lligat a la realitat a través de la imaginació i de la fantasia. Un teatre que investigui les qüestions que ens poden donar una major consciència de nosaltres mateixos. Un teatre que els faci més crítics, més coherents i millors que els adults, amb la finalitat que la seva vida individual i la seva acció social puguin ésser més riques i més justes. Perquè és aquest el vertader sentit del teatre que es representa per a nins i cap aquest objectiu ha

d'encaminar-se qualsevol ús didàctic dels llenguatges teatrals: la paraula i la llum, el gest i la música, els renous, les olors i els silencis. El teatre no pot pretendre conduir l'infant cap a un món intemporal i abstracte, al marge de la realitat de la vida dels homes. És el joc de l'escarni a partir de l'entorn. No és el teatre una història explicada sobre uns personatges que es fan preguntes mútuament i se les contesten. És una altra cosa, i això en farà un fet vivent, malgrat la competència dels mitjans àudio-visuals. Sobre un espai escènic, un actor viu, amb tots els recursos del seu cos i de la seva veu, la paraula, el moviment, el ritme, els sons, els volums, les formes, els colors... Amb aquests elements es crea la possibilitat d'explicar una història. La música, aleshores, no pot tenir el valor d'una il·lustració, sinó que, integrada en l'espai sonor de l'espectacle, forma part de les passes, dels renous del cos i dels objectes, de la remor dels mots, de la seva ressonància i de la seva alquímia. Quin impacte té sobre la imaginació un discurs en el qual la paraula ha adquirit tota la seva força expressiva? La força prodigiosa d'un llenguatge viu amb el qual els espectadors i els actors juguen conjuntament fins a embriagar-se de paraules, de les velles paraules del poble.

De fet, la pedagogia més actual ha arribat a reclamar aquest dret —el dret de l'home i del nin a la fantasia— amb la convicció que té un paper insubstituïble en la formació de la seva personalitat i del seu caràcter. El deslliura del conformisme, trenca el marc de l'univers escolar, tan sovint asfixiant, i li permet retrobar-se a ell mateix més enllà de la visió esquifida i rutinària de la vida quotidiana. I precisament perquè ens deslliura del conformisme i estimula la nostra capacitat de crítica ha estat tantes vegades ofegada o dirigida. Certament, ni el nostre sistema escolar ni l'educació que rebem a través de les relacions diàries, tant amb les persones com amb els mitjans de comunicació, no ens afavoreixen en absolut la capacitat d'imaginar, ans tot al contrari: es converteixen en poderosos elements de subjecció i de domesticació. En definitiva, de colonització.

Sartre ha definit d'una forma extraordinària la imaginació. Contrari a la imatge miniatura i a la imatge record com a productes del fet d'imaginar, en el sentit que la imaginació no pot ser ni una reducció de la realitat ni tampoc una ombra, acaba per dir que la imaginació no és mai una cosa, sinó un acte, una acció i una consciència, perquè la imatge simbòlica que sorgeix en l'estructura del pensament és sempre la consciència d'una realitat. Aquesta forma de prendre consciència es diferencia de les altres formes de coneixement perquè l'objecte imaginat es dona immediatament —Sartre arriba a dir com a culminació d'un procés de síntesi, en el sentit que qualsevol acte psíquic ho és, una síntesi—, mentre que el coneixement perceptiu es forma lentament i per aproximació.

Emperò Sartre aprofitarà l'avinentsa per reprendre la seva tesi de la irrealitat de l'art i per assegurar que les imatges són sempre un signe degradat de la realitat. La consciència imaginant, ve a dir, crea el seu objecte com un no-res. En definitiva, els símbols de la imaginació, adverteix, són precisament allò que no és. Sartre elabora, i aquest és el retret més important que hom ha fet a la seva anàlisi, una teoria de la imaginació sense tenir en compte les imatges.

En realitat, allò que de més valuós ha aportat Sartre al coneixement de la imaginació és el concepte dinàmic que sorgeix del seu plantejament.

Rere les formes més visibles dels productes de la imaginació —i això cal destacar-ho davant els qui acusen la literatura popular, concretament les rondalles, de transmissores d'una realitat social periclitada— es transparenten fonamentalment les estructures profundes del subjecte que imagina. Les imatges que produeix la imaginació són una espècie de moviment sense matèria que parteix d'una experiència material qualsevol, però que s'aboquen vers la creativitat. La imaginació és el començament, la raó seria el recomençament. I aquest començament tendeix sempre vers l'amplificació, vers l'engrandiment del món individual i col·lectiu. Des que el nin comença a pensar crea un món i aquest món d'imatges inventades no és ni una escapada ni una evasió, sinó la captació de la realitat d'una manera més profunda.

Crear allò que hi pot haver de més prodigis sota la simple realitat quotidiana és, naturalment, un risc i exigeix un coratge: el coratge d'una existència plena de treball, d'invenció, d'investigació.

Imaginar no és únicament inventar-se dimonis, i bruixes, i fades admirables. És tot això, però amb la convicció certa que a partir de les fades cada home serà capaç de brostar per cada una de les seves branques els fruits més sorprenents i increïbles. En el fons, es tracta d'una interrogació personal i intransferible. L'imaginari, ha escrit Ph. Malrieu, és una experiència sobre la pròpia individualitat, una autoexploració que contribueix a l'elaboració de la personalitat al mateix temps que possibilita el descobriment de realitats exteriors i aquest descobriment a partir d'una transformació del jo constitueix, precisament, la veritat més profunda del fet d'imaginar. Però Hegel ja deia que la creació artística és una activitat humana gràcies a la qual l'home cobra consciència de si mateix. Ara, podem dir que no solament d'ell mateix, sinó que amb la recuperació o amb el descobriment d'aquesta consciència s'obren les portes de la comprensió i del coneixement.

Mai, per tant, no insistirem a bastament sobre els aspectes creadors del fet d'imaginar. És precisament la imaginació l'acte que permet integrar els elements de la realitat amb els que procedeixen de l'individu i que la percepció mai no serà capaç de copsar. Qual-

sevol pla de treball —afirma Jean Chateau—, per ben elaborat que sigui, és sempre el resultat de la imaginació. I per això mateix seria perillós restringir les accions de l'imaginari a uns límits certament esquifits. Cal tenir en compte tant la ficció de la novella com el treball creatiu de les hipòtesis científiques.

Imaginar és sempre arriscar-se a emprendre una aventura. L'aventura i el goig d'emprendre la conquesta del món. Les conductes de la imaginació són principalment conductes d'exploració i de conquesta. És, per tant, la imaginació —en aquest cas Piaget en diria l'*esquema anticipador*— allò que dirigeix i ordena les conductes més vàlides. Es tracta, doncs, d'un moviment psíquic que ens possibilita la conquesta de territoris nous.

Jean Piaget volia demostrar que el pensament representatiu —la capacitat de l'home de representar mentalment unes imatges— sorgia de l'activitat sensòrio-motriu. Posteriorment, hom ha atacat durament aquesta conclusió tot explicant que el pensament representatiu està en l'origen d'un tipus de pensament oposat a la intel·ligència sensòrio-motora i que té en compte àmpliament el joc i les formes, la paraula i la imaginació.

Entre els dos i els dotze anys sembla que cal situar aquest període que Jean Chateau anomena l'edat de l'imaginari, caracteritzada especialment per la capacitat d'abstracció. Aquest plantejament ha vingut a desbancar tant la teoria com la pràctica escolar basades especialment en allò que és concret, en el que es pot veure i palpar, fruit de les concepcions associacionistes. Una prova ben clara del caràcter formal del primer pensament representatiu l'aporta precisament el mateix Piaget quan destaca la importància que s'ha d'atribuir al llenguatge en la configuració d'aquest pensament. Al nin li agrada jugar amb les paraules, embullar el fil de les paraules i esbossar un ritual dels mots que té ben poc a veure amb l'experiència sensòrio-motriu. Per altra banda, hom caracteritza l'edat que va entre els dos i els vuit anys per una especial inclinació vers la meravella: la meravella dels contes de fades o la meravella sorprenent i impensada de la tècnica. També, la meravella impetuosa i excitant del joc, del joc de l'escarni: del teatre.

És necessari estimular els educadors i els ensenyants a fomentar la imaginació tant com la memòria, l'atenció i la capacitat d'observació, que la funció creadora del fet d'imaginar pertany a tots els homes, a l'home del carrer tant com al tècnic, tant com al científic, tant com a l'artista. Perquè ens és tan necessària per als descobriments científics com perquè sorgeixi l'obra d'art, igualment tan necessària per a la vida de cada dia, de totes les hores.

Cal reclamar, per tant, una pedagogia de la imaginació al costat de la cultura física i de l'educació del pensament reflexiu. Perquè la llibertat més veritable dels homes i la seva suprema dignitat recolzen precisament sobre l'expressió creadora viva i espontània que

constitueix el camp de la imaginació. Reeducar el dèficit de la imaginació individual, que és la causa de tants de traumes i l'origen de tantes angoixes, és un dels objectius més importants que hauria de plantejar-se qualsevol educador. Però també hauria de plantejar-se la possibilitat d'una acció psicològica desbloquejadora a través d'experiències sòcio-dramàtiques, capaces de recuperar per a l'home del nostre temps la prodigiosa força de la imaginació col·lectiva.

Voldria acabar dient que tant si es tracta del teatre que els nins representen com del que es representa per a ells, haurà d'esser un joc, el joc de l'escarni, el joc de vincular-se amb la realitat de la vida pels camins de la festa, del deliri, de la subversió de l'ordre de les coses. Finalment, espectadors i actors esdevindran protagonistes i el joc de la representació potser tindrà continuïtat més enllà de les taules, més enllà de l'escenari. I es tracta d'això, precisament: de comunicar als nins la capacitat de veure la vida amb els ulls de la imaginació i de la crítica, de possibilitar la recreació de llenguatges i d'obrir els camins que porten vers la participació insospitada.

Haurà d'esser per la força de la imaginació que els murs de l'obscurantisme, de la irracionalitat i de la intransigència hauran de caure com varen caure les muralles de Jericó al so de les trompetes. Però perquè això arribi cal deixar créixer la imaginació dins els ulls, dins les mans, dins les paraules de cada nin.

Conferència pronunciada a l'Estudi General Lullia de la ciutat de Mallorca dins el cicle organitzat per l'Ajuntament amb motiu del II Festival de Teatre. Primavera de 1980.



SENTIT PEDAGÒGIC DEL MITE DE LA BÈSTIA ENAMORADA

El tema de la bèstia enamorada és freqüent en la rondallística de totes les cultures. Potser, fins i tot, un dels més freqüents, si partim del treball de Lutz Röhrich on explica l'àmplia divulgació i la popularitat del cicle de l'animal promès.¹ Més ben dit, de la bèstia promesa, car no sempre es tracta d'un animal sinó que, de vegades, l'enamorat, amb molta més freqüència que l'enamorada, sol adoptar formes monstruoses i ferotges.

Segurament, la versió més coneguda és la que sota el títol de *La Belle et la Bête* va esser redactada en francès per Madame Leprince de Beaumont i publicada per primera vegada el 1757,² a partir de la qual Jean Cocteau realitzà una pel·lícula certament inquietant, de vegades surrealista, sempre poètica.

Actualment és prou coneguda la teoria que, tot partint de la psicoanàlisi, ha vingut a destacar la funció alliberadora que exerceixen els contes populars en la formació de la personalitat infantil i el paper que tenen en la maduració de l'afectivitat de l'home. Res no hi ha que absorbeixi tant l'atenció dels nins i que els commogui tan profundament com la narració d'un conte tot ple de prodigis i d'encantaments.³ Hom en sol destacar, a l'hora de precisar la funció pedagògica que exerceixen, l'enriquiment del llenguatge i de la imaginació tant com l'educació de l'atenció, però sobretot la capacitat que posseeixen d'afavorir el coneixement i la superació dels propis problemes emocionals recreant-los en els contes.⁴

El coratge és sense cap dubte un dels valors que amb més insistència ofereixen els contes populars a la consideració dels qui els

1. RÖHRICH, L., *Märchen und Wirklichkeit*, Wiesbaden, Steiner, 1974.

2. Sembla que la versió de Madame Leprince de Beaumont està basada en una altra versió francesa anterior de Madame de Villeneuve.

3. VEGEU TORNER, E., *El folklore en la escuela*, 4a. edició, Buenos Aires, Losada, 1965.

4. VEGEU LISSÓN, A., "D'explicar contes", «Perspectiva Escolar», núm. 15. Barcelona, Rosa Sensat, 1977.

escolten. L'aventura iniciàtica és sempre un repte. Un risc que es presenta davant els ulls del protagonista perquè sigui capaç de córrer les peripècies plenes d'intriga que la història li planteja: «En Bernadet no podrà reposar ni sossegar, que l'amor de les tres taronges no vagi a cercar», aquest és el missatge, una lliçó extraordinària sobre l'audàcia, un programa de vitalitat que la narració reconstrueix en un pla perfecte tot ple de frescor i d'estímul. Però sobretot, allò que hi ha de més destacable en els contes és que tots els seus missatges arriben a través de situacions socials simples i quotidianes.⁵ Es serveixen de la por i ens obliguen a jugar a tenir por —un joc, per altra banda, que té el seu únic sentit en la construcció dels mecanismes de defensa—;⁶ i amb el compromís del joc de la por ens forcen a conèixer-nos i a mesurar-nos, sobretot, a mesurar-nos amb la por. Es serveixen dels desitjos col·lectius i de la predilecció dels homes per les solucions més clares i més enginyoses. I ofereixen un repertori ric de destins per mitjà del qual, si és un nin el qui escolta, hi troba una multiplicitat d'indícis i de matisos sobre una realitat que encara no coneix i sobre la qual encara no ha après de reflexionar.

Es dona, sobretot, una adequació perfecta a allò que Jolles ha vingut a anomenar la moral *naïve* del conte popular,⁷ l'esperança que les coses han de succeir així com voldríem que fossin en la vida. «No és una moral ètica —escriu Neus Olíag— en el sentit kantianà d'acció, sinó que és una ètica de l'esdeveniment.»⁸ Es tracta, en definitiva, i cal destacar-ho d'una forma molt particular, d'una ètica de l'esperança.

He parlat abans de l'abundància de contes que fan referència al tema de la bèstia enamorada.⁹ I tant el problema que hi és tractat com les batalles que els herois i les heroïnes d'aquest cicle de contes es veuen obligats a lliurar condueixen a la preparació de la ment del nin per a la transformació que exigeix i suposa enamorar-se. Sobretot, el prepara per a la superació de l'aïllament particular, per a la vinculació amorosa i sexual amb l'altre. És evident que la funció pedagògica dels contes, perquè utilitzen un llenguatge simbòlic, s'exerceix sempre pels camins de l'inconscient. Es tracta sempre d'un llarg procés d'evolució vers el descobriment d'allò que ens ha-

5. Vegeu KIRK, G. S., *El mito. Su significado y funciones en las distintas culturas*, Barcelona, Barral, 1973, pp. 47-51.

6. Vegeu RODARI, G., *Gramàtica de la fantasia*, Barcelona, Avance, 1977, p. 163.

7. Vegeu OLÍAG, N., "Rondalles valencianes", «Serra d'Or», núm. 214, p. 37.

8. *Ibid.*

9. Cal consultar, sobretot si hom vol conèixer l'extensió del tema en la rondallística de l'àrea cultural catalana, la tesi de Josep A. GRIMALT, *Classificació de les rondalles de mossèn Alcover. Introducció a llur estudi*. Tesi doctoral dirigida pel Dr. Antoni M. Badia Margarit. Universitat de Barcelona, 1975. Inèdita.

via estat vedat. Els contes operen sobre la base de símbols, en aquest cas es tracta de comunicar al qui escolta que arribarà un dia que haurem d'aprendre allò que no coneixem, és a dir, que haurem de desentendre'ns del tabú sexual i haurem d'esser capaços de veure que tot allò que havíem considerat perillós i horrible, quelcom que calia evitar, baratarà el seu aspecte horrend i es tornarà meravellós i bell pels camins de l'amor.¹⁰ És, sense cap dubte, una altra por —la por al sexe— aquella que el conte ens possibilitarà superar gràcies al joc amb la por, a força de veure que la bèstia —l'ésser horrible que volia casar-se amb la filla més bella del cavaller— és capaç de convertir-se en un jove galant i gentil per causa de l'amor.

Aquest és precisament el símbol. Una bèstia es transforma en un jove bell i distingit. Però abans, aquesta bèstia horrible ha estat presentada com a possible enamorat a aquella jovençana. Bruno Bettelheim ha assenyalat tres característiques principals de tot el cicle:¹¹

a) Ignoram com i per què el jovencell havia estat convertit en la bèstia.

b) L'embruixament fou portat a terme per una mala fada, i mai no se la castiga a causa de la seva malifeta.

c) És el pare de l'heroïna qui l'obliga a unir-se a la bèstia, i ella obeeix sense contrariar-lo. El paper de sa mare sol ser sempre confús i fosc.

Gairebé mai no sol explicar-se la causa per la qual aquell jove havia estat fadat i convertit en un animal repugnant i horrible,¹² ni coneixem tampoc quan succeí això. Tampoc no sabrem mai quin dia va esser que començarem a sentir, en la profunditat secreta de la nostra intimitat, una por profunda vers la relació sexual. El sexe era quelcom que tenia una connotació animal clara i determinant, quelcom de prohibit i tabú. Quan mossèn Alcover ens adverteix que el drac moribund d'*Es murterar del rei de França*¹³ se treu la pell

10. Vegeu BETTELHEIM, B., *The uses of enchantment*, Nova York, Alfred A. Knopf, 1975. Traducció castellana de Silvia Furió: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Grijalbo, 1977, p. 390.

11. *Ibid.*, p. 395.

12. B. Bettelheim ha explicat com el tema és aplicable a ambdós sexes per un igual. De vegades, és l'amor de la jove el que redimeix l'animal enamorat de l'encantament; d'altres és la profunda devoció i el lliurament de l'enamorat que és capaç de rompre l'embruixament de la jovençana. Hi ha cultures en què s'han escollit noms ambigus per als protagonistes, amb la finalitat que el qui escolta pugui atribuir-los, lliurement, el sexe que vulgui.

13. Mossèn Antoni M. Alcover observa que l'hi contaren l'Exma. Sra. Marquesa de Montoliu, filla del comte d'Aymans, madò Francina Camps de Puigpunyent i el sen Juan Planiol de Son Carrió (vegeu *Aplec de rondalles mallorquines d'en Jordi des Racó*, vol. XXII, la ciutat de Mallorca, Moll, 1968, p. 105). Seria interessant estudiar i comparar per separat les tres versions recollides pel canonge Alcover.

de drac i es converteix en el fill major del Rei de França, «que una fada l'havia fadat i encantat en forma de drac, i sols el poria desfadar i desencantar una donzella verge que li digués: —T'estim tant, que així com ets i tot, me casaria amb tu»,¹⁴ ve a explicar-nos —naturalment sense témer-se'n— que només l'amor i la devoció que Na Catalineta sent per aquell monstre és la clau del desencantament. Però, cal advertir-ho, només arribarem a aquest final feliç si la donzella és capaç d'enamorar-se'n amb plenitud.

Les germanes —els elements que en tot el cicle compleixen la funció d'obstaculitzar els esdeveniments— li havien robat el brot de murta florida que, en una nit, havia de retornar-la al castell en què el drac la tenia sotmesa. Ella parteix ben de pressa amb el seu pare i, perquè arriba amb tardança «troba allà es drac estès en terra fent es bategot, badaiant, fent ja es darrer alè».¹⁵ La rondalla és ben explícita, en arribar a aquest punt:

Na Catalina, com veu allò, s'hi tira damunt, l'abraça, el besa, tota plorant i dient: —Drac meu! estimadet d'es meu cor! No en tenc jo sa culpa de no esser estada aquí dins es tres dies! És que me prengueren es brot de murta florida i no me som aturada de plorar fins que mon pare m'ha acompanyada fins aquí! No ho cregues que jo me sia oblidada de tu! massa jo que t'estim! Tant t'estim que així com ets i tot, jo me casaria amb tu!¹⁶

Es casaria amb ell. Ha estat capaç de superar —adverteix Bettelheim—¹⁷ el vincle infantil que la mantenia lligada a son pare, amb la conformitat adolorida d'aquest. El patró estava trist perquè havia de donar la seva filla a aquell animal: «es seu cor se tancava —explica el conte— i se creia batre es peus».¹⁸ També el sabater d'*Es corpet d'es pou d'en Gatell* sent una gran tristesa de donar les seves filles, una rera l'altra, a aquell corb, però hi arriba a tombar es coll i les hi porta. Quan hi duu la darrera —car les altres dues no han respectat la recomanació de no entrar dins la cambra on cada vespre es tanca l'animal i per això han estat retornades a ca seva, el corb li pregunta:

—Bono, Catalina! Parlem clars. Véns de ton beniplàcit o a la força? —Jo lo que faig —diu Na Catalina— ho faig sempre de mon beniplàcit; a la força negú és capaç de fer-me fer res. Mon pare me pot guardar de mentir.¹⁹

14. ALCOVER, A. M., *op. cit.*, vol. XXII, p. 115.

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*

17. *Op. cit.*, p. 397.

18. ALCOVER, A. M., *op. cit.*, vol. XXII, p. 108.

19. *Ibid.*, p. 33.

És, igualment que la protagonista d'*Es murterar...*, ella mateixa la que ha escollit partir amb aquell corb, com l'altra Catalina havia arribat a desitjar, lliurement, casar-se amb el drac. L'una i l'altra acudeixen a viure amb la bèstia perquè volen alliberar son pare d'un perill greu, per amor al pare; però lentament aquest amor anirà canviant la principal directriu del seu primer objecte. La jovecella podrà transferir l'amor edípic del pare a l'enamorat amb la satisfacció d'haver trobat la parella. Sembla que els qui relataren per primera vegada aquest tipus d'històries estaven convençuts que la dona, si vol arribar a una unió plena i feliç amb la parella, ha de superar la idea que el sexe és quelcom perillós i bestial.

És interessant destacar la particularitat que l'animal que cobreix l'embruixament sia un drac en la rondalla d'*Es murterar del rei de França*, potser la bèstia més repugnant. És evident que l'animal varia segons el lloc on ha arribat a arrelar-se el relat. Hi ha llocs que és un porc, pot ser un lleó, un onso, un ase, un granot, una serp... que es transformen en éssers humans a causa de l'amor d'una donzella.²⁰ En el cas de les rondalles de mossèn Alcover ens trobam amb un corpet en *Es corpet d'es pou d'En Gatell*,²¹ un ca negre sense nas a *La Bella Ventura* o *Es Ca Negre sense nas*,²² un corb a *El Príncep-corb*,²³ un rei moro amb set pams de morro a *Es reim del rei moro*,²⁴ un drac a *Es murterar del rei de França*, etc. En el cas de les rondalles valencianes arreplegades per Enric Valor, ens trobam amb aquest mateix problema a *Abella*²⁵ i el tema es repeteix quasi una dotzena de vegades en les rondalles recollides per Joan Amades al Principat de Catalunya.²⁶

És important destacar que sia un drac, la bèstia, en una de les rondalles més belles i més conegudes de les nostres illes. Hom coneix el significat marcadament fàl·lic que tenen els rèptils en totes les cultures antigues. De vegades, són la màscara del dimoni, quasi sempre el símbol d'un fallus poderós i inevitable que es presenta en forma de serpent o de llangardaix.²⁷ No obstant això, la significació del drac és d'un altre caire i difícilment hom pot trobar-hi cap connotació de tipus sexual. En primer lloc, cal precisar que es tracta d'un ésser llegendari, feroç i repugnant, l'última barrera que obstaculitza i entorpeix l'assoliment definitiu del tresor, desventurat

20. Vegeu BETTELHEIM, B., *op. cit.*, p. 398.

21. ALCOVER, A. M., *op. cit.*, vol. XXII, pp. 18-39.

22. *Ibid.*, vol. XIV, pp. 5-32.

23. *Ibid.*, pp. 94-132.

24. *Ibid.*, vol. XVI, pp. 96-122.

25. VALOR, E., "Abella", a *Obra literària completa*, vol. II, València, Gorg, 1976, pp. 96-126. Arreplegada a Castalla, municipi valencià de l'Alcoià.

26. AMADES, J., *Folklore de Catalunya. Rondallística*, Barcelona, Selecta, 1950.

27. En un relat bantú, un cocodril recobra la forma d'un home jove, gràcies a una donzella capaç d'estimar-lo.

de veure's fermat a una riquesa de la qual no pot fruir més que com a guardià.²⁸ El drac resumeix simbòlicament els terrors de la nit i el furor tenebrós de l'aigua,²⁹ és, com l'ha definit Dontenville, «una creació de la por».³⁰ I és particularment interessant que sigui el drac la bèstia que en *Es Murterar del rei de França* vingui a simbolitzar la naturalesa irracional del sexe. El narrador té prou esment de deixar constància que el drac li va fer feredat al pare de Na Catalineta,³¹ però quan la jove es queda a viure amb ell adverteix:

I no cregueu que fos cap drac baldrumer i esburbat ni brossenc ni malambrós ni gens grosser, sinó lo més remirat, atent, comportívol, ben criat, net, que mai, en menjar, duia barballeres ni tacava ses estovaies, ni feia raig ni cap taqueta dalt sa taula ni p'en terra. Fins i tot se torcava es morros amb so torcaboques, que sempre el tenia net com unes flors.³²

Es tracta, doncs, d'una bèstia dòcil per a la protagonista, ferotge per a son pare, una bèstia que no inspirarà cap por a la jove. Diu la rondalla:

I llavò que feia un mirar tan amorós, que robava es cor; i s'arrambava per Na Catalineta, que li passava sa mà p'es cap i p'es coll i per s'esquena i per sa coa, i allà hauríeu vist un animal satisfet i gojós i xalant a les totes.³³

Certament, aquestes històries del cicle de la bèstia enamorada vénen a dir-nos que, moltes vegades, en la nostra cultura la dona necessita canviar la seva actitud enfront del sexe i ha de passar d'un sentiment de rebuig a l'acceptació, perquè mentre el sexe continuï mantenint-se davant els seus ulls amb connotacions brutals, l'embruixament perdura. Ens vénen a dir que cal rompre definitivament l'encantament —la imatge bestial del sexe— perquè allò que semblava ple de brutalitat es presenti des d'ara com a font de felicitat i de plaer;³⁴ en definitiva, que l'amor entre dos éssers que s'estimen és la més bella i la més satisfactòria de les emocions. La unió de la bèstia —que ja ha recobrat definitivament l'aspecte humà— amb la seva enamorada simbolitza la reconciliació dels

28. Vegeu SAVATER, F., *La infancia recuperada*, Madrid, Taurus, 1976, p. 77.

29. Vegeu DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 3a. edició, París, Bordas, 1969, p. 105.

30. DONTENVILLE, H., *La mythologie française*, París, Payot, 1948, pp. 134 i ss.

31. ALCOVER, A. M., *op. cit.*, vol. XXII, p. 107.

32. *Ibid.*, p. 109.

33. *Ibid.*

34. Bruno Bettelheim adverteix com hi ha persones que mai no aconseguixen alliberar les pròpies experiències sexuals d'aquestes connotacions repugnants. Vegeu *op. cit.*, p. 407.

caires espirituals i animals que coexisteixen en l'home i que abans havien estat dissociats.³⁵

Com en el mite d'*Eros i Psique* —del qual les narracions d'aquest cicle són una bella i extraordinària versió rondallística—, l'enamorat, convertit en una serp horrible dins la imaginació de la dona, és capaç de fer néixer un sentiment veritable d'amor; això farà d'aquesta una divinitat i al fill que naixerà d'aquella unió l'anomenaran Plaer, i serà un altre déu.³⁶ Perquè precisament el plaer i la felicitat és allò que sorgeix quan descobrim que ens havien mentit, que tot allò que ens havien explicat sobre el sexe no és perillós ni rebutjable. Però per descobrir-ho s'ha de conèixer la por de molt a prop, aquella por que se'ns representa sota l'espectre d'una bèstia horrible, d'un drac o d'un dimoni.

Publicat a «Mayurqa», núm. 17, Universitat de les Illes Balears, octubre-desembre, 1977-1978.



35. *Ibid.*, p. 431.

36. Vegeu SWAHN, J. O., *De Tale of Cupid and Psique*, Lund, CWK. Gleerup, 1955.

**ANTONI MARIA ALCOVER,
L'HOME QUE S'AGRADAVA DE VEURE LA POR**

L'Aplec de rondaies mallorquines d'en Jordi des Racó és un avenc per a l'estudiós de la cultura popular. Un pou d'antiga ciència que permet indagar en la vella cultura del poble, en el concepte que ha tingut del món la gent d'aquesta terra, un llibre obert a la investigació i a la recerca.

Ja sé que, segurament, no he dit res de nou. Sobretot, per als qui han fet de les rondalles una lectura capaç d'anar més enllà del plaer de llegir, de l'engrescament al qual et veus abocat en obrir qualsevol dels vint-i-quatre volums, disposat a resseguir la peripècia o l'aventura d'uns personatges que durant molts de segles han rodolat de boca en boca i han fet sentir aquell punt d'emoció —de vegades dramàtica, d'altres grotesca— que solament els contes antics comuniquen a qui sap meravellar-se'n.

Un dels primers problemes amb què es troba aquell que investiga en els relats populars de mossèn Alcover la visió del món que tingueren en el temps passat els homes i les dones d'aquesta terra, és la dificultat de clarificar quin sistema de valors era transmès pel poble mitjançant les rondalles i quins altres pertanyen a la collita pròpia del nostre canonge.

No és la meua intenció treure'n clarícia, ni esbrinar fins a quin punt la ideologia integrista de l'home de combat exercí un pes sobre la redacció definitiva de les rondalles. El meu propòsit és molt més limitat i es concreta en l'anàlisi, apassionada i breu, de la imatge —o de les imatges— que les rondalles de mossèn Alcover suggereixen del dimoni amb la complicitat —esplendorosa complicitat— d'una llengua expressiva i bella, gràcies a la qual la imaginació del poble es configura i s'encarna.

Sobre l'origen del dimoni i el seu significat, divinitat ígnia que simbolitza les forces del Mal, se n'han bastit teories interessants i atractives. El dimoni seria, a partir d'una multiplicat d'hipòtesis, el déu que comanda els misteris subterranis de la vida, una antiga divinitat derrotada, l'àngel caigut, l'expressió dels instints incon-

fessables de l'ànima humana, una metàfora horrible de la consciència...

En el dimoni de les rondalles hi ha una part de tot això. Hi ha, emperò, qualche cosa més. En primer lloc no em sé estar de reconèixer-hi la presència d'una llengua fascinatora amb la qual el canonge Alcover reelaborà el seu material recollit de la tradició oral. Una llengua —el llenguatge mai no és innocent— que recrea els dimonis i els configura a imatge i semblança d'aquell home que, precisament, va fer de la llengua la raó principal de la seva vida.

Els dimonis de les rondalles, emperò, no són tots iguals: n'hi ha una varietat de formes i se'ns presenten amb una riquesa de registres insospitada. Sempre, la seva guerra va dirigida contra el principi del Be, que a la rondalla es concreta en els personatges positius. La seva lluita té com a únic objectiu arreplegar ànimes i emportar-se-les a l'infern cap dret: «I tu, segons veig, poses tot es teu cabal amb ànimes», pregunta "Es jai de sa barraqueta" a un dimoni que anava de camí amb dues ànimes —la d'un taverner i la d'un contrabandista— i que s'havia aturat a la seva barraca amb la intenció d'arrecerar-se del mal temps. La resposta: «Cadascú viu amb s'art que pren.»

Per això, sovint el món dels homes és presentat com «una pesquera ben escada», «un esbart de tords que no han d'escapar», un lloc on acudir «a parar els filats». És entre els homes on els dimonis acudeixen a moure renou. Del resultat de la seva acció n'hauran de retre comptes a l'autoritat suprema de l'infern. Després de la jornada és l'hora de donar relació de tot quant s'és fet:

... de ses ànimes que havien temptades, de ses que havien fetes anar de redolons, de ses famílies que havien desavengudes, d'es matrimonis que havien esbordellats, de ses cunyades, sogres i nores que havien fetes gatinyar, d'es filats i paranys que havien parats i de ses pesqueres que havien escades i s'hi esperava pescada grossa.²

Mossèn Alcover s'hi recrea, amb la narració de les malifetes demoníques, amb els encerts de cada dimoni i amb els seus guanys:

Aquí jo m'hi som posat per mig per envitricollar-ho de casta forta; faç néixer dins uns sospites d'ets altres sense cap ni peus; al punt que les s'han tirades per la cara perquè no les fessen mal dins es gavatx, ses sangs se són encalentides, i prompte a cada carrer hauríeu vistes bregues, estiramuixell per llarg, flastomies a carretades, i paraules lletges a forfollons, morros esclafats, cares unglejades, cambuixos fora, rebosillos esquinxats, gonellons fets be-

1. ALCOVER, A. M., *Aplec de rondaies mallorquines d'en Jordi des Racó*, vol. IV, la ciutat de Mallorca, Moll, 1967, p. 67.

2. "Val més matinejar que a missa anar?", *op. cit.*, vol. III, p. 10.

nes, flocs de cabeis arrabassats, caps romputs, braços i peus fora de lloc, braverols, oreies foradades, nassos que no seran pus lo que eren. Allà hauríeu vist repartir a l'uf nesples, serves, cireres, castanyes, cebes, matalofades, xisclets, galletes i tota classe de bescuit. És estat ferest.³

També a la *Vida abreviada de Santa Catalina Tomassa* hi trobarem aquests mateixos dimonis disposats al joc esburbat de temptar la gent:

Tanta era la fúria i ràbia dels dimonis contra ella, que de vegades, quan anava a extasiar-se o tenia l'oració més vitenca, la tiraven amb una grapada fora de la cella o de la tribuna, la rossegaven p'en terra, l'escarrinxaven amb ganxos i puats de ferro, la ferien amb cadenes, verdancs i llanderes, li tiraven brases de foc damunt el cap, la se'n duïen a l'aire i li feien pegar esclats i tonverses, la rebatien a la paret, l'apedregaven, la feien redolar per l'escala i la deixaven croixida, atupada i plena de cops, bravarols i sang.⁴

Es tracta, certament, d'un joc, tant o més que d'un art. Un joc que els dimonis exerceixen amb la complicitat de mossèn Alcover, que, a l'increïble joc dels dimonis, hi afegeix el seu joc prodigiós amb les paraules. El seu art d'escriure.

Com són, aquests dimonis? Amb quines paraules els descriu? De quins elements els proveeix? Entre la màgia i la caricatura, els dimonis de les rondalles són éssers grotescos:

Es qui feia la capa, era com una torre, amb un banyam de set brases i una coa ben engravada, que li donava set voltes p'es cos. De ses ungles, no en parlem: a cada una poria dur bellament un homo punxit, lo mateix que dur una pampaiola.⁵

Més endavant, a la mateixa rondalla, la descripció persisteix amb aquestes característiques:

... se'n presenta un altre de bell fresc, més falaguer que una espira, amb un nassarrot, que, sense ponderar gens, devia tirar tres paums de llarg, i p'ets aranells li sortien dos bolics de cerres just pues de porc singlar...⁶

I a un altre lloc:

3. *Ibid.*, pp. 12-13.

4. *Vida abreviada de Santa Catalina Tomassa*, la ciutat de Mallorca, 1930, p. 40.

5. "Val més matinejar...?", *Aplec de rondaies...*, vol. III, p. 10.

6. *Ibid.*, p. 12.

Passejava un banyam que feia feredat: dues banyotes just dentals d'arada amb una mala fi de banyons ben enrevisclats, lo mateix d'una figuera sense fuies...⁷

Es tracta de destacar que el dimoni és afavorit de banyes. En una rondalla del volum V, *De com el Bon Jesús criava el món i el dimoni hi volgué posar sa ditada*, ens explica que el dimoni volia imitar les criatures del Bon Jesús i li sortien totes desgavellades. Així, mentre un feia els porcs, les ovelles, els ceps, els bous i les pomeres, l'altre creava els eriçons, les cabres, els romequers, els caragols i les metzineres. Els caragols són obra del dimoni i

... ja ho crec que li sortiren afavorits de banyes; perquè ja es sap: el dimoni porà anar curtejant de moltes de coses, però de banyes no hi va mai.⁸

Quan el dimoni se n'adona, que tot quant ha creat li ha sortit malament:

No vos dic res si s'enfabiola de casta forta, i si en va fer de potadetes, i si se la mossegà a sa coa, i si hi pegava amb so cap per ses parets. Hi hagué banyó que li botí mitja hora lluny.⁹

Però tanmateix, adverteix la rondalla, no consentí a vinclar-se, el dimoni, davant l'evidència del seu fracàs: «És banya, i foris.»¹⁰ L'obstinació es presenta lligada a les banyes com un atribut negatiu. Mossèn Alcover insistirà en aquest fet una vegada i una altra:

... vos donau a conèixer per lo que sou; i ho demostrau, que en duis un, de banyam feres, damunt es carabassot; i en aficar-lo a part o banda, ¡hala, petits, fins que feis ui!...¹¹

... a la fi a s'enfront de més endins de tot, topen un dimoniarro com una torre de molí de vent, amb unes banyes com espigons d'arada, amb un caparrot com una bóta congrenyada, amb una coa que li donava set voltes per tot es cos, amb una pinyota que li tombava davant sa boca com un sac de nou barcelles.¹²

... surt un dimoni cucarell amb un grandíós banyam, una coa ben revinglada, es peus forcats com un gall, i treia foc p'es queixals.¹³

... A la fi arriben an es dimoni més vei i més gros de tots, l'amo d'infern. Era com una torre de molí, tenia ses banyes com espigons d'arada, una coa com un rest de sínia, una boca com sa d'un forn de calç, una barbassa que li pegava p'es genoís, tota de foc, amb

7. *Ibid.*, p. 13.

8. *Op. cit.*, vol. V, p. 28.

9. *Ibid.*, p. 29.

10. *Ibid.*

11. "En Pere Poca-por", *op. cit.*, vol. VII, p. 133.

12. "En Pere Catorze", *op. cit.*, vol. VIII, p. 74.

13. "S'Anellet", *op. cit.*, vol. XVIII, p. 61.

sos peus forcats com sa rabassa d'una olivera d'aquelles més eixan-
cades i retxillerades.¹⁴

Es tracta sempre d'un dimoni grotesc, gens sinistre, amb un munt de trets populars que el converteixen en un personatge propici a esser enganyat. Emparentat amb els dimonis que surten a la plaça a encaçar la gent, els dies de festa major, amb el dimoni d'Algaida, amb el de Manacor, amb el de Petra i el de Montuïri, amb els dimonis de Sa Pobla i amb els d'Artà, hereus d'antics i ancestrals balladors que regien la dansa màgica i organitzaven la festa entorn de les fogueres. Un espantall divertit i burlesc, com després d'un retaule molt vell.

El dimoni de les rondalles habita l'infern. Per a Alcover la descripció d'aquest lloc de turment es converteix de bell nou en una festa. Ens dirà que el dimoni gros

s'assegué damunt sa campana, i quatre dimonis el ventaven amb sàrries buides per fer-li un poc de fresca. Pantaixava a les totes: se veia que venia molt encès, i més cremat que un cabo de realistes.¹⁵

I tot eren dimoniets, dimonieus, dimoniellós, dimonietsos, dimonieis, dimoniots, dimoniassos i dimoniarros que trobaven, que anaven i venien, molt atrafegats amb so turmentar i botxinetjar ses ànimes des pobres condemnats.¹⁶

A totes les rondalles, l'infern és aquest lloc fereix i terrible, de turment i de foc. Un personatge de *S'Anellet* adverteix el protagonista:

Entrau, però ben alerta a arrambar-vos enlloc!, que tot flameja, i vos ne duríeu qualque cremaionada que us hi posaríeu sa mà.¹⁷

I més endavant:

En Juan passà ses barreres; i cóu-cóu darrera aquell dimoni cucarell, ja s'afiquen per dins aquella cova disforja, i per endins i per endins. I hem de creure i pensar que aqueixa cova s'entreforcava i se destrenava amb una partida de coves, formant un entrunyellat fereix. I a la dreta i esquerra tot eren enfonys i aubergions com a solls p'es condemnats; i es dimoni cucarell que li donava totes ses entresenyas.

—Veis —li deia—, això serà es jaç d'es vostro germà Toni; i això altre es de sa vostra cunyada; i això altre es vostro, si no feis bonda.

14. *Ibid.*, p. 63.

15. "Val més matinejar...?", *op. cit.*, vol. III, p. 10.

16. "En Pere Catorze", *op. cit.*, vol. VIII, p. 73.

17. "S'Anellet", *op. cit.*, vol. XVIII, p. 61.

Hi havia solls d'un llit amb cobricel, màrfegues, matalassos, llençols brodats, vànaves cotonades i coixins amb coixineres de perfalà i flocadura, però tot ben vermei, tot flama viva.¹⁸

Finalment, acabarà per explicar-nos quin menjar fan a l'infern, quina és la base de la seva alimentació:

... i ja són partits a dur concert damunt sa banqueta: unes costelles de ca ervissenc sofregides; ses lleteroles d'una geneta, ses menudències d'un corb, una mica de llom d'ase guixer, fetge de mul frit amb metzines, cervell de dragó i d'escarabatera amb fel de cavall; i per beure, un test de gerra amb pixat d'ego.¹⁹

És evident que el protagonista refusà aquell concert que els dimonis li havien servit i

lo poc que tastà ho va haver d'escopir...,²⁰ [encara] que tots es dimoniots, dimoniassos, dimoniarros, dimonietxos, dimonieis, dimoniellos, dimoniets, dimonieus, dimoniqueus i dimonions se'n xucaven ses arpes, i no es dits perquè no en tenen.²¹

També ens donarà detalls de l'organització jeràrquica de l'infern i del seu imperi, el comandament del qual es troba sota l'urpa dictadora de Satanàs —el “dimoni gros” o el “dimoni vei”, el més dolent de tots—, del qual reben ordres els altres dimonis: en Banyeta-verda, cucarells i barrufets.

... No res, entrau i anirem an es dimoni més vei i més gros de tots, que és es qui comanda aquí dins, i ell ja dirà què s'ha de fer.²²

Es tracta d'una organització jeràrquica basada en la tortura als condemnats i als dimonis que no compleixen o no saben complir les ordres supremes de Satanàs:

... ja pots estar alerta [adverteix el dimoni gros a un dels seus soldats] que no mos escapin aquests dos tords! Si te fugen, qui ho pagarà serà aquesta coa que dus tan enravanada, la t'hem de taïar amb una destrai a trossets a trossets, fins que et romanga gens de rabassell.²³

I en un altre lloc del mateix conte:

18. *Ibid.*, p. 62.

19. *Ibid.*, p. 65.

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*, p. 62.

23. “Val més matinejar...?”, *op. cit.*, vol. III, p. 12.

...qui ho pagarà seran aquestes cerres que et surten p'ets aranells i llavò aquest nassarrot que me tens. Ses cerres les t'arrabassarem a tirades d'en una en una, i es nas per lo mateix, estirant-lo-te amb unes tenaies fins que botesca.²⁴

I més endavant:

...si se cura sa fia del Rei, an aquest banyam que passeges el t'hem de xerroc, amb un verduc de serrar soques, mentres te'n vegen es gruix d'una ungla;... mal t'hàgem d'arribar an es cervell!²⁵

Les arts que el dimoni fa servir per atreure els homes i fer-se seves les ànimes pecadores són diverses. De vegades, es serveix de les bruixes, sempre desaconsella les pràctiques religioses, sovint utilitza les necessitats i les ambicions humanes per arribar a un pacte i acaparar l'ànima de l'ambiciós, àvid de poder o de riquesa. Una vegada pactat, no torna arrera i s'ha de complir irremeiablement la barrina, perquè «qui cau dins ses meves ungles —adverteix ben explícit—, ja no en surt»²⁶ i sempre acaba per cobrar-se els deutes,²⁷ còmplice d'un pare incestuós:

Te promet s'ànima si me dus tres vestits: un de tots ets estels, un altre de sa lluna i s'altre des sol, per dur-los a sa meva fia, que no se vol casar amb mi si no li duc aquests pusseteros de vestits,²⁸

o més dissimuladament incestuós com el de *N'Elieonoreta* i el de *Na Blancaflor*, disposat a omplir de diners la butxaca de qui li ofereix l'ànima a canvi:

Apurat de tot, un dia promet s'ànima an el dimoni si li duia diners per acabar de pagar sa terra i fer-hi ses millores que s'eren mes-ter.²⁹

Sempre propici a emportar-se les ànimes dels homes que s'han deixat enganyar, o la d'aquells qui no en feren de bona mentre visqueren:

... la Reina manllevada cau estesa en terra, tan llarga com era, i eixamplà es potons a l'acte, i en Banyeta-Verda la se'n va dur més que depressa a l'infern per fer-li pagar totes ses polissonades que havia fetes, que eren més que es cabeis d'es cap.³⁰

24. *Ibid.*, p. 13.

25. *Ibid.*, pp. 14-15.

26. "En Salom i es batle", *op. cit.*, vol. VII, p. 36.

27. Vegeu "En Pere Poca-por", *op. cit.*, vol. VII, pp. 127 i ss.

28. "N'Espirafocs", *op. cit.*, vol. XIII, pp. 15-16.

29. "Una madona que enganà el dimoni", *op. cit.*, vol. XIII, p. 43.

30. "En Bernadet i la Reina manllevada", *op. cit.*, vol. XV, p. 25.

No és fàcil, emperò, tombar la gent i per això el dimoni ha de fer servir les seves arts i ha de posar en pràctica les manyes. Un seguit d'enginys que mossèn Alcover explicita amb aquestes paraules:

Que et fas comptes que per dur-los-me'n no hi haja més que pegar grapada, i per avall? ¿I no saps tu de sa manera que me taià ses cames es meu contrari més gros? Ell per dur-me'n cap, primer l'he de ginyar a venir; i per ginyar-lo, m'he de valer de mil enginys i embuis, i ha d'esser a força de dur-lo enganat i de donar-li figures per llanternes, i gat per llebre, i fer-li veure es blanc negre, i donar-li entenent que la Mare de Déu havia nom Juana.³¹

De vegades, emperò, el dimoni pren la forma humana amb la intenció de dissimular els seus propòsits: «...hi compareix aquell senyorot, que era el dimoni»,³² «...i pren sa figura d'homo de molt de respecte...»³³

Les rondalles presenten exemplarment la forma de vèncer tota aquesta malícia, de combatre el mal que els dimonis encarnen. Aquest combat, hom pot portar-lo a terme de tres formes diverses:

a) Enganyant el dimoni, car no és difícil burlar-se'n com se'n va burlar "Es jai de sa barraqueta" o com l'enganyà Sèneca, que li féu aplegar la seva ombra.

b) Arribant a un pacte, perquè hom és capaç d'exercir un poder que condueix el dimoni a pactar. (En Bernat d'*Es pou de sa lluna* aconsegueix arrabassar una orella al dimoni. En aquesta orella resideix tota la seva força. El dimoni la reclama i cerca arribar a un acord. En Bernat li demana, a canvi, que el duguí a cal Rei.)

c) Encarant-s'hi com un valent que no tem plantar cara al dimoni, com en el cas d'"En Pere poca-por" o en el d'"Es soldadet de sa motxilla". Però aquesta és una forma ben pròpia de les rondalles d'arreu del món on es projecta sempre la necessitat de l'aventura contra la por, sigui aquesta un dimoni, un drac o un gegant. Una lluita feréstega contra la por, que les rondalles conviden a veure de prop pels camins de la imaginació i de la meravella. Monstres i dimonis, éssers espantosos amb els ulls vermells, les ales de flama i els cabells encesos.

L'heroi de la rondalla acabarà per burlar-se de la por i aquest és un dels seus grans missatges: que és possible encarar-se amb les dificultats, que el dimoni pot ser vençut, que cal reptar-la, la por, com és necessari reptar cada perill.

31. "En Pere de sa coca", *op. cit.*, vol. XVI, p. 48.

32. "Sa Comtessa sense braços", *op. cit.*, vol. II, p. 123.

33. "Val més matinejar...?", *op. cit.*, vol. III, p. 7.

És evident que els dimonis que surten a les rondalles són absolutament ortodoxos en quant que transmeten la doctrina de l'Església sobre la salvació eterna; però la fidelitat de mossèn Alcover al poble els manté en una heterodòxia formal que enlluerna i engresca. Els dimonis populars, també el que s'emporta el Rei Herodes a l'infern a la *Representació dels Reis d'Orient*, són dimonis una mica familiars, fins i tot menys dolents que els dimonis oficials. Potser són una defensa dels homes contra la teologia terroritzant. Un ésser capaç de sortir de qualsevol forat, que guarda les calderes d'oli bullent a davall terra, propici per a la broma. Són, en definitiva, l'estampa d'una por amb la qual és possible jugar.

Davant aquests dimonis cada home ha tingut la possibilitat d'ésser impertinent, de violentar-los, de mesurar-se amb la petita por que susciten.

Com un espantall grotesc i divertit, el dimoni de les rondalles que mossèn Alcover va recollir de la memòria col·lectiva i que reelaborà tan enginyosament, esdevé sovint una creació del llenguatge. Perquè és el llenguatge allò que l'allibera del sentit estrictament coercitiu que tindria. És mitjançant el llenguatge que el que podria semblar un instrument al servei de la repressió esdevé una festa, un producte de la imaginació humana capaç de transformar en rialles el terror i la por.

Publicat a la revista «Lluc», la ciutat de Mallorca, setembre-octubre de 1982, dins el número d'homenatge a mossèn Alcover, en el cinquantenari de la seva mort.



SENSE CAP ALTRA RIQUESA QUE ELS MEUS ULLS TRANQUILS

(Notes per a una interpretació
de *La minyonia d'un infant orat* de Llorenç Riber)

La lectura de *La minyonia d'un infant orat* em condueix cap a una pregunta que m'ha sorgit sempre dins el pensament cada vegada que he tingut a les mans la magnífica narració de mossèn Llorenç Riber: Què ens volgué explicar amb aquest relat entorn de la seva vida d'infant? Quin és el missatge profund d'aquesta prosa exuberant i lírica, puntejada d'imatges plenes d'encís, extretes sovint tant del llenguatge popular com de la formació humanística que Riber indiscutiblement posseïa?

Tractaré avui de trobar una resposta a aquesta pregunta. De fet, voldria precisar que la intenció de mossèn Riber no devia esser cap altra més que explicar el seu record, el record llunyà d'una infantesa que, amb el temps, havia idealitzat. Però sovint ens hem quedat amb aquesta primera lectura i hem qualificat tot seguit *La minyonia...* d'una "bella mentida". N'hem vist la idealització del petit clos pairal i la projecció sobre el paisatge del seu estat d'ànim, dels seus sentiments enyoradissos. D'altra banda, no ens pot sorprendre que Riber abocàs damunt el paisatge que li era familiar el seu propi drama, perquè aquesta havia estat una de les característiques principals de l'Escola mallorquina: la identificació amb la terra —amb el propi país— pels camins de la projecció sobre la Natura del drama interior que atordeix i que crema.

Si teníem en compte l'any en què es publica *La minyonia...* potser acabaríem d'entendre el problema que, en un primer pla, Riber projecta sobre la seva prosa. La primera edició és de l'any 1935: una data certament decisiva en la història de la nostra vida col·lectiva. La segona edició ja no es publicaria fins després de vint-i-set anys, el 1962, traspassat el seu autor i encara fresca la memòria del compromís que havia mantingut —algú ha dit que a contracor i per necessitat de diners i de pompes— amb el règim que havia enderrocat, perseguit i proscrit la cultura i la llengua a les quals pertanyia la seva millor obra d'escriptor. El 1935 Riber tenia cinquanta-quatre anys i era, per tant, un home madur. No

era un home vell i podríem pensar que es trobava en la plenitud de la seva formació intel·lectual. He retret aquest punt perquè em sembla ben clar que en la prosa exuberant i barroca de *La minyonia*... hi és ben patent, aquesta maduresa. És l'humanista qui escriu, l'humanista qui recorda la seva vida a partir dels llocs en els quals va viure la seva infantesa orada, desvergonyida, potser llunàtica i plena de joia, de la joia —i aquí podríem trobar-hi una part important d'aquella veritat profunda que s'escondeix sota l'aparent idealització del món que descriu— d'haver estat plenament un infant orat. Al costat de l'humanista, el poeta: l'home que fa del llenguatge l'instrument i la clau de totes les màgies. L'estil de Llorenç Riber és sempre una conjunció fascinant d'aquests dos extrems: la reflexió humanística que aboca sovint ençà i enllà —pensaments d'autors llatins, sobretot— i la imatge poètica que extreu quasi sempre del llenguatge del poble. L'un i l'altre al servei de la idealització dels primers escenaris que configuraren la seva vida. No obstant això, aquesta és la mentida de Llorenç Riber. Cal ara esbrinar el punt on es troba la seva veritat. Una veritat que és ben possible que abocàs d'una forma inconscient damunt la seva obra.

La minyonia d'un infant orat és, des del meu punt de vista, el relat d'un viatge, la narració d'una petita epopeia o l'explicació d'una íntima aventura humana. Es tracta del viatge a través del qual l'infant orat —vingut al món sense cap altra riquesa que els seus ulls tranquils— haurà de portar a terme l'aventura fascinant que condueix l'home de la naturalesa a la cultura, des de la terra paradisiàca de la infantesa a la ciutat dels llibres.

És cert que la visió que en guarda als cinquanta i tants d'anys, l'humanista, d'aquell temps d'oradura, és un record bell i venturós. Un record idealitzat, potser sublimat, jo diria que ple de sensualisme, perquè és precisament la sensualitat allò que dóna vida i encantament tant als seus versos com a les seves traduccions i a la seva prosa. Una sensualitat que s'escampa tant al llenguatge com als temes que tracta com a les històries que recorda i explica. Però mai no desperta, o quasi mai, la nostàlgia pel bon temps de la infantesa. És cert que podem trobar en algun lloc del relat com si ressorgís, ni que sigui breument, el mite de la vida d'or, tan estimat pels poetes mallorquins de l'Escola, l'admiració pel bon temps antic: «Els homes vells... recorden encara amb recança la bondat d'uns altres temps, una edat d'or efímera, en què tothom anava pel solc i llaurava dret» (p. 29, 2a. ed.). Però Riber ens comunica la sensació que no acaba de creure's que la perfecció es trobi en els orígens, sinó en el camí i en la possibilitat de fer aquest camí amb els ulls ben oberts.

No debades ens introdueix al relat tot recordant Verlaine. L'orfe a qui Verlaine havia dedicat el poema al qual pertany la cita de Riber era Kaspar Hauser, el joveçà desconegut i estrany que, fent

tentimes i extraviat, havia comparegut enmig d'un carrer de Nuremberg una tarda de maig de 1828. La història d'aquell jove marginat del contacte amb la societat humana que havia romàs des de la naixó llargament tancat entre quatre parets, commocionà quasi cinquanta anys més tard Paul Verlaine, que el 1873 publicà el poema «*La chanson de Gaspard Hauser*», en el qual venia a explicar el drama profund de Kaspar: l'infant que no va conèixer ni l'amor ni el suport d'una persona amb la qual pogués establir llaços de comunicació i d'afecte. Era tan pobre, el seu esperit, que no posseïa gairebé res més que els seus ulls tranquils, la seva mirada, potser molt més astorada que tranquil·la.

No sé si Riber coneixia, al marge del poema de Verlaine, la història de Kaspar Hauser que l'havia motivat. Pens que no en devia tenir gaires notícies, perquè, de fet, l'infant orat de Riber no té res a veure amb l'orfe de Verlaine. Hi ha un punt, emperò, que explicaria la seducció que Riber sent per aquell vers: com l'orfe del poema, l'infant orat havia vingut al món sense cap altra riquesa que els seus ulls tranquils. I Riber té un interès especial a recordar-nos-ho, per explicar-nos que el camí de la cultura comença a l'hora en punt en què els ulls se'ns obren damunt aquesta terra, per la via de les percepcions; en definitiva, de la sensualitat. Potser Riber hauria d'haver corregit Verlaine i estendre la seva referència als altres sentits, al tacte i al gust, a l'oïda, i a la pell, i a l'olfacte...

És cert que la sensualitat no li deixa veure el drama dels homes que es mouen i treballen dins el paisatge que l'enlluerna. Fervorosament, ens parlarà de la pobresa idíl·lica dels pares «que menjaven a mitges pa amb amor, que és més gustós que no pa amb mel» (p. 10, 2a. ed.), de com arribà al món a «guiar la dansa» de la ronda fraternal; potser ens recordarà Proust en referir-se a l'olor de la malva-rosa del convent de les monges agustines, que li porta records d'infantesa, o ens encisarà amb la màgia de les històries de crims antics, de pors secretes, de troballes esplèndides de taleques d'or... Ens emocionarà la visió del nét que espera que l'avi arribi el cap de setmana del treball per menjar-se els rosegons de la taleca... O sentirem, per ventura, l'olor de les flors de pèsol, que havien estat el seu primer furt.

Hi ha al llarg del llibre —a través del camí— una referència constant, podríem dir rousseauiana, a l'escola lliure de la natura, als avantatges de les lliçons apreses directament en contacte amb els homes: «La plaça, doncs, era el meu teatre, i la meua palestra, i el meu gimnasi i el meu palenc» (p. 30, 2a. ed.). Ironitza sobre l'escola memorística i castellanitzant del poble (vegeu el capítol V) i acaba per befar-se de les ensenyances pretesament morals que s'hi imparteixen: «Aleshores jo vaig aprendre d'esser bon allot en uns *Cuentos morales*» (p. 38, 2a. ed.). I ens explicarà la frissor d'escapar-se de la vida monòtona i morta de l'escola i partir comellars

enllà a «canar món» i a «engolir vent» (p. 45, 2a. ed.), a llegir «les fulles vives dels arbres» (p. 91, 2a. ed.).

Hi ha un altre aspecte de l'aventura que em té certament fascinat: els camins a través dels quals l'infant orat sent com li creix dins el cap la força poderosa de la imaginació. Un camí tot de terrors infernals, de la por que sorgeix de la penombra de l'església —el descobriment fascinant de la por i el risc de combatre-la per les voltes del temple—, un camí tot de sants d'altar i tombes de rectors antics forneix la imaginació d'aquell al·lot, de la mateixa manera que l'ha afaïçonada durant segles damunt aquesta terra: rondalles i miracles, exemples i històries antigues que la gent ha explicat milers de vegades de la boca a l'orella. També cal destacar en aquesta estructuració de l'imaginari la contribució dels tres oncles pels quals sent una veneració especial: el místic oncle Pere, que li explica les històries de l'Evangeli tot avançant-se al predicador. Escoltant-lo —advertirà Riber— «en la boira vaga de mon pensament s'hi encenien estels en ramells tremoladissos» (p. 65, 2a. ed.). L'oncle Manuel, rabelesià, que sabia infinites històries de frares exclaustrats dignes de la *Disputa de l'ase*, del *Cibalum mundi* o del *Libro de buen Amor*. I l'oncle Guillem, el ferrer que tenia llibres dolents: *La vida es sueño* i l'almanac d'*El Globo*. També, els relats del pare de les guerres carlines. Són relats —relats orals, en definitiva— que l'uneixen al passat familiar, a la peripècia del grup humà amb el qual es sent identificat.

Quan l'infant orat arriba finalment a la ciutat dels llibres, el camí ha estat llarg i el viatge tot ple d'experiències. És ben segur que en voldríem saber més coses, d'aquesta aventura. L'escriptor, emperò, ens la tanca amb la seva arribada al món de la cultura, després d'explicar-nos el camí que ha seguit. «Diu Horaci —adverteix—, el poeta llatí, mestre de les sentències, que el vas conserva molta estona l'olor de la primera substància que s'hi abocà» (p. 113, 2a. ed.). Així, els tres llibres que «han passat per la meva ànima i l'han llaurada com si fos un camp i l'han deixada sembrada i fèrtil» (p. 113, 2a. ed.) són els *Salms* de David, les *Converses Tusculanes* de Ciceró i *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell. Són llibres que ha de llegir sovint d'amagat, escapant-se de la vista dels prefectes, dels superiors o fins i tot del professor de literatura mateix, de vegades robant temps a la son. Aquests tres llibres «insinuen la direcció triangular que vaig donar ulteriorment a les meves petites activitats literàries» (p. 118, 2a. ed.). Dels *Salms* de David, potser en va treure l'emoció del llenguatge poètic, de la metàfora i de la imatge: la natura que salta, i riu, i canta... De les *Converses Tusculanes*, la passió pels clàssics, però també la convicció que la poesia és possiblement «un perill». De *Tirant lo Blanc* el commou sobretot el plor de la princesa Carmesina sobre el cos fred de Tirant.

Són llibres que li parlen de la vida enfront de la *Preparación*

para la muerte que havia vist a casa quan tenia deu anys. Llibres plens d'una sensualitat bella i venturosa. El final de la història es tanca talment un conte popular. És com una porta que es clou. L'infant orat s'hi troba bé, a la ciutat dels llibres. «I encara ara hi és» (p. 118, 2a. ed.), perquè s'hi troba bé i és ben segur que allò que més desitja és restar-hi molts d'anys.

Paraules llegides en l'acte de presentació de La minyonia d'un infant orat de Llorenç Riber durant els actes de la festa del llibre celebrats a Lluc el dia 5 de maig de 1984.



LES OMBRES COL·LECTIVES

Quan ens plantejam el sentit educatiu de les velles històries i la pervivència de la seva força pedagògica en la realitat dels temps actuals, forçosament hem d'acudir a una de les qüestions més atractives que la investigació de la pedagogia de les últimes dècades ha plantejat amb més vigor: la relació que existeix entre el llenguatge i la imaginació que, a través de la paraula, creix i s'estructura en el pensament de l'home.

No és estrany que, modernament, hom hagi fixat l'atenció en els aspectes combinatoris de la capacitat d'imaginar i s'hagin deixat una mica de banda aquells altres aspectes emocionals que la imaginació exigeix i integra. Vigotski ha estat, possiblement, qui ho ha vist amb més claredat.¹ La imaginació és, aleshores, una activitat que combina i reelabora els diversos materials de l'experiència. Però aquesta reelaboració constitueix la base de la creativitat, perquè de la combinació dels materials que hom ha extret de l'experiència quotidiana en sorgeix quelcom de nou, quelcom que només existeix en les entreteles del pensament. Aquesta capacitat de reelaborar les dades de l'experiència es manifesta molt aviat, des dels primers anys de vida, i es reflecteix, sobretot, en el joc. Des d'aquesta perspectiva no em semblaria arriscat afirmar que l'acte d'imaginar és un joc en el més estricte sentit de la paraula. Un joc que ens presenta una metàfora de la realitat, necessària per a la vida psíquica dels homes.

Però un dels punts més interessants del procés de metaforització es planteja quan intentam escatir el paper que tenen les emocions en l'acte de reelaborar els elements de l'experiència. Per a Vigotski, aquesta implicació emotiva és una forma d'enllaç entre la realitat i la funció d'imaginar. I la seva importància és extraordinària, perquè, en definitiva, la força que estableix la relació entre els diver-

1. Cf. VIGOTSKI, L. S., *La imaginación y el arte en la infancia*, Madrid, Akal, 1982.

sos elements que l'acte d'imaginar combina no és ni la semblança, ni el fet que hom els hagi percebut connectats, sinó, precisament, perquè posseeixen una mateixa capacitat d'emoció. Vigotskii acaba per afirmar que el sentiment i el pensament són els que mouen la creació humana.² D'aquí la importància educativa dels relats orals, de les llegendes i dels contes, perquè a través del llenguatge emotiu i poètic —un llenguatge que esdevé el resultat de la reflexió lenta dels homes en contacte amb la vida— s'il·luminen sovint els problemes humans més profunds. Però allò que interessa especialment al pedagog és el procés mitjançant el qual el text del relat esdevé el principal vehicle de l'emoció estètica i com aquesta es converteix en la base que estructura i integra la sensualitat. Ana Pelegrín³ ha vist com en la literatura oral la paraula canalitza les emocions, els temes i les estructures de la imaginació que persisteixen en el context social. Segons la teoria de Gaston Bachelard⁴ la primera transformació imaginària de les coses comença en les percepcions: l'ull no es conforma amb l'observació objectiva, sinó que transforma el que veu i ho reelabora immediatament. Es tracta, per tant, d'una força creadora capaç de conduir el pensament de l'home; sobretot, de suscitar l'eco llunyà d'un passat remot per mitjà de les imatges que reviu i alimenten la creativitat i la fantasia. Són, en definitiva, els fòssils que resten submergits en les tenebres de l'inconscient col·lectiu disposats a revestir-se d'una forma nova només que una veu acabada d'arribar els desperti novament.

A partir d'aquest plantejament no és estrany que Gilbert Durand⁵ hagi reclamat amb urgència una pedagogia de la imaginació que vingui a potenciar la set irreprimible de somnis i d'imatges, una pedagogia de la peresa; en definitiva, una pedagogia del temps lliure i de l'oci. Una pedagogia que faciliti l'acte d'imaginar lliurement, car l'home continua amb la seva indefugible necessitat de quimeres. Una pedagogia capaç d'obrir camins a l'home nocturn.

Per això és que les històries velles —les antigues facècies que pertanyen a la història anònima del poble—, les rondalles i les llegendes aconsegueixen despertar l'univers simbòlic del nin mentre li mostren les relacions màgiques de l'home amb la seva realitat i amb el seu entorn.

És evident que tot això ens condueix a reconèixer la importància d'allò meravellós en l'estructuració del pensament i de la per-

2. *Ibid.*, p. 25.

3. PELEGRÍN, A., "Folklore y Literatura", «Cuadernos de Pedagogía», número 101, maig de 1983, p. 66.

4. Cf. BACHELARD, G., *L'air et les songes*, París, Corti, 1943; i *La poétique de l'espace*, París, PUF, 1957.

5. DURAND, G., *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982.

sonalitat. Pere Solà ha escrit: «Es tracta de partir del principi que el meravellós té una raó de ser (no gens artificial ni forçada) essencialment humanitzadora.»⁶

He dit just al començament que en el fet d'imaginar cal veure-hi un joc de metaforització. Voldria precisar ara que la metàfora —i una història és sempre una metàfora— és una forma no racional a través de la qual emergeix la realitat. Jacqueline Held⁷ ha insistit en la necessitat de posar el nin en contacte amb aquelles històries que el condueixen a somniar amb les paraules i amb els seus poders. Aquelles històries que ens condueixen a la imaginació per mitjà dels llenguatges que el narrador haurà de posar en funcionament; perquè contar una història és sempre una creació oberta en la qual les pauses i les entonacions, la reiteració i la gestualitat en determinen el ritme narratiu. Perquè el relat oral posseeix les seves pròpies lleis organitzatives, fonamentades en la repetició i en la simetria, fins a desenvolupar una particular retòrica de l'oralitat. Escoltar una història constitueix una iniciació a l'experiència literària.

Per mitjà de les llegendes hagiogràfiques ens acostam d'una forma simbòlica al cicle natural de la vida. D'ençà que l'home alça els ulls de la terra i els girà cap al cel s'adonà que el sol presideix la roda de l'any: el solstici d'hivern, el solstici d'estiu, les quatre estacions... Al món rural, tan vinculat al devenir de la natura, el sol ha guiat la representació simbòlica dels esdeveniments. Hom sap que hi ha un temps circular que forneix el mite de l'etern recomençament. Tot torna a començar, perquè la roda gira implacable. Però al costat d'aquest temps circular, vinculat a la natura, n'hi ha un altre de lineal, vinculat a la història, que entén el temps com a maduració i configura el mite del progrés.

La llegenda reactualitza un esdeveniment per la via de la simbolització, de la poetització, mentre la natura reneix i el dia s'allarga o s'acurça i s'ompl de bruixes, i d'averanys, i de fogueres... Mitjançant la llegenda es produeix una simbolització del temps i del paisatge, una metaforització de la vida natural, un emmeravellament de les coses que ens són quotidianes. Record ara les roques sobre les quals els herois de la llegenda —sants i grans reis, cavallers indòmits i personatges exemplars— han deixat una empremta: en un lloc és la mà, en un altre és el peu, altres voltes són les petjades del cavall d'un heroi o d'un sant. El peu de san Cristòfor, la cadira de la Mare de Déu, la petjada del cavall del rei en Jaume, la potada del dimoni...

6. SOLÀ, P., "Reflexió pedagògica postnadalenca", «Avui», 13 de gener de 1980.

7. HELD, J., *Los niños y la literatura fantástica*, Barcelona, Paidós, 1981, p. 169.

Des d'aquesta perspectiva —en el sentit que la llegenda esdevé la simbolització d'un esdeveniment lligat als cicles naturals de la vida— la història hagiogràfica vindria a integrar-se en un conjunt més vast, profundament vinculat a la natura.⁸ Així, la festa religiosa resta com un culte a la terra, al devenir del temps, als canvis de la vida.

En les llegendes religioses —referides bàsicament a les vides dels sants i als santuaris marians— s'hi escolen unes altres històries antiquíssimes, l'origen de les quals ens és desconegut. A vegades són històries vingudes de l'Orient, d'altres de Grècia, d'altres són d'origen nòrdic. Aquestes històries velles penetren la vida del sant o la llegenda del santuari i a través d'aquestes arriba al nin o a l'home una simbolització antiquíssima, profundament lligada a la natura. Sovint, en la configuració de la llegenda intervenen dos tipus de representació profundament entrelaçats: el misteri i allò meravellós. Això ens donaria una definició prou vàlida de la llegenda: un fet situat dins la història enllaçat amb la meravella i el misteri. Aleshores, la llegenda presenta una correspondència simbòlica que ens emociona i ens commou. Sobretot en un temps en què la capacitat d'imaginar ha caigut en una rigorosa devaluació, ens permet reconèixer el dret a somiar al caire de la vida. La natura hi és present, en aquest somni: les coves marines i els roquisars, la volta del cel en les nits transparents, les boires i el vent, les fonts que sorgeixen de la terra i les muntanyes que s'omplen de transparències increïbles.

Publicat a «Comunicació» (Revista del Centre d'Estudis Teològics de Mallorca), núm. 32, maig-juny de 1984.



8. ISAMBERT, F. A., *Le sens du sacré*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1982.

LA FUNCIO EDUCATIVA DELS CONTES POPULARS

(Apunts per a una interpretació pedagògica de les rondalles)

INTRODUCCIÓ

Després d'alguns anys en què els contes populars han estat pedagògicament marginats o manipulats —com és el cas de les pel·lícules de Walt Disney—, acusats de violents i de sàdics, d'haver estat transmissors d'uns models culturals periclitats i arcaics, superats avui i en contrast amb la realitat social i tecnològica que el nin trobarà, després, durant la seva vida; al servei d'una concepció de l'home al marge de la classe social a la qual pertany, llegat d'un món feudal i subdesenvolupat en què l'explotació de l'home per l'home era el signe normal de vida, on les classes dominants injectaren els valors ideològics que més convenien als seus interessos; després de totes aquestes acusacions, l'interès per la interpretació i l'estudi —des del camp pedagògic al psicoanalític— dels contes populars ha esdevingut el tema de conferències i debats, d'articles a les revistes especialitzades i de noves explicacions, i al mateix temps hom ha volgut fixar l'atenció en el caràcter certament subversiu de la imaginació i de la fantasia. I això, en un temps en què, sota el predomini del capitalisme, l'estandardització, els avanços tècnics i els grans invents, l'home ha arribat a sentir-se desplaçat, excedit i angosit, a trobar-se indefens i insegur físicament davant la matèria, tot intentant de superar-la amb la ment, amb el poder suprem de la imaginació, que és capaç de substituir una realitat difícil per una ficció volguda.¹ En l'esforç de suplantar una realitat que no ens agrada per una altra, s'hi pot trobar l'origen psicològic de tota la literatura d'imaginació: dels contes i de les epopeies, dels relats llegendaris i dels mites religiosos.² En el fons, es tracta d'una revolta individual contra el sentiment d'impotència. La qüestió és,

1. Vegeu OLÍAG, N., "Rondalles valencianes", «Serra d'Or», núm. 214, p. 36.

2. Vegeu LOEFFLER-DELACHAUX, M., *Le symbolisme des légendes*, París, 1950, p. 12.

com sintetitzà Éluard, que «hi ha uns altres mons, però són en aquest».³ I, possiblement perquè són en aquest, hom ha volgut cercar-los de bell nou en un temps en què la imaginació ha perdut el poder, en un temps en què el colonialisme intel·lectual intenta esborrar tot allò que conforma la cultura del poble: un llegat de segles, on els homes han acumulat la seva saviesa. Però també hi ha un altre motiu pel qual és necessari recuperar els contes populars com a instrument educatiu: en l'estructuració del conte, el nin contempla les estructures de la seva pròpia imaginació i, al mateix temps, les basteix, construint d'aquesta manera un instrument indispensable per al coneixement i el domini de la realitat.⁴ Els dinàmismes de la imaginació només poden ésser recuperats —assegurava Bachelard—,⁵ a través de la mateixa imaginació.

LA CULTURA DEL POBLE

Plantejar-se l'estudi de la funció educativa de les rondalles és anar a parar de ple en un dels problemes més importants de les ciències psicopedagògiques: l'estructuració de la intel·ligència i de la personalitat de l'individu en contacte amb la realitat més immediata. A partir d'aquí, hauríem de qüestionar-nos el paper que hi té la cultura popular, tot el que el poble ha anat descobrint i inventant a través de la història, a través del seu llarg i difícil pelegrinatge. No és hora, aquí, d'estendre'm en la definició i la precisió d'allò que hom pot entendre per cultura popular. Voldria incloure aquests dos mots el conjunt de tradicions (literàries, històrico-socials i científiques) i de formes de vida (materials i espirituals) d'un poble o d'una collectivitat.⁶ En aquest mateix sentit es decanta el document elaborat per l'àmbit d'antropologia i folklore del País Valencià, del Congrés de Cultura Catalana, quan involucra sota l'accepció de cultura popular les formes de relació, les institucions, els models d'expressió verbal, corporal i plàstica, els paradigmes de comportament, els mites de tota mena, etc., que han aparegut i s'han desenvolupat en el si del poble i precisament al marge de les classes dominants.⁷

3. Citat per SAVATER, F., *La infancia recuperada*, Madrid, Taurus, 1976, p. 37.

4. Vegeu RODARI, G., *Gramática de la fantasía*, Barcelona, Avance, 1977, p. 163.

5. Citat per DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 3a. edició, París, Bordas, 1969, p. 12.

6. Vegeu UDINA I COBO, J. M., "Cultura", a *Gran Enciclopèdia Catalana*, vol. V, Barcelona, 1973, p. 821.

7. CONGRÉS DE CULTURA CATALANA. Àmbit: l'Antropologia i el Folklore. *La Cultura Popular al País Valencià*, València, 1977, p. 18.

Tota aquesta herència que el poble ha elaborat i ha transmès d'una manera horitzontal (enfront de la cultura programada pels ministeris d'educació, que se'n plantegen la transmissió vertical) acumulada per selecció,⁸ és allò que Lorenz anomena l'«herència de qualitats adquirides»,⁹ relacionada amb l'«inconscient col·lectiu» de Jung, entès com un conglomerat d'imatges ancestrals —arquetipus— que romanen en les capes més profundes de l'inconscient. És a través d'aquest inconscient que posem una part de l'ànima col·lectiva del nostre poble i que vivim, inconscientment, en un món de fantasmes i dimonis, de déus, de savis i de malfactors; els dimonis, els fantasmes, els déus, els savis i els malfactors que ompliren d'emocions les èpoques del passat. Segons les tesis de Jung, el nostre naixement es produeix en el si d'un inconscient col·lectiu, creador d'imatges hereditàries; i, malgrat la fragilitat d'aquest punt de vista,¹⁰ cal assenyalar l'acceptació general de l'existència d'una capa col·lectiva de l'inconscient, que seria allò que Arthur Ramos anomena l'«inconscient folklòric».¹¹ Per ell, els arquetipus junguians són els continguts estructurals que ens porten al coneixement del nostre psiquisme col·lectiu. I afegeix que una psicologia social que no indagui les influències d'aquest inconscient col·lectiu sobre les normes de conducta dels homes actuals no serà més que una psicologia social superficial i descriptiva.¹²

Es tracta d'indagar les característiques que conformen l'«aparell psíquic grupal»¹³ i com aquest ha estat d'alguna manera determinat per l'herència de qualitats adquirides de què parlava Lorenz.

D'altra banda, el mateix Lorenz afirmava que la nostra pròpia cultura representa per a cada un de nosaltres una part essencial de l'instrument per mitjà del qual descobrim i entenem tot el que succeeix sobre la terra.¹⁴ També Piaget ha especificat com està de lligada l'estructuració de la intel·ligència a tot allò que conforma la realitat més immediata. Ell ha dit que qualsevol paraula porta mil·lennis d'història rera les espatlles, perquè ha estat un concepte

8. Konrad Lorenz ha arribat a dir que una cultura conté tant de saber orgànic adquirit mitjançant la selecció com una espècie animal. Vegeu *Los ocho pecados mortales de la humanidad civilizada*, Barcelona, Plaza Janés, 1973, p. 181.

9. Vegeu LORENZ, K., *La otra cara del espejo*, Barcelona, Plaza Janés, 1974, p. 181.

10. Segons l'observació de J. C. FILLoux, *El inconsciente*, Barcelona, Oikos-Tau, 1972, p. 102.

11. Vegeu RAMOS, A., *Introdução à psicologia social*, Rio de Janeiro, 1936, pp. 329-330.

12. RAMOS, A., *O folclore negro do Brasil. Demopsicologia e psicoanálise*, Rio de Janeiro, pp. 275-276.

13. Vegeu KÄES, R., *El aparato psíquico grupal*, Barcelona, Gedisa, 1977.

14. Vegeu LORENZ, K., *La otra cara del espejo*, op. cit., p. 194.

elaborat col·lectivament a partir de llunyanes generacions.¹⁵ I han insistit en l'anàlisi del nin a partir de la classe social a la qual pertany psicòlegs i científics tan coneguts com Henry Wallon, Aníbal Ponce, Alberto Merani, etc., convençuts que el nin serà sempre l'espectador i la víctima d'un ordre social al qual haurà d'assimilar-se per una raó simple de supervivència. El destí de qualsevol home —ens diuen els psicòlegs marxistes— va íntimament lligat al destí de la classe social a la qual pertany. Jo hi afegiria: també, al destí històric del seu poble.

I és precisament perquè ens és necessari recuperar aquest destí històric que ens plantejam les possibilitats educatives de la cultura popular, sobretot, per comprometre'ns en la reconstrucció d'una cultura nacional. L'específica identitat de la nostra cultura popular ha estat sistemàticament menyspreada i menystinguda per les nostres classes dominants. Amb la repressió de la llengua es reprimia el poble i se'l colonitzava. Se'l colonitza encara. Per això la cultura popular ha d'arribar a l'escola per raons "estètiques", perquè el poble hi ha abocat dia rera dia les conquestes de la imaginació i de l'enginy; per raons "intel·lectuals", perquè configura d'una manera directa els estrats de la intel·ligència i de la imaginació; i, finalment, per raons "nacionals", perquè, en la recuperació d'aquesta herència de qualitats adquirides, hom pot creure-hi implícita la recuperació d'una bona part de la nostra identitat col·lectiva.

EL VALOR INICIÀTIC DELS CONTES POPULARS

La bipolarització entre una cultura hostil i una naturalesa absent de traves i de corrupció, amiga dels homes i símbol de la llibertat, recobra un enfocament nou en els contes populars, sobretot en els contes de signe meravellós. Però, què podem entendre per conte popular i quines són les línies primordials que el caracteritzen? G. S. Kirk és ben explícit a l'hora d'especificar les dificultats que existeixen per arribar a una caracterització total i absoluta. Sap que existeix una profunda confusió a l'hora de separar els mites dels contes populars, i adverteix que

*sorprende la poca luz que ha sido echada sobre el carácter real del cuento popular y sus relaciones con el mito, pese a la prodigiosa energía gastada en intentos de resolver este problema.*¹⁶

15. Vegeu BRINGUIER, J. C., *Conversaciones con Piaget*, Barcelona, Gedisa, 1977.

16. KIRK, G. S., *El mito. Su significado y funciones en las distintas culturas*, Barcelona, Barral, 1973, p. 50.

Altres estudiosos han negat rotundament l'existència de qualsevol distinció. Ruth Benedict,¹⁷ per exemple, creu que l'única cosa que pot marcar una certa dissemblança és que els mites es limiten únicament a explicar esdeveniments del món sobrenatural, mentre que els contes es refereixen a fets del món secular.¹⁸ També Stih Thomson¹⁹ qualificà d'artificial la distinció entre el mite i el conte popular. D'altres han intuït una possible solució tot explicant que mites i contes corresponen a dues classes socials diferenciades i, dins aquesta línia, E. W. Count²⁰ ha sostingut la idea d'acceptar el terme integrador de «narracions mítiques», argüint que el concepte de conte popular havia estat una invenció vuitcentista, en definitiva, una fascinació romàntica. Kirk, emperò, veu una profunda diferència entre els mites i els contes, encara que no es puguin delimitar amb precisió les fronteres que els separen. Sap que, malgrat que de vegades la diferència d'uns i altres caigui en gran part sobre l'accent sobrenatural que hom hagi fet tombar sobre la narració, aquest no és el criteri més satisfactori a l'hora de determinar el caire precís d'un text. Kirk esbossa un intent de definició que cal tenir en compte. Diu, referint-se als contes populars:

*Son narraciones tradicionales, de forma no sólidamente establecida, en que los elementos sobrenaturales son secundarios; no se refieren fundamentalmente a temas "serios" o a la reflexión de preocupaciones o problemas profundos; y su principal atractivo está en el interés narrativo.*²¹

Per a Josep A. Grimalt el conte «és la narració anònima transmesa oralment, en prosa, de fets que es presenten com a imaginaris».²² El mateix Grimalt ha especificat que una mateixa narració pot ésser un mite, una llegenda o una rondalla. I Mircea Eliade afegeix: «*Ce qui revêt le prestige du mythe dans une tribu ne sera qu'un simple conte dans la tribu voisine.*»²³ També Vladimir Propp i Claude Lévi-Strauss hi estan d'acord. Diu aquest últim: «*On constate que des récits, qui ont le caractère de contes dans une société,*

17. BENEDICT, R., *Encyclopedia of the Social Sciences*, vol. II, Nova York, 1933, p. 179.

18. Per a la distinció entre mite sobrenatural i narració secular, Ruth Benedict va partir de la definició de Franz Boas, *Tsimshian Mythology*, Washington, D.C., 1916, pp. 879 i ss.

19. THOMPSON, S., *Motif Index of Folk Literature*, Bloomington, Indiana, 1955, 6 vols.

20. COUNT, E. W., "Myth as World View", a *Culture in History*, Nova York, 1960, pp. 596 i ss. Citat per KIRK, G. S., *op. cit.*, p. 52.

21. KIRK, G. S., *op. cit.*, p. 53.

22. GRIMALT, J. A., *Classificació de les rondalles de mossèn Alcover. Introducció a llur estudi*. Tesi doctoral dirigida pel Dr. Antoni M. Badia Margarit. Universitat de Barcelona, 1975. Inèdita.

23. ELIADE, M., *Mito y realidad*, Madrid, Guadarrama, 1973.

sont des mythes pour une autre et inversement.»²⁴ I, mentre que per a Neus Olíag, «el conte folklòric duu en ell mateix les característiques de tot objecte folklòric: col·lectiu, tradicional, oral, espontani i anònim»,²⁵ per a A. Lissón, a l'hora de preguntar-se quin és el vertader sentit del conte, només hi ha una resposta, car ve a dirnos que es tracta d'una forma d'expressió de l'«inconscient col·lectiu o llegat d'una cultura popular de segles que ens ha arribat per boca del poble».²⁶ En realitat, podríem arribar a pensar que els elements meravellosos dels contes corresponen als elements sobrenaturals dels mites. I en aquest sentit ho ha vist G. S. Kirk:

*En los cuentos populares corrientes los gigantes, brujas, ogros y objetos mágicos son muy frecuentes; representan lo sobrenatural, pero el héroe o heroína es un ser humano, que tiene que llevar a término su propósito humano pese a, o con la ayuda de, tales fuerzas fantásticas.*²⁷

L'heroi del mite és sempre un ésser quasi sobrenatural, un déu o un semidéu. D'altra banda, el temps i l'espai solen situar-se en un passat independent en el qual tingueren lloc els esdeveniments sobrenaturals de la història mítica. El conte

ens diu que ens explicarà la història d'una al·lotona garrida com el sol i deixondida com una centella, d'un fadrí vei poc afectat de feina, d'un pescador de canya més retut que un ase de sínia, d'un altre homo més pobre que un gri i més carregat d'infants que un ase vei de mosques, de gegants i bruixes, de reis i de jaies, de princeses que cerquen casar-se amb l'homo que sigui capaç de dir una mentida més grossa que la que diran elles, de viudes i madrastreres, d'ocells que parlen i de carboners... Enfront del mite, tothom sap que mai no li serà possible igualar-se als herois. Davant la rondalla, ningú no és capaç de sentir cap tipus d'inferioritat. L'heroi del conte no és més que la transposició imaginària i exagerada dels nostres treballs, de les nostres esperances i de les nostres desgràcies. Per això, a pesar que presenta unes imatges simbòliques i fantàstiques quant a la solució dels problemes, ens exposa els fets quotidians de la vida del poble. I d'aquí parteix especialment la diferència i el contrast entre el pessimisme penetrant dels mites i l'optimisme fonamental dels contes de fades.²⁸

En aquest mateix sentit, Grimalt havia dit, tot referint-se a la funció social del mite:

24. LÉVI-STRAUSS, C., *Anthropologie structurale*, París, 1958, p. 153.

25. OLÍAG, N., *op. cit.*, p. 36.

26. LISSÓN, A., "D'explicar contes", «Perspectiva Escolar», núm. 15, Barcelona, Rosa Sensat, 1977, p. 58.

27. KIRK, G. S., *op. cit.*, p. 53.

28. JANER MANILA, G., "La funció educativa dels contes de fades", «Lluc», núm. 671, juny de 1977, p. 14.

El paper del mite dins una comunitat és més transcendent que el de la rondalla: el mite és una força social, influeix en la conducta dels individus i dels grups, dóna sentit a l'existència i pot provocar un culte.²⁹

No obstant això, contes i mites encarnen l'experiència acumulativa d'una collectivitat humana on els homes volien recordar-se de la saviesa profunda del seu poble. Vladimir Propp es va fixar particularment en el sentit del conte i va saber veure en la seva estructura el record dels ritus d'iniciació totèmica. En realitat, la idea no és seva. Propp la recull de Paul de Saintyves,³⁰ el qual tingué el mèrit, segons Mircea Eliade,³¹ de reconèixer en els contes una gran part dels motius rituals que perduren encara avui en les institucions religioses dels pobles primitius. Propp³² basa la seva teoria formalista en dues premisses: a) Els elements constants, permanents, de la rondalla són les funcions dels personatges, qualssevol que sian els personatges i la manera en què les funcions són complides. Les funcions són les parts constitutives fonamentals de la rondalla. b) El nombre de les funcions que comprèn la rondalla meravellosa és limitat. En total trenta-una. I aquests dos principis constitueixen les seves dues primeres tesis fonamentals. La tercera tesi de Propp ens ve a dir que les funcions sempre són exposades seguint un ordre inalterable. Cal advertir que no tots els contes donen la totalitat de les funcions, però sempre la composició de cada conte es pot reduir a una sèrie de funcions extretes de la llista general que, a més, se succeeixen en el mateix ordre de la llista. La quarta tesi afirma que tots i cada un dels contes meravellosos pertanyen al mateix tipus al qual pertany la seva estructura:

Els contes de fades —creats en una etapa llunyana de la vida dels pobles— són plens d'experiència sobre els problemes més íntims dels homes i sobre les seves solucions dins totes les societats de la terra.³³

I és possible que un dels valors més significatius dels contes populars sigui la seva funció iniciàtica. Ningú no pot dubtar que, a força d'esser repetits durant segles, els contes s'han afinat pro-

29. GRIMALT, J. A., *op. cit.*, p. XXI.

30. SAINTYVES, P., *Les contes de Perrault et les récits parallèles*, París, 1923.

31. VEGEU ELIADE, M., *Mito y realidad*, Madrid, Guadarrama, 1973, pp. 213 i ss.

32. VEGEU PROPP, V., *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1977; *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1974; i "Estructura e historia en el estudio de los cuentos", a *Polémica Claude Lévi-Strauss - Vladimir Propp*, Madrid, Fundamentos, 1972.

33. JANER MANILA, G., *op. cit.*, p. 11.

fundament i s'han carregat de significacions. I els missatges que porten, elaborats en aquest pelegrinatge mil·lenari d'un cap a l'altre de la terra, es dirigeixen simultàniament a tots els nivells de la personalitat humana, de tal manera que commouen igualment l'ànima d'un infant com l'espirit d'un adult. En tots els àmbits de la intel·ligència els nins troben els contes de fades més satisfactoris que qualsevol altra de les històries que els podem proposar, perquè enriqueixen la seva vida interior i els submergeixen dins l'essència psicològica i afectiva de la història. Es dirigeixen a tota la personalitat del qui escolta i li parlen de les seves pressions més greus perquè sigui capaç de captar-les d'una manera inconscient, mentre li expliquen que hi ha solucions momentànies als problemes que el creixement suscita un dia rera l'altre:

*Ils adressent des messages importants a l'esprit conscient, pré-conscient et inconscient, quel que soit le niveau atteint par chacun d'eux.*³⁴

Bruno Bettelheim ha explicat les possibilitats alliberadores de la imaginació i ha dit que si el material de l'inconscient té la possibilitat d'arribar a la consciència i alliberar-se del seu potencial de nocivitat mitjançant el poder de la imaginació, una gran part de la seva força pot ésser canalitzada cap a la consecució d'objectius favorables:

*C'est ici que l'on voit la valeur inégale du conte de fées: il ouvre de nouvelles dimensions à l'imagination de l'enfant que celui-ci serait incapable de découvrir seul. Et, ce qui est encore plus important, la forme et la structure du conte de fées lui offrent des images qu'il peut incorporer à ses rêves éveillés et qui l'aident à mieux orienter sa vie.*³⁵

En el fons, la psicoanàlisi ha estat creada —especifica Bettelheim— perquè siguem capaços de comprendre i d'acceptar la naturalesa problemàtica de la vida, sense deixar-nos vèncer i sense recórrer a falses solucions. Freud ens ha vingut a dir que l'home no pot donar sentit a la seva existència sense la lluita valenta contra tot allò que és injust. I això és, precisament, el missatge que els contes de fades, de mil maneres distintes, ens diuen, que les lluites contra les dificultats més greus són inevitables i formen part intrínseca de l'existència humana. Que cal encarar-se amb les proves més inesperades i injustes, però que és possible d'arribar al final

34. BETTELHEIM, B., *Psychanalyse des contes de fées*, París, R. Lafont, 1976, p. 16.

35. *Ibid.*, p. 17.

de tots els obstacles i aconseguir, finalment, la victòria. I que, en la lluita quotidiana contra l'adversitat, tindrà al seu costat, talment els herois,

*Les choses primitives avec lesquelles il est en contact: un arbre, un animal, la nature, toutes choses dont l'enfant se sent plus proche que ne l'est l'adulte.*³⁶

Tant per a Bruno Bettelheim com per a Winnicott, els contes aconsegueixen la funció d'educar l'afectivitat dels nins,³⁷ i és precisament en la força iniciàtica del conte on cal trobar el seu valor educatiu.

*Lo más aconsejable, y así se lo ha enseñado desde siempre el cuento a la humanidad y se lo enseña a los niños, es salir con asucia y arrogancia al encuentro de los poderes del mundo mítico.*³⁸

I en aquest afany de polaritzar el coratge d'una manera dialèctica —per mitjà de l'astúcia— pot trobar-se l'encís alliberador del conte, que, en la llarga caminada de l'home des de la naturalesa a la cultura, sent la complicitat de les forces de la naturalesa que li són favorables. I l'heroi triomfa, triomfa, sobretot, per la fidelitat a la seva vocació de triomf, per la fidelitat al seu origen, a allò que és en realitat: «*El protagonista es siempre un elegido; pero es elegido porque ha elegido bien.*»³⁹ Ha escollit el camí que va des de la naturalesa a la cultura. El camí de la vida de tots els homes de totes les cultures:

*El esquema es obvio: el adolescente, todavía en el ámbito placentario de lo natural, recibe la llamada a la aventura, en forma de mapa, enigma, relato fabuloso, objeto mágico...; acompañado por un iniciador, figura de energía demoníaca a quien juntamente teme y venera, emprende un trayecto rico en peripecias, dificultades y tentaciones: debe superar sucesivas pruebas y, finalmente, vencer a un monstruo o, más generalmente, afrontar a la Muerte misma; al cabo, renace a una nueva vida, ya no natural, sino artificial, madura y de un rango delicadamente invulnerable.*⁴⁰

Es tracta, doncs, de mostrar els camins que porten cap a la vida dels homes, les vies que condueixen vers la cultura: el risc i

36. *Ibid.*, p. 23.

37. Vegeu LISSÓN, A., *op. cit.*, p. 58.

38. SAVATER, F., *op. cit.*, p. 33.

39. *Ibid.*, p. 29.

40. *Ibid.*, p. 51.

l'audàcia, l'aventura i la lluita contra les dificultats. Retrobar, en definitiva, les proves difícils i complicades de la iniciació i veure la por de molt a prop, car no és possible encarar-se amb la vida amb la mentalitat d'un vençut.

*Publicat a la revista «Randa», núm. 10, Barcelona, Curial. Home-
natge a Francesc de B. Moll.*



«ELS CAPTIUS», ENTRE LA REFLEXIÓ I LA PERÍFRASI

Des de fa molt de temps, el poema «Els captius» de Maria-Antònia Salvà —la poetessa llucmajorera, davant el llenguatge de la qual he sentit sempre una emoció especial—, m'ha interessat particularment. Sovint, he intentat reflexionar sobre els motius del meu interès, indagar les causes per les quals aquesta composició poètica, inserida en l'aplec que formen els poemes «Del Pla» en el primer volum, *Espigues en flor*,¹ de l'obra completa, havia atret tantes vegades la meua atenció. Avui, entre la reflexió i la perífrasi, voldria donar compte d'aquella meua fascinació per aquest poema narratiu en forma de romanç. Passem, emperò, a transcriure'l:

ELS CAPTIUS (1665)

- ¹ Dia de Pasqua granada,
ja és daurat el sementer,
desembarcaren els moros
en el portell d'En Vaquer.
- ⁵ —Ai del qui fa a la marina
de pastor o llenyater!—
Cada moro és un pirata
pitjor que un llop rapisser.
De quatre homes han fet presa
- ¹⁰ dins el pla llucmajorer:
Gori Salvà fill d'Antoni,
Marc i Joan Puigserver,
amb Antoni Romaguera,
—no diu com s'esdevengué.
- ¹⁵ Ja els prenen, ja els engrillonen,
ja els emporten cap a Alger.
Mar endins la nau fugia,

1. Vegeu SALVÀ, M. A., *Espigues en flor*, la ciutat de Mallorca, Moll, 1948, pp. 209-210.

mar endins desaparegué...
 El més jove de la colla
 20 a plorar llavors rompé:
 —Adéu, camps de l'Allapassa
 que mai per mai reveuré;
 adéu, bona gent pagesa
 que em volia tant de bé;
 25 adéu, rosa alexandrina,
 gira-sol i claveller!

Es tracta, ho he dit abans, d'un poema narratiu. La poetessa ens explica una història que ha trobat documentada —encara que d'una forma molt poc explícita—, «en nota manuscrita a un llibre vell amb cobertes de pergamí que es conserva al nostre arxiu familiar».² L'esmentada nota manuscrita que constituï la cèl·lula embrionària del poema diu:

L'any 1665, la mitjana festa de Cinquagesma, desembarcaren los moros i encativaren Antoni Romaguera fill de Juan, Gori Salvà fill d'Antoni, Marc Puigserver i Juan son fill, als quals embarcaren en el portell d'En Vaquer.³

Però aquesta no és l'única font del poema. Hi ha, a més de la citada gènesi, un altre doll que la poetessa manifesta sense ambigüitat: les fonts orals. Maria-Antònia Salvà coneixia, ben segur, mitjançant la tradició oral el vell ultratge que pesava sobre les terres de Sa Marina i havia sentit explicar antigues històries de pirates, potser en les nits d'hivern ran del foc, en les vetllades plenes de treball i converses. Havia sentit cantar una vella cançó:

S'Allapassa n'és bon lloc,
 sinó que n'és moratiu...

Sabia, també, que la torre, unida a l'edifici per la cara posterior, havia servit altre temps per fer-s'hi forts contra els pirates moros, «les incursions dels quals sovintejaven per aquelles encontrades»,⁴ en el seu temps convertit l'últim pis en estatge d'un esbart de coloms salvatges. Coneixia les antigues històries llegendàries que explicaven el perquè d'algun topònim com *el cocó del moro*,

situat dins un garrigó de Na Forana, sementer ja confrontant amb la marina, en l'aigua del qual, diu la tradició que fou rentat pels

2. SALVÀ, M. A., *Entre el record i l'enyorança*, la ciutat de Mallorca, Moll, 1955, p. 46.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, p. 45.

companys posats en fuita, un moro tot ensagnantat a causa d'una mala passada que li havia jugada l'oguer de la possessió (...) Una altra feta per l'estil es conta del pastor, dient que, havent format-jat i tenint al foc la caldera de la llet per extreure'n el brossat, es defensà dels moros que ja tenia al damunt, tirant-los pels ulls escudellades de llet bullenta que els feren perdre el món de vista, i així en fou escàpol.⁵

La poetessa havia experimentat aquella por ancestral, en el record dels homes i les dones, la vella tragèdia de la gent pagesa, havia poat en la memòria col·lectiva i havia indagat en el llenguatge del poble. Sabia el perfecte significat d'aquests crits: «moros vénen!», «moros a la costa!». Sabia que en aquelles torres de possessió s'hi refugiaven els pagesos en cas de perill. Coneixia la inseguretat antiga de les marines, la funció de les talaies de defensa, el drama de la caça de l'home, la vida incerta i arriscada a la qual es veien sotmesos els habitants d'aquelles terres, històries d'esclavitud i captiveri, els ex-vots que els qui s'havien salvat del perill dels moros oferien als sants particulars, a les imatges de la Verge local, al Crist miraculós de la parròquia.⁶

És ben segur que la nostra poetessa havia sentit parlar de les petites victòries dels pobles de la costa sobre els exèrcits de pirates: Pollença, el 1550; Valldemossa, el 1552; Andratx, el 1553; Sóller, la diada de Sant Ponç de 1561. Els cronistes han servat memòria d'aquestes desesperades, rústegues epopeies. I en el record del poble hi han quedat gravats els noms dels seus herois: A Sóller, el capità Angelats, les Valentes Dones de Can Tamany, na Margarida Custurer... A Pollença, Joan Mas, l'intrèpid instador contra els invasors del poble.

Al costat d'aquests fets i d'aquests personatges, hi havia la història de tantes derrotes. Josep M. Llopart ha escrit:

Any per any, a les marines de Campos, de Santanyí, de Lluçmajor, a tots els indrets moratius, descompareixien homes fets, joves abrinats, donzelles a la flor del món, incorporats de sobte al martirologi anònim. A vegades la fredor dels documents ens ha tramès uns noms sense rostre. Maria-Antònia Salvà ha redimit per sempre quatre d'aquests noms donant-los una nova vida a redòs de la poesia.⁷

5. *Ibid.*, p. 46. Maria Antònia Salvà explicita que Mn. Alcover contra aquests dos fets en el seu *Aplec de rondaies mallorquines d'en Jordi des Racó*.

6. Vegeu LLOPART, G., «Moros vénen», «Lluc», núm. 704, juliol-agost de 1982.

7. LLOPART, J. M., *Pregó de Fires*, Sóller, Imp. Marquès, 1974.

Es tracta, per tant, d'un poema narratiu en forma de romanç, que, tot partint d'una nota documental descoberta en l'arxiu familiar, s'inspira en la memòria col·lectiva i ofereix una tonalitat tradicional de base popular, tant pel que respecta a la forma externa com a la temàtica.

La poetessa basteix el poema damunt el patró del romanç. Versos heptasíl·labs: els parells amb rima masculina (terminació aguda), els senars són femenins (terminació plana) i no rimen. Hom podria escriure'l en versos monorims dividits en hemistiquis, distribució també pròpia del romanç:

Dia de Pasqua granada, ja és daurat el sementer,
desembarcaren els moros en el portell d'En Vaquer.
—Ai del qui fa a la marina de pastor o llenyater!—
Cada moro és un pirata pitjor que un llop rapisser.
... ..

No cal ni observar, tractant-se d'un poema de Maria-Antònia Salvà, que no hi trobam «la gran quantitat de mots i locucions castellanes o franceses de què estan brufats els nostres romanços», segons Francesc de B. Moll.⁸ Però sí que és necessari fer una observació a aquests monorims en "e", que la poetessa fa servir possiblement inspirada en tants de romanços populars que fan la rima en aquesta terminació, sovint forçada, per causa, segons Martí de Riquer, del seu origen gàl·lic, sigui francès o provençal.⁹ Martí de Riquer n'ofereix dos exemples: una variant del divulgat romanç de n'Aineta, que extreu de Josep Massot:¹⁰

«Ai mare, aneu a missa que jo couré el diner»
Sa mare se'n va a missa, ella no hi vol aner.
Quan ne torna de missa, Aineta no hi trobé.
Pregunta a les veïnes si l'han vista passer.
... ..

I el romanç de La Porquerola, estès per bona part del domini romànic:

El rei n'ha fet fer una crida, una crida n'ha fet fer
que condes i caballeros a la guerra hagin d'aner...

8. MOLL, F. de B., "Introducció", a GUINARD, R., *Cançoners populars de Mallorca*, vol. IV, la ciutat de Mallorca, Moll, 1975, pp. xxx-xxxI.

9. Vegeu RIQUER, M. de, *Història de la literatura catalana*, vol. III, Barcelona, Ariel, 1964, pp. 556 i ss.

10. MASSOT, J., "Aportació a l'estudi del romancer balear", a *Estudis romànics*, vol. VII, 1959-1960, pp. 63-155.

que recull de Manuel Milà i Fontanals.¹¹ En l'aplec del pare Rafel Ginard, podem trobar-hi onze versions, d'aquest romanç, i en totes la rima en "e", influència dels gallicismes als quals hem fet referència.

Un altre aspecte ben interessant del poema són els temps verbals directament relacionats amb l'expressivitat dels versos i amb l'arquitectura temporal del romanç, que fan perceptible el moviment dels fets narrats. Maria-Antònia Salvà utilitza el present, mitjançant el qual introdueix el lector en el desenvolupament dels fets narrats, i el passat, per mitjà del qual lleva la il·lusió de presència que dona el present i aboca sobre la història un hàlit poètic d'una plasticitat extraordinària, car en la combinació que la poetessa fa d'aquests dos temps verbals rau bona part de la meravella que els seus versos susciten. Fixem-nos com en el segon vers «ja és daurat el sementer» introdueix una nota paisatgística ben pròpia dels poetes de l'Escola mallorquina, però també pròpia del romancer tradicional. Comparem el començament del poema de Maria-Antònia Salvà amb el romanç anònim castellà tan conegut:

*Que por mayo era por mayo, cuando hace la calor,
cuando canta la calandria y responde el ruiseñor.*

... ..

Es tracta d'una semblant combinació verbal al servei d'un mateix recurs d'estil. Però hi ha una remarcable diferència entre el paisatge d'«Els captius» i la visió del paisatge de l'Escola. Adhuc m'atreviria a afirmar que la contradiu. Aquí, el paisatge no és contemplat ni un sol moment des d'una perspectiva beatífica, ans ens trobam en presència d'uns fets en l'esdeveniment dels quals el paisatge ha vingut a tenir-hi un paper de primer ordre. L'autora ens implica en el dramatisme de la terra, en la tragèdia d'un paisatge moratiu. No hi ha res de virgilià, en el poema, res de romàntic, lluny del *beatus ille* que trobam des de «L'olivera mallorquina» de Joan-Lluís Pons i Gallarza fins en una gran part de la posterior poesia mallorquina.

D'altra banda, el tema dels romanços de captius és freqüent en la poesia tradicional. L'autora també el recull d'aquesta tradició, però amb la seva elaboració literària, lírica i dramàtica a l'ensems, aconsegueix despertar una emoció especial, perquè en definitiva el tema més profund d'«Els captius», l'eix que estructura tot el poema de Maria-Antònia, és el sentiment de perdre la pròpia terra, el tros de país, petit i ruc, que ens ha tocat en sort. Sembla que «Els captius» saben que no hi haurà retorn i per això es planyen de perdre la seva terra amarga.

11. MILÀ I FONTANALS, M., *Romancerillo catalán*, Barcelona, 1853.

Crec veure-hi, en aquesta posició del narrador —de la poetessa que narra una història de rapisseria exercida sobre quatre llucmajors anònims— un compromís ben explícit a favor del poble, de la causa del poble. La poetessa amb els captius es plany de perdre la terra, la gent d'aquesta terra, «que em volia tant de bé», les petites coses quotidianes que configuren l'horitzó de la seva difícil pàtria.

Publicat dins Maria Antònia Salvà 25 anys després, Lluçmajor, 1983.



HOMENATGE A CRISTINA VALLS

Senyores i senyors, amics benvolguts:

Ens hem congregat avui horabaixa en el teatre Principal de la nostra Ciutat —alçat al mateix lloc de la vella casa de les comèdies— per retre homenatge a una dona del poble, nascuda, enguany farà setanta-vuit anys, en l'entranya més viva d'aquesta ciutat vella, al carrer del Sindicat número 133, un dia de tardor a punt de l'alba.

Algú ha dit que els homes i les dones són sempre, més que una altra cosa, una història. Una successió encadenada d'esdeveniments profundament lligats al fil de la vida, a l'epopeia quotidiana dels fets que perduren, calladament, enigmàticament, dins les entreteles de la nostra memòria particular. Aleshores, reconstruir la història no és altra cosa més que submergir-se en els fets del passat, penetrar en els silencis de la memòria, gratar dins la fosca on resten encara les ombres, potser les fantasmes, de tot el que succeí.

Submergir-se en els fets és explicar-los, és un intent d'entendre'ls, és, en definitiva, una prova ben clara d'una voluntat ferma de recuperació i de recobriment. Per això, perquè estic ben segur que l'art és sempre una pràctica determinada per les coordenades del temps i de l'espai, és pel que no m'atreviria a fer l'apologia de l'eminent actriu Cristina Valls sense vincular-la, a ella i els personatges que ella va crear, al temps i a l'espai que li ha tocat viure.

El temps és bo de conèixer: tot quant ha debanat el segle xx damunt aquesta terra. Els afanys de viure i créixer d'uns homes, tantes frustracions i tantes cobejances... No és ara l'hora de fer-ne balanç, del segle xx, ni d'explicar amb paraules abreujades tot quant ha succeït al llarg de les tres quartes parts ben complides de segle. No és ara l'hora de fer-ne balanç. Però sí d'assenyalar amb precisió que mai no existeixen els homes amb impunitat, car ningú no és —tinguem-ho present— allò que la terminologia estadística en diu una variable independent, un ésser deslligat de les vicissituds quotidianes, de les circumstàncies d'Ortega y Gasset, i de l'acte de

construir-se, lentament, assossegadament —l'home, diu Sartre, és un ésser en construcció—, la pròpia personalitat. I encara, amb sant Tomàs d'Aquino, el vell escolàstic, m'atreviria a assegurar que la vida de l'home és, sobre totes les coses, l'epopeia arriscada i difícil de recórrer el camí que va des de la potència a l'acte, potser, des del miracle a la realitat.

I voldria preguntar, avui horabaixa, preguntar-vos a tots, preguntar-me a mi mateix, preguntar a la història: com va ésser possible que aquesta dona, nascuda del poble, criada dins el cocó més íntim de la ciutat, crescuda —com ella s'agrada de dir-ho— dins l'«aristocràcia de la pobresa», marcada per un llinatge que duia l'estigma de la marginació, vingués a ésser l'actriu més aclamada del poble, un personatge veritablement popular? La resposta no és fàcil i només la història en coneix l'entrellat.

La passió pel teatre a Cristina Valls li vingué del seu pare, En Joan Valls, argenter d'ofici, mort massa prest. Un diumenge qual·sevol de 1910 Na Cristina i el seu germà Juanito trepitjaren per primera vegada un escenari. Era un teatre pobre, on s'havien arreplegat quatre aficionats de per s'Argenteria. Un teatre modest que destorbava les hores dels diumenges a tota aquella gent, dels quatre amics i de les famílies. Era el teatre d'Es Racó de Plaça i s'hi havien representat òperes de Bellini i de Donizetti, sarsueles i els drames de don José Echegaray que les companyies forasteres portaven al teatre Principal. Com el teatre d'Es Racó, n'hi havia alguns altres a Ciutat: el de la Protectora, el de la plaça de Sa Palla, el *catalinero* de *Mar y Tierra* veïnat d'Es Jonquet, el del gremi dels sabaters de la placeta de Tagamanent. Teatres amables que vivien a imatge i semblança del Principal amb mitja dotzena de botelles damunt quatre prestatges per qui volia beure i una grapada d'avellanes dins la falda que entretenien la boca i els queixals.

Encara eren dos nins, l'any 1910, Na Cristina i el seu germà. Tingueren una gran èxit, aquella horabaixa, i quan acabà la funció —prou que se'n recorda— li regalaren una capsa de llauna amb confitets d'anís, que fou la seva paga.

Però el camí estava pres. I el foc de l'escenari s'havia apoderat de la seva muntanya. Era un camí que s'obria davant els seus ulls. Un camí que —com als herois de les rondalles— no la deixaria reposar ni assossegar. Un camí d'exigència —d'autoexigència— de disciplina i de risc.

Aquests són —qui podria dubtar-ho?— els components principals del seu art: l'autoexigència, la disciplina, el risc. I aquesta és també la gran lliçó històrica de Cristina Valls. Rera l'estampa generosa i alegre dels seus personatges plens de frescor, plens d'autenticitat, hi ha hagut sempre el rigor de l'artista que volia esprémer fins a l'última gota el personatge que tenia entre mans. Esprémer-lo perquè l'escarni arribàs a tot déu: al qui seia a la llotja del Prin-

cipal, a aquell homenet de l'última fila del galliner, a aquella dona de Sa Pobla que acudia al teatre i baratava l'entrada amb mitja dotzena d'ous i a aquell pagès de Montuïri que, en veure-la sortir per Sant Bartomeu, al cadafal, exclamava: «Olé, ara surt sa meva!»

Perquè el joc que Cristina Valls els oferia era un joc antic, tan vell com el homes. El joc d'escarnir la vida i fer-ne befa, mostrant-los des de l'escenari un mirall obert sobre el qual es perfilaven les pròpies misèries, els vicis de la vida quotidiana i la sàtira; les imatges d'una gent a la qual no agradava penetrar el sentit d'aquells gestos, endinsar-se com la protagonista de Lewis Carrol més enllà de la pell del mirall.

Un joc antic tan vell com els homes. Un joc arriscat, perquè, en definitiva, allò que proposava Cristina Valls des de l'escenari era la il·lusió de l'escarni, la il·lusió de creure que la comèdia pot arribar a mostrar-nos d'una forma burlesca l'aventura intrigant de la nostra existència.

Un joc antic, tan vell com els homes. El joc d'escarnir els actes humans i el joc d'explorar les possibilitats expressives de la paraula. De la paraula que es doblega i s'afina en mans de l'actor per expressar noblement, vivament, tots els registres —de la tragèdia a la farsa— de la personalitat humana. I Cristina Valls —vet aquí una part important del seu servei— dugué a l'escenari del Principal la paraula del poble. Quan pel gener de l'any 1930 la companyia Catina-Estelrich estrenava aquí mateix el sànet costumista de Miquel Puigserver *Es metge nou*, pujava per primera vegada damunt aquest escenari la llengua del poble: la que parlava tothom; la llengua que servia per comunicar-se familiarment, quotidianament, arribava a l'escenari d'aquest teatre, en un moment en què les classes més estufades de la nostra societat s'escarrufaven només de pensar amb la possibilitat que la nostra llengua pujàs a l'escenari del Principal.

Però el camí estava pres i l'aventura s'havia iniciat bellament. Una aventura plena de treballs, plena de dies venturosos per a un teatre veritablement popular. Perquè Cristina Valls coneixia el secret per fer-lo popular, perquè Cristina Valls sabia comunicar-se amb el poble pels camins de l'emoció estètica, pels camins dels gestos del poble, pels camins de les paraules del poble. I ho feia, ho ha fet sempre, amb la sublim tranquil·litat d'esperit amb què es fan els actes humans més bells: simplement, senzillament, com qui no diu res.

L'aventura s'havia iniciat, aquell dia. Una aventura plena d'existència, plena de sacrifici: hores i més hores d'assaig, funcions pels pobles i milers de funcions en aquest mateix teatre. Una aventura que involucra el seu germà Joan i la seva germana Catina, retirada massa prest de l'escena. Una aventura que la duu a crear una àmplia galeria de tipus coneguts, extrets del carrer, observats un dia i un altre, sempre sintetitzats creativament. Una galeria de tipus ex-

trets del carrer, extrets de la vida. Aquell gran autor i aquell gran home que es va dir Pere Capellà, explicà clarament aquesta capacitat de Cristina Valls en una cobla plena d'emoció i d'encanteri. Una cobla que volgué titular «Elogi de Cristina Valls i de les seves madones»:

Cristina Valls, cara actriu,
no per esser actriu nostra.
Dels seus treballs tothom diu
que poden quedar per mostra.
Gran senyora ciutadana,
que es renova cada dia
interpretant la galana
gràcia de la Pagesia.
I quan surt al Principal
de madona, tota mesa,
del pati a la general
exclamen: «Quina pagesa!»
Però l'elogi més gran,
elogi que cap iguala
és el que els pobles li fan
quan el seu art els regala.
En ells, de les escomeses
la que sent és la més bona,
que són les pròpies pageses
que, en alabances enceses,
exclamen: «Quina madona!»

Aquell teatre condensava d'una forma absoluta tota la societat que li servia de suport. Cristina Valls, emperò, desbordava l'escena i omplia de festa el cor de tot déu.

L'any 1971, el Consistori de la Ciutat de Mallorca decidí atorgar la medalla de la Ciutat a Cristina Valls. Ella, que tremolava, aquell dia, ha evocat aquest fet amb unes paraules que vaig recollir a la biografia que li vaig escriure. Deien:

Jo tremolava, aquell dia, i vaig haver d'aclucar els ulls moltes vegades, a punt de plorar. Em revenien tantes històries a la memòria, tants de soscaires, i tantes hores bones ran d'aquesta corona d'espines que ha estat el teatre... Tenia el cap tot ple de bamballetes, aquell dia, com si els aplaudiments de tota la vida s'haguessin acumulat dins el cervell... Pensava en aquella adolescent que repartia llet pel carrer del Sindicat, en la jovençana del carrer d'En Sans que s'afanyava desesperadament per treure el cap de l'aigua, en la meva mare, en la meva germana, que fugí del teatre massa prest, en el meu pobre germà..., en el meu home, plegats hem compartit la il·lusió de viure... en la formiga que he estat tota la vida per a fer un canostra... Pensava en aquella allotona que provenia de l'aristocràcia de la pobresa i ara anaven a posar-li la Medalla de Plata de la Ciutat de Mallorca.

Fins aquí les paraules de Cristina Valls. Desbordava l'escena, aquesta dona, aquesta gran actriu. Jo voldria avui horabaixa invocar —com en una estranya i poètica sessió d'espiritisme— les imatges dels personatges que ella va crear i que romanen entre l'embigat d'aquest escenari, en un racó obscurit d'aquest teatre, sobretot dins la memòria col·lectiva del nostre poble. Jo voldria que sorgissin, avui horabaixa, aquests personatges: dona Il·luminada Miraprim, i sa Padrina, i Sor Candelària, i sa Madona de Son Magraner, i Madò Marinera, i tants d'altres que només existiren un instant, el temps d'un tancar i obrir d'ulls, l'espai precís d'història que ella, que els creava, havia designat per a cada un d'ells.

I vet aquí, senyores i senyors, una de les tragèdies més dures del teatre, però també una de les seves ventures més apassionants: la fugacitat dels gestos, la brevetat de l'escarni. He dit una de les seves ventures, perquè es presenta sempre com un risc, com un joc obert cap a la peripècia, cap a l'atzar del jutipiri efímer, però que ens transforma, perquè el joc transforma aquells que hi són implicats.

I en l'aventura fascinant de Cristina Valls —qui podria dubtar-ho?— hi hem estat implicats tots: el qui seia a la llotja del Principal, aquell homenet de l'última fila del galliner, aquella dona de Sa Pobla que acudia al teatre i baratava l'entrada amb mitja dotzena d'ous, i aquell pagès de Montuïri... Absolutament tots. Per això en deixarem memòria sobre el bronze. Perquè les generacions que han de venir, aquells qui hauran de continuar els nostres treballs, en entrar al Principal es recordin de tot aquest temps que hem patit i es recordin també d'aquesta dona —d'aquesta gran actriu— que va saber fer riure els seus contemporanis tot escarnint-los des d'un escenari.

He dit.

Parlament pronunciat al Teatre Principal de la ciutat de Mallorca, el dia 9 d'abril de 1979.



LES CANÇONS DE L'ESCARNI

No és fàcil indagar les causes per les quals els xuetes han estat perseguits i vilipendiats molt sovint per la resta dels mallorquins. Diversos historiadors i antropòlegs ho han fet en repetides ocasions i molts dels seus arguments són ben coneguts. De fet, encara ara avui hom utilitza la paraula "xueta" despectivament i amb menyspreu. Una prova més de l'hostilitat contra els xuetes són les cançons d'escarni que he pogut recollir a diversos indrets de la nostra illa. Són cançons de befa amb les quals els descendents dels jueus conversos i els seus fills han estat injuriats durant segles, cançons de burla i de vilipendi que han arribat als nostres dies com relíquies d'un temps que voldríem que hagués passat per sempre; emperò que observam quotidianament que no ha passat, car altre temps era la glosa, l'instrument de la injúria, i avui pot esser encara la pintada en una façana del carrer de S'Argenteria, en una porta de la botiga d'un argenter o en una cantonada, molt a prop de les cases consistorials de Ciutat.

Potser és temptador, el tema, a l'hora d'abordar l'estudi de les relacions que han configurat la societat illenca, la funció de la befa en una col·lectivitat tancada. M'atreviria a parlar del simulacre de l'insult. Quin mecanisme desencadena la necessitat de la injúria? Per què hom s'ha servit, es serveix encara ara, de l'insult als descendents dels conversos per amagar rera aquesta vexació les verdares raons de la provocació i de la befa? Es podria parlar de l'escarni als xuetes com d'una simulació compensatòria?

Podrien plantejar-se altres interrogants. Però la meva pretensió no és la de trobar explicacions a la qüestió, sinó aportar alguns materials recollits del folklore que poden ser utilitzats a l'hora d'afrontar l'estudi del fenomen xueta, inscrit en la dinàmica que ha regulat les relacions dels homes d'aquesta terra.

Els mecanismes de la injúria condueixen sempre a la vexació. Hom es sent injuriat i ferit perquè es veu reduït al contingut de la injúria, desvaloritzat de les seves qualitats humanes i marginat:

Quins han estat, doncs, els elements bàsics sobre els quals hom ha centrat l'escarni i la vexació? El cançoner ens pot conduir a una colla de temes que mereixerien una anàlisi profunda amb la finalitat de comprendre aquells mecanismes, les raons obscures de la befa, les manipulacions de l'escarni. En definitiva, el simulacre del perjudici i de l'ofensa.

Aquest aplec de cançons, breu i incomplet, ha estat recollit a diversos pobles de Mallorca durant els últims deu anys. He d'advertir que ha constituït un tema molt secundari en les meves recerques de materials populars, dirigides cap a unes altres qüestions. Vull dir amb això que el tema continua inexplorat: els estudiosos de la cultura popular no hi han dirigit gaire els seus afanys. En el cançoner del pare Rafel Ginard he pogut trobar-hi, aplegades en temes diversos, algunes cançons sobre els xuetes, com per exemple aquesta que el nostre eminent folklorista recollí a la vila de Campos:

Amor mia, som pobreta;
amigo, jo, ¿què hi puc fer?
No som borda ni xueta
ni fia de carnisser.¹

O aquestes, aplegades a Manacor i a Santanyí:

¿Som xueta? Bella basca!
Però som un bon fadrí:
los teus, que vàreu trair
Cristo a l'Hort de Getsemaní,
i tu véns d'aquella casta.²

Xuetes de Manacor,
xuetes de Felanitx;
tot són xuetes p'enmig,
tot xuetes fora jo.³

L'actriu Cristina Valls, durant les llargues converses que mantinguérem el temps que jo escrivia la seva biografia i, a través d'ella, una aproximació al que va esser el "teatre regional", em va donar relació de la dinàmica de l'escarni amb què la gent del barri de S'Argenteria era sovint injuriada. I vaig transcriure les seves paraules:

Els allots anaven a S'Argenteria a insultar la gent d'aquells carrers. Els deien: «Xueto, xuetonarro!» La resposta: «Bord, més que

1. GUINARD BAUÇA, R., *Cançoner popular de Mallorca*, vol. I, la ciutat de Mallorca, Moll, 1966, p. 154.

2. *Ibid.*, vol. II, p. 391.

3. *Ibid.*, p. 394.

bord!» Hi havia un sentiment estrany de culpa entre la gent d'aquells carrers, però la meua mare ens deia sempre que, en passar la mar, tot això ja s'havia acabat.⁴

I en recordava algunes, d'aquelles cançons:

A ca-meva fan bosses de plata
i qualque anellet.
Som cadafet.
Jo visc a S'Argenteria
a un cap de cantó.
Som xueto.
Quando de repente
es llum s'apagà,
i tot eren nassos que veien ballar.
Quando de repente
es llum s'encengué,
tot era canalla de fora carrer.⁵

I aquesta altra:

Timbo-tambo referit,
nas de lloxo xueto,
posa es cap dins es fogó.
No, no i no!⁶

Hom ha centrat la injúria en aquests set punts sobre els quals conflueixen les cançons que he pogut aplegar:

a) Cançons que acusen els xuets de la seva participació en la condemna i la mort del Crist.

Si jo venc brut per aquí
la causa és de sa pobresa,
i a tu te ve sa riquesa
de quan es teus feren presa
dins l'Hort de Getsemani.

(Selva)

El senyor Toni Aguiló
amb sos infants i sa mare
escopien a sa cara
de Cristo Nostre Senyor.

(Sa Pobla)

4. Vegeu JANER MANILA, G., *Implicació social i humana del teatre. Biografia apassionada de Cristina Valls*, Barcelona, Dopesa, 1975, p. 19.

5. *Ibid.*, p. 18.

6. *Ibid.*, p. 19.

¿Voleu escoltar, germà,
una paraula secreta?
¿Que no sou aquell xueta
que tocava sa corneta
quan duien Cristó a enclavar?

(Sa Pobla)

Me desdic de lo que he dit,
Mestre Antoni no és xueta;
però ve d'aquella cepa,
d'aquella raça tan neta
que tocava sa corneta
per enclavar Jesucrist.

(Llubí)

¿Voleu que no en parlem pus
los vostres parents qui eren?
Els judios rebeteren
els claus an el Bonjesús.

(Algaida)

b) Cançons que retreuen un defecte físic.

Una capseta de mixtos
té molta d'habilitat.
Xueta, nas rosegat,
li diuen en clava-Cristos.

(Llucmajor)

c) Cançons narratives, que expliquen una història amb l'excusa d'incloure-hi els llinatges proscrits.⁷

Va néixer per Son Fortesa
i l'enterraren a Valls.
De petit era Bonnín
i més tard se féu Fuster.
Era un jove molt Cortès
que sempre bevia Pinya.
En es joc, era Miró.
Duia sempre a sa salapa
un brot de Tarongí.
De nom era Valentí.
I quan se va emmalaltir
varen cridar N'Aguiló.
Sa mort va ésser tan Segura
que va morir de Picó.

(Sa Pobla)

7. Cal advertir com és utilitzada la versificació al servei de la codificació d'allò de què es vol servir puntual memòria.

En Picó picava.
En Miró mirava.
En Valls duia sa bandera
i en Tarongí es penó.
I tots es xuets darrera
que feien sa processó.

(Manacor)

d) Cançons que els atribueixen el menyspreu o la injúria als símbols i als signes dels cristians.

A Porreres són xuets
ja no ho han de demanar,
perquè varen baratar
un sant Cristó amb figues seques.

(Sencelles)

Tota la Setmana Santa
duen la turba els jueus.
No la duren parents meus
perquè no en venim de casta.

(Llubí)

e) Cançons amb la intenció de presentar-los com un grup humà degradat.

Som com aquella llanxeta
que va anar a Jerusalem.
Que m'enganyaria ferm,
que tu no fossis xueta.

(Binissalem)

Vaig néixer dins un corral
d'avall una figuereta
d'un conxo meu que és xueta
i dins una senaieta
em varen dur a l'hospital.
Podeu pensar cada qual
quina dona m'ha d'admetre,
en no ésser borda o xueta
o ferida d'algun mal.

(Selva)

Oh portal d'aqueixa casa,
que està de ben adornat.
Hi veig Judes i Pilats,
Satanàs i el Mal lladre.

(Sa Pobla)

Garbanzos són ciurons
i judías són mongetes.
Aquí hi ha un esbart de xuetes
que vénen sense calçons.

(Porreres)

Xuetes no van a guerra,
perquè sa xuia fa fum;
però Cristo digué *ensum*⁸
i tots caigueren en terra.

(Sa Pobla)

Matrimoni ha tractat
na Pomara amb en Miró;
ja tenim, senyor rector,
tot es xuetim mesclat.

(Artà)

Matrimoni ha tractat
n'Aguilona amb en Miró;
ja tenim, senyor rector,
tot es xuetim casat.

(Artà)

Dia deu de juliol
sant Cristòfol festa fa;
es xuetes van a mar
a rentar-se es posterol.

(Campos)

f) Cançons que els relacionen amb la matança del porc.

Matancera na Clotilde,
matancera na Barons.
Jo vaig a matances
a cas xuetons.

(Sa Pobla)

g) Cançons que acusen els xuetes d'avars i d'especialment hàbils per fer negocis.

Es xuetes estan grassos,
perquè tenen es doblers;
se passetgen pes carrers:
teniu papers o pedaços?

(Petra)

8. A altres llocs he pogut recollir el tercer vers d'aquesta cançó sota una forma més correcta: «Cristo va dir: *Ego sum*.»

La idea que els xuetes són bons comerciants és present al cançoner i en el relat oral de coverbos antics que he sentit explicar encara ara en el nostre temps. «Un xueta en no res se fa ric», em digueren a Artà. I afegien: «Només n'hi ha de dues castes: de vius i de re-vius». Emperò aquests atributs que en principi haurien d'esser una qualitat considerada en sentit positiu es capgiren a l'hora d'aplicar-los als descendents dels jueus conversos, fins a convertir-los en un element de befa.

Adhuc es podria esbossar un intent de classificació de la injúria. I reduir-la a un esquema:

1. La degradació racial.
2. La traïció al Crist.
3. La falta de respecte als cristians.
4. L'acumulació de riquesa i l'avarícia.

Sobre aquests motius han recolzat durant segles la vexació i el menyspreu vers els xuetes. Una ignomínia que han suportat sense remei, només amb el conhort de pensar i creure que «en passar la mar, tot això ja s'havia acabat».

Publicat a «Lluc», núm. 694, la ciutat de Mallorca, novembre-desembre de 1980.



EL PODER DE LA IMAGINACIÓ (I)

A Josep Coll Bardolet

Amics benvolguts:

El mes de maig de 1968 —enguany ha fet onze anys— la joventut del món, il·lusionada amb tot quant significava el compromís i la lluita per la llibertat humana, es va sentir lligada d'alguna manera a aquella joventut francesa universitària i obrera que es va ensenyorir, des del barri llatí parisenc, i per un espai breu de temps, del cor de tot Europa.

Durant aquells dies tumultuosament joves i apassionats, les parets de París s'ompliren de consignes, de clams i de paraules. Els escrits sobre els murs, sobre la pedra viva, sobre les façanes de les cases cridaren la profunda veritat d'aquells joves que havien tingut la il·lusió, potser el coratge, de creure i pensar que sota l'asfalt era possible trobar-hi una platja. Havien tingut el coratge, potser la il·lusió col·lectiva, de proclamar en veu alta el rebuig d'uns esquemes de vida caducs i vells.

És cert que tot plegat no va esser altra cosa més que un miratge. És cert, també, que no saberen què podien fer-ne, aquells joves, de la revolució que tenien dins les mans. Més enllà de les barricades i dels crits, dels gasos de plorar i de les persecucions policiaques, quan arribà el dilluns de la revetlla, sobre els murs de pedra hi havia encara el testimoni escrit d'aquella follia.

Lentament, l'ordre es tornava a imposar i els carrers de París recuperaven la seva forçada normalitat de totes les hores. Només les parets seguien proclamant la llarga lletania d'aquelles irades, esplendoroses, inquietants reivindicacions. Entre aquells escrits, n'hi havia un que clamava perquè la imaginació pujàs al poder, perquè l'acte de pensar creativament, enginyosament, ocupàs el primer lloc a l'hora de projectar la quotidiana convivència dels homes. La imaginació al poder, una bella basca, un apassionat anhel. Un afany que hauria de perfilar cada una de les decisions que regulen la nostra vida col·lectiva.

Però avui horabaixa, en aquest amfiteatre que les aigües, des que el món és món, han traçat impetuosament entre la pedra, just abans d'escoltar les notes prodigioses de Mozart, de Bach, de Pau Casals, voldria capgirar els termes d'aquella sentència escrita sobre els murs de París i parlar-vos, amb la brevetat que el sol ens imposa, del *poder de la imaginació*, en definitiva del poder de tot quant la imaginació humana és capaç de crear, de la força profètica i carismàtica de l'art.

Fa setanta-cinc anys acabats de complir que un gran poeta de Mallorca, Joan Alcover, acudia a l'Ateneu Barcelonès (això era el 30 d'abril de 1904) per pronunciar-hi una conferència que, presentada sota el títol d'«Humanització de l'art» havia d'esdevenir un manifest de la seva estètica. Per a Alcover l'expressió artística és sempre una conseqüència de la contemplació; de la contemplació entesa com a sinònim d'aprofundiment i d'anàlisi del món a la recerca d'una coneixença essencial, d'una coneixença que cerca sobretot el batec humà de les coses. Diu, en un poema conegut:

Si vols estendre
pels amplex horitzons de la muntanya
l'esguard contemplatiu, ans de pujar-hi
recorre pam a pam tota la terra
que des del cim dominaràs; atura't
al comellar, al bosc; guaita la mina,
saluda els nius humans; vulles conèixer
la clapa de verdor si és blat o és ordi,
i aixís, escorcollant cosa per cosa,
a la contemplació ton ull prepara.

(Del poema «L'ermità qui capta»)

L'Art, venia a dir-nos Joan Alcover en aquell assaig del 1904, és de l'home i ha d'esser per a l'home, per a la vida quotidiana de l'home: «L'art —especificava— expressió suprema de la vida no ha de divorciar-se de la vida.» I afegia, després:

Res m'és estrany de tot quant és humà, m'és aliè tot quant no faci olor d'humanitat, lo que no dugui un rastre dels afectes, odis, rencores, aspiracions o desitjos que commouen la humana criatura, lo que no entri de prop ni de lluny en el cercle de la nostra existència, que és petita, però tanca la realitat que té per marge l'infinit, com és petita la gota de rosada, però la fondària del cel i la llum dels astres s'hi reflecta [de l'assaig «Humanització de l'art»].

Fins aquí les paraules de Joan Alcover. El seu concepte estètic ens aboca per tant vers la vida de l'home, a la seva existència plena de sotrac. Hi manca, potser, perfilar-ne la funció de l'art, les pos-

sibilitats de la creació artística, en definitiva: el poder de la imaginació.

Pels camins de la imaginació —de l'exercici de la imaginació— els homes som capaços d'alliberar-nos del conformisme, de retrobar-nos a nosaltres mateixos i de desenvolupar la capacitat crítica, de rebel·lar-nos contra la domesticació i la subjecció. Perquè la imatge simbòlica que sorgeix en l'estructura del pensament quan ens posam en contacte —un contacte excitant i viu— amb una qualsevol obra d'art, és sempre la consciència d'una realitat. Rera les formes més visibles dels productes de la imaginació —un poema, una simfonia, una novella, una pintura— hi ha sempre amagada, però en relació constant amb tots els homes, les forces, el dinamisme punyent del subjecte que un dia exercí la llibertat d'imaginar un poema, una simfonia, una pintura o una novella perquè els altres homes fossin capaços de posar en funcionament la seva capacitat imaginativa a partir d'allò que ell, lliurement, havia creat. És en aquest sentit que asseguram que *l'art només pot ser revolucionari*. Contràriament, si l'art deixa d'exercir a través de l'imaginari el seu propi paper revulsiu, la seva tasca de conduir el pensament de l'home vers el despertar de les fonts, cap als orígens energètics de la reflexió, si l'art, com dic, deixa de fer aquest paper, aleshores ja no cal parlar d'un art lligat a la vida, sinó d'estendre el certificat de defunció de la pràctica artística i redactar-ne l'esquela mortuòria. Perquè en la consciència imaginant, en la possibilitat de l'home d'escapar-se dels límits que mantenen l'energia psíquica, el potencial creatiu, en estat de passivitat radica la facultat de forçar les portes que condueixen als camins de la comprensió i del coneixement. I no hem d'oblidar que la llibertat dels homes i la seva suprema dignitat recolzen precisament sobre la viva i espontània expressió creadora, sobre la força prodigiosa de l'art.

Però l'art està malalt. Ens adverteixen clarament que els símptomes patològics de l'art són una evidència. Jo diria que els homes estan malalts, que la societat projecta sobre tot quant produeix els símptomes patològics de la seva pròpia malaltia. Freud ha vingut a parlar-nos del malestar dins la cultura, de la insatisfacció dels homes, de l'avorriment i del fàstic. Jo m'atreviria a corregir la proposició de Freud, potser només seria desenvolupar les possibilitats de la seva intuïció genial. Més que del malestar dins la cultura, gosaria parlar del malestar dins la vulgaritat. Certament, la vulgaritat com a signe de debilitat d'esperit és un mal del nostre temps. L'art està malalt. L'art potser s'empobreix perquè la sang dels homes també ha començat a empobrir-se. Hi ha una ruptura de l'equilibri possible entre la vida emocional i la vida intel·lectual. I aquesta ruptura va agreujant-se dia rera dia.

Potser el remei radica en una altra perspectiva de l'art i que acaba d'enrodonir el sentit d'humanització que reclamava el poeta

Alcover. Una perspectiva sovint massa oblidada. L'art, ja ho hem dit, és un camí de coneixement, una via de comunicació, però també és un camí de plaer, una experiència vital, una festa. Quan adquireix aquest últim sentit, quan esdevé pròpiament un plaer per a l'home, una emoció estètica, és quan esdevé definitivament revolucionari.

Reivindicar la imaginació és, per tant, reivindicar plenament el dret al plaer, al goig de l'art, a la festa de la imaginació i de la creativitat. Perquè en definitiva l'art és sempre un joc compartit. Un joc de ritme, de sons, de colors, de paraules o un joc d'imatges. Però és un joc que transforma els jugadors. Perquè és el joc de l'enginy, el joc de la força prodigiosa de la imaginació que es presenta com una misteriosa experiència vital, com una festa, com una veritable revolta contra els qui restringeixen —mirau: perquè els fa por— el plaer, l'erotisme de l'art, l'orgasme comunitari de l'art.

Perquè, tingau-ho per cert, de totes les meravelles la més gran és l'home: l'home capaç d'experimentar l'emoció estètica i capaç de comunicar-la als altres homes. Un altre gran poeta de Mallorca, Miquel Costa i Llobera, que s'havia corprès davant la immensitat dels paisatges de la Serra de Tramuntana i havia arribat a fer-ne del paisatge un símbol ètic, ho explicà amb uns versos prodigiosos. El poeta ens refereix la mort de Nuredduna en un coval enorme. Les dones d'aigua, espectres invisibles, li diuen silenciosament al caire de l'orella a l'hora en punt de la mort:

Per un batec de l'ansia amb què ton cor expira
dàriem les centúries de calma que tenim.

(Del poema «La deixa del geni grec»)

Per un batec de l'ansia. Ens ho diu el poeta que ha cantat els penyalars, les ones de pedra, els roquissars i els gorgs d'aquest torrent. Per un simple batec del cor d'un home. Només per un batec de l'ansia.

Què farien llavors, els espectres, davant el batec de tot un poble? I potser aquesta és una de les tasques més urgents de l'art: fer de l'emoció estètica, del batec de la festa de l'art i de l'enginy, el patrimoni viu d'una col·lectivitat, l'heretatge d'un poble.

Un poeta d'avui, En Jaume Santandreu, ho ha cantat bellament, pel que fa a la poesia, en uns versos llampants tots plens de disbauxa:

Jo crec que em moriria
sols de pensar
que pot la poesia
ser popular.

Popular des del fons
de lo que diu,
popular per raons
del seu estil.
Popular pel ropatge
que l'endiumenja,
popular pel llenguatge
que ella manetja.
Popular perquè cana
el vers rimat
i com la glosa mana
va de picat.
No hi ha més grosseria
ni més pecat
que embullar amb "poesia"
la veritat.

(De «Cançons per al meu poble»)

Potser no hi ha més pecat que mentir. Quan l'art menteix deixa d'esser art i empobreix la vida. Quan els pobles s'avesen a viure de la mentida és quan desisteixen d'ells mateixos, quan la tradició esdevé rutina, quan la imaginació ha perdut, definitivament, el poder.

No és possible dubtar-ho. Hem de saber que només els homes tenim la paraula, car per un batec de l'ànima sorgit del cor d'un home tots els esperits de la Serra: des de Formentor a Sant Telm, no hi poseu cap dubte, darien la seva magnificència de pedra, la seva majestuositat vella, antiga de segles.

He dit.

Pregó del «XVI Concert de Música Coral», Torrent de Pareis, Escorca, juliol de 1979.



EL PODER DE LA IMAGINACIÓ (II)

Senyores i senyors, volguts amics:

Enguany fa quatre anys que, per primera vegada, vaig ser pregoner d'aquest Concert. En aquella ocasió vaig reivindicar el poder suprem de la imaginació i vaig clamar perquè el goig de l'art, l'erotisme de l'art i de l'enginy, esdevingués —com ho és aquí avui horabaixa—, un patrimoni de tothom. Llavors, vaig dedicar la meva proclama a l'amic Josep Coll Bardolet, creador d'aquesta festa comunitària. Avui, novament, vull oferir les meves paraules a l'artista capaç de retornar-nos pel camí de la música l'entusiasme i l'afany de viure harmònicament amb la Natura.

No fa un mes encara, les nostres terres —les comunitats que ens aplegam sota el signe d'una mateixa llengua i d'una mateixa cultura— celebràvem una festa antiga i noble: la festa de Sant Joan, el màgic, la porta de l'estiu, el dia en què el sol surt ballant just en trencar l'alba, després d'una nit prodigiosa —la més curta de l'any— tota de bruixes benèvols que vetllen l'amor dels qui s'estimen. La festa de Sant Joan és la festa del foc. No n'hi ha cap altre, de foc, en tot el món, com el foc de Sant Joan, el foc de l'amor, de la vida dels homes i dels pobles.

Hom sap que crema, el foc de Sant Joan, malgrat les herbes remeieres —que no n'hi ha d'herbes que curin el mal d'enamorança—, malgrat els averanys i l'encantament de la nit embruixada. L'amor és un joc que crema. Bé que ho paga cremar-se, la nit de Sant Joan, quan s'obre l'estiu. L'endemà, la rosada benefactora acabarà per cobrir la pell dels enamorats. Les festes de l'estiu són festes que conviden a l'amor: l'amor a la vida, l'amor a la terra, al tros de país que ens ha tocat, l'amor als homes que comparteixen amb tu els treballs i els dies.

I d'aquestes amors és que m'agradaria parlar-vos avui horabaixa. Hi ha llocs especialment triats per a l'amor, per a la comunicació de l'home amb la Natura. Des que el món és món, l'home s'ha

agradat de recalar-hi, en aquests llocs. De vegades, els escriptors antics ens els descriuen, aquests indrets prop d'un bosc, ran d'una font d'aigua fresca i delitosa. Hi ha paisatges que conviden l'home a reconciliar-se amb si mateix. Pens ara en aquell indret on Ramon Llull explica que l'amor l'ha envaït. Em referesc a aquells versos del «Cant de Ramon»:

Entre la vinya e'l fenollar
amor me pres...

L'amor n'ha fet presa, en un paisatge especialment escollit. En un paisatge potser com aquest del Torrent de Pareis. L'amor als homes i a la terra que habiten com a objectiu immediat de la festa. Cert és que les festes uneixen els homes i els comprometen en una tasca col·lectiva. La cultura d'un poble n'és el resultat, d'aquest compromís. La cultura d'un poble és sempre un projecte de vida. És una tasca de tots que obeeix a la necessitat intrínseca de l'home de sentir-se viu. Som un poble que té la necessitat de sentir-se viu perquè la història pugui començar cada matí. És, també, la cultura d'un poble el símbol d'ell mateix, la seva metàfora, el seu propi mirall.

Quina és, doncs, la nostra metàfora col·lectiva? Quina és la imatge que la nostra vida reflecteix dins el mirall inequívoc de la història? Jo diria que la vida d'un poble és múltiple i complexa. Hi ha, emperò, una paraula amb la qual hom ha volgut significar la vida més recent de la nostra col·lectivitat. Em referesc a la paraula balearització. Tots sabem què vol dir. Arreu del món, quan hom vol defensar un territori de la balearització, sap molt bé de quin mal vol alliberar aquella terra. La paraula significa mediocritat, confusió, provincianisme, covardia... D'aquests pecats mortals voldria que fos capaç d'alliberar-se la cultura del nostre vell poble. I aquí ve la pregunta: Paral·lelament a la balearització del territori, es produirà la balearització de la cultura i de la vida dels homes que conviuen en aquest territori? No és necessari respondre. Que cadascú cerqui la resposta, el cor damunt la mà i la ment desperta. Jo, per la meua banda, només afegiria: tinguem present que al llarg de la història les societats que solament es preocupen d'enriquir-se són pobles que engreixen. Només la cultura possibilita el creixement. Una cultura sòlida, vertebrada, madura, arrelada en el nostre passat i oberta als grans corrents intel·lectuals. Una cultura que ens faci cobrar l'alegria d'esser homes, el plaer de viure en una terra oberta, talment aquest torrent, a la nostra mar: ampla i antiga, generosa i vella.

És la mar qui ha configurat al llarg de molts de segles una civilització que, per damunt de les diferències d'ètnies, de llengües i de cultures, ha cercat d'harmonitzar les aspiracions individuals dels

homes amb els seus indefugibles interessos collectius. Ran d'aquesta mar, avui en greu perill per causa de la incontrollada expansió tecnològica dels qui debanen la troca de la història, l'home ha estat capaç de plantejar-se i de resoldre els grans problemes que l'atordeixen i que regulen les seves relacions amb la terra i el cel. A la vora d'aquesta mar, ningú no pot ser miserable, ni mediocre, ni covard, ni mesquí... És la mar d'Ulisses, l'heroi que retorna a Ítaca, la seva terra, i desitja que el camí sigui llarg, «ple d'aventures, ple de coneixença», acabarà per dir un poeta modern. Potser Ulisses passà molt a prop de l'embocadura d'aquest torrent. Homer, el poeta que l'havia creat, per ventura era cec de tant de mirar el mar. Potser un tel de saladina havia vingut a posar-se damunt les nines dels seus ulls. És la mar de Simbad, del mariner Simbad, l'aventurer que ens convida a retrobar amb ell els camins de la màgia i de l'encantament, de la fantasia i de la meravella. Ulisses vindria a personificar la raó, el coneixement i l'astúcia, Simbad encarna la passió del somni i el luxe de l'emoció estètica. L'un i l'altre ens condueixen a estimar la vida: el coratge de viure, l'aventura i el risc, els llocs misteriosos i els paisatges fantàstics. La confiança de l'home en si mateix. La mar de Filis, aquella joveçana que tornà un arbre de tant d'esperar l'enamorat que havia partit en una barca a la guerra llunyana.

Qui s'enamora no es cansa...

Explica una cançó antiga. Ran d'aquesta mar, els déus s'agradaven de fer homes de fang a imatge i semblança de la seva divinitat. També ran d'aquesta mar, els homes s'han entossudit a imaginar-se déus a imatge i semblança de les seves misèries. És la mar d'Èdip, la mar de Zeus, també la mar d'Eros, el déu de l'amor, germà de sant Joan. És la mar del Crist, el que estimava els pobres i les pecadores, la mar dels profetes... (Què més voldria jo, avui horabaixa, que assemblar-me una mica a aquell profeta que explicava als rius com era la mar on havien de morir!) És, també, la mar incerta de la pirateria, de les rústegues, desesperades epopeies de la gent pagesa, de la gent que ha habitat els indrets moratius. És la nostra mar. La mar dels Argonautes. Què hauria estat d'ells sense la lira d'Orfeu? Aquella mar que el poeta Miquel Costa i Llobera aixecava com a símbol civil de la gran comunitat que havia configurat l'esperit del món clàssic. Escrivia, el 1906, en el seu llibre *Horacianes*:

Arreu desfilen platges esplèndides,
punes que avancen, cales recòndites,
i, en penyals d'escultòrica traça,
cavernes dignes d'habitar-hi un cíclop.
... ..

Així vols càntics, oh, tu, mar clàssica,
mar venerable llatina-hel·lènica,
que ara rius tan serena i tan jove
com al cantar-se l'Odissea augusta!

En un altre poema, a «La deixa del geni grec», havia escrit:

Avui que tota l'illa sotmeten gents estranyes,
avui que sols ja resten enmig de ses muntanyes
aquestes roques lliures per nostre foc sagrat.

El nostre foc sagrat. El foc de l'amor que encén l'estiu. L'amor a la vida, l'amor a la terra, al tros de país que ens ha tocat, a la llengua d'aquesta terra... Per què aquestes roques lliures del Torrent de Pareis no en poden ser un símbol, d'aquesta llibertat i d'aquest foc? Cada una de les cultures que configuren la gran civilització mediterrània és com una pedra qualsevol d'aquest torrent, llisa, rodona, sense caires ni arestes. Durant segles, han rodolat d'un extrem a l'altre, enduïtes per la força de l'aigua, de vegades per l'aigua desfermada del torrent, d'altres per la correntia suau, transparent i tranquil·la, fins que han arribat a suavitzar-se, a esdevenir agradables al tacte.

«Qui s'enamora no es cansa...», us ho he dit abans amb tota la intenció d'aquest món. Cert és que m'agradaria tenir un poble enamorat de la seva pròpia vida. D'aquella vida lliure que cerca de trobar el compromís amb la cultura, metàfora de la pròpia realitat, creació humana per excel·lència. La cultura d'un poble és una creació dels homes d'aquest poble —la cultura, com l'amor, com totes les coses bones, vertaderes i belles, és pur artifici, invenció humana per excel·lència. Una cultura que a mi m'agradaria avui horabaixa d'imaginar lliure, creativa, com sempre han estat les cultures de la Mediterrània, fidels a la terra, allunyades de la mediocritat i de la covardia, allunyades de la balearització. Jo sé que és bo de començar-la a imaginar, aquesta plenitud de vida. Jo sé que la millor realitat va sempre precedida d'un somni. Jo sé que allò que s'imagina ja s'ha començat a construir, quan la imaginació és lliure i el cor de l'home és capaç d'apartar-se de les fantasies programades, de les falses il·lusions, del crit de les sirenes. Fa pocs mesos vaig veure escrit en una paret de Roma aquestes paraules: «No vull ser feliç, perquè surt massa car.» La mà que ho va escriure —no sé perquè vaig voler creure que era la mà d'un jove— sabia perfectament què rebutjava, quines eren les fantasies programades que no podia acceptar, quina part de la seva llibertat es veia obligat a vincular per causa de les quotidianes colonitzacions.

Jo sé que el meu poble, que s'ha reunit avui horabaixa per escoltar belles melodies prop de la mar, serà capaç de somniar el pro-

pi futur —ja he dit que les millor realitats van sempre precedides d'un somni—, d'imaginar el futur, el meu vell poble. Un poeta d'avui, En Jaume Santandreu, ho va escriure fa un grapat d'anys amb paraules senzilles. Deia:

L'ametler del meu poble,
vell, caparrut i noble,
fent alba de la nit,
malgrat tot ha florit.

Té la soca torçada.
Té la branca vençuda.
Sembla que l'han ferit.
Però encara ha florit.

L'ametler, com el poble,
vell, caparrut i noble,
avui alça el seu crit:
Malgrat tot ha florit.

Que mai no ens manqui el foc de l'amor: a la terra, als homes, a la llengua del poble... Filis, la joveçana aquella que tornà un arbre de tant d'esperar l'enamorat, tornà un ametler. Un ametler capaç de florir dins el cor de l'hivern. Bé que ho paga cremar-se d'amor perquè aquesta terra mai no es vegi obligada a abdicar de si mateixa, de la seva autenticitat... Bé que ho paga cremar-se d'amor, només per somniar-la neta, clara, justa, generosa, lliure...

He dit.

Pregó del «XX Concert de Música Coral», Torrent de Pareis, Escorca, juliol de 1983.



TEMPS DE VEREMA

Veremadora major, veremadores, volguts amics:

Fa dos o tres anys vaig venir a aquesta mateixa tribuna —convocat en nom del vostre Ajuntament pel bon amic el poeta Llorenç Moyà de Can Gilabert— per pregonar la festa —bella festa d'amor i de gresca!—, per pregonar, dic, la festa de la verema binissalemera. Una festa que Llorenç Moyà havia reinstaurat sota el signe del vi, a la seva casa de velles parets i antigues pedres.

Encara no fa un any del seu traspàs. Partí d'aquest món, poc temps després de la festa de la veremada, a les darreries d'octubre, quan el cicle de les collites s'ha ben acomplit i la terra es disposa per al repòs, gairebé en silenci. Permeteu-me, doncs, que les meves paraules d'avui vagin lligades al seu record. A la memòria d'un home d'aquesta vila que estimà el seu país i es mantingué fidel a la llengua del poble. A la llengua antiga dels veremadors binissalemers.

Llorenç Moyà arribà a utilitzar la pròpia llengua, el català de Mallorca, tan bellament que poques vegades un poeta ha arribat a un tan alt domini de la matèria amb què configura el seu art. I, pels camins de la llengua, mantingué tothora una absoluta voluntat de fer de la nostra cultura una soca robusta i solidària. Era l'home que tenia confiança en la seva pròpia veu. I aquesta és la gran lliçó de la seva vida i el seu més alt exemple: el compromís amb el seu poble pels camins fascinants de la paraula. Un compromís que el conduí a l'absoluta defensa de la llibertat de l'home, al rebuig del fanatisme, que sembla fusells dins el cor de la gent.

Jo hi vaig venir, a aquelles primeres festes de la veremada, a la clasta de Can Gilabert. Allà hi vaig conèixer Llorenç Villalonga. En aquelles festes vaig començar a estimar la vostra vila de pedres vives —pedres de dos mil colors—, com baixades dels contraforts de la serra de Tramuntana, rost avall, fins al pla.

Llorenç Moyà havia teixit, entre els fervors de l'elegia i de la sà-

tira, el mite de Robines. I s'agradava d'explicar-ne velles històries, antigues facècies que, molt sovint, només havien viscut per un instant dins el seu magí. Me'n record que deia que feia molt de temps —devers l'any u— havia vingut a Binissalem, només per beure-hi vi, l'emperador de Roma Cèsar August, l'home que governava l'Imperi —el Mare Nostrum— en aquella era en què hom creia que havia arribat la plenitud del temps. El Cèsar havia desembarcat al port de Ciutat, la Palma romana havia acudit a rebre'l amb pompes de festa major, d'allí havia partit de cap a Alcúdia —la Pollentia antiga— i vers mitjan camí s'havia aturat a romandre. Binissalem, aquella nit, li oferí el seu millor vi i el Cèsar agafà en aquest mateix poble la meula més calenta de la seva vida. El vostre poeta —que s'agradava d'imitar sovint els glosadors populars, la vena de la poesia popular i els seus deliris, en teixí, entre la farsa grotesca i la complanta barroca, dues belles corrandes:

Engatar-se és àdhuc just
quan les bevendes són fines:
del gemmat vi de Robines
sempre anava gat August.

El poeta ens volia advertir que el cèsar del món, quan hagué tastat el vi de Binissalem, mai més no pogué passar sense beure'n, i una gatera n'hi va dur una altra, i una altra... (Potser Llorenç Moyà havia posat aquest punt de picardia en el seu glosat per venir-nos a dir que amb la panxa plena de vi i el cap un poc tèrbol és la millor manera de governar un imperi).

Però llavors vindria l'aplicació a la nostra particular conducta. Robines —Robines Augusta d'ençà que el cèsar de Roma havia pernoctat una nit en aquest lloc— havia servit vinet de bon grau a la taula de l'emperador. Ara, és just que «la gent més noble», tota la gent, aprengui la lliçó del Cèsar:

Si August una moixa ateny
amb el vinet del meu poble,
és just que la gent més noble
qualque pic s'emporpri el seny.

És just, qualque vegada, enterbolir-se l'enteniment. Sobretot, perquè —i ho diu una vella sentència—, en el vi hi ha la veritat. Jo diria que la veritat del vi és una veritat lliure i sense por, una veritat franca que condueix a l'alegria de viure, a la gresca que Bacus —el déu totpoderós de la disbauxa— proposa cada any en arribar el temps de la verema.

És la tardor, el temps de l'any en què les collites arriben a la plenitud. Els fruits d'aquest temps són sucosos i plens d'una dolçor

amiga que extreuen de la terra. Temps de llanternes, jocs d'infants, sota les nits constellades del setembre. Incertes ombres que sorgeixen de la clovella d'un meló, tot de filigranes retallades.

Es sereno ha mort un moix
i l'ha duit en el Socors,
ha comprat un cèntim d'oli...

La teringa dels nins continua la seva caminada pels carrers de la vila. Les façanes s'omplen de bellumes, d'un joc de penombres que tremolen. «Ha comprat un cèntim d'oli...». L'oli és tot el contrari del vi. L'oli és tan necessari com el pa. El vi condueix a la festa, destrava la llengua i allibera el llenguatge. L'oli és auster. El vi encalenteix el cap i fa espirejar els ulls. Un tassó de bon vi és la paga que reclama el poeta pels seus versos. Ronsard posà sobre la tomba de Rabelais un epitafi que venia a afirmar que, si del seu cos corrupte alguna cosa n'havia de créixer sobre la tomba, seria un bell parral, d'aquella panxa que, mentre havia viscut, no s'havia aturat d'engolir vi.

Però la festa no pot ser res més que un punt de retrobament del poble amb les seves més profundes arrels. És la nostra aventura. Una aventura d'homes concrets que sabem que la història és una successió lineal d'esdeveniments en un temps natural que sempre torna a començar. Festa del veremar, festes de l'amor que crema. D'amor encès. De subtils iniciacions amoroses. Quants d'homes i dones no es veuriem obligats a acoblar els treballs de la verema a la seva primera mirada d'amor: «dos que amb so mirar s'entenen / que s'hi parlen d'amorós...». La vinya i la verema n'han estat testimoni, de tantes amors primeres, que, perquè són les primeres, sempre són les millors: «Ses sopes i ses amors / ses primeres són ses bones...» Festes d'amor, festes de gresca: la festa del vi que destrava la llengua i condueix a l'alegria de viure... A l'alegria d'enamorar-se de tantes coses: de la vida, de la llibertat, del país... de la llengua del nostre vell poble. Perquè la llengua és el lloc on ens reconeixem a nosaltres mateixos i n'és desventurada aquella gent que ha perdut la capacitat de retrobar-se.

Ens és necessari cobrar la confiança en la nostra pròpia veu, i aquesta voldria que fos la conclusió que vingués a tancar la meua intervenció d'avui horabaixa. Amb les nostres paraules. Perquè la paraula fa créixer el pensament. Donau-li paraules al pensament i el veureu com és capaç de volar. Sobre cada paraula, damunt cada mot, el temps hi ha abocat la seva alquímia. Tota l'experiència del poble es concreta en les paraules. Som una antiga gent que ha viscut ran d'una mar vella, plena d'història. Una mar on els homes han imaginat déus afectats d'empinar el colze, perquè sabien que res no hi ha tan venturós com l'alegria de viure en llibertat.

La confiança en la nostra pròpia veu. Quin bell projecte per a la festa de la veremada d'enguany. Bella ventura si cercam aquest vi. El vi de la fidelitat a la terra i als homes que hi han viscut per sempre. «Donau fil a sa miloca / que si fa vent volarà...», diu una altra cançó. I una altra: «A dalt d'un puig vaig filar / un fil de llarga esperança...». N'estic ben segur, que el futur serà del nostre poble si el fil de l'esperança fa volar la miloca de les nostres velles, indefugibles aspiracions de viure.

Som un vell poble capaç encara de filar l'esperança en cada glop de vi.

Pregó de la Festa de la Verema, Binissalem, setembre de 1982.



JOAN, D'ON VÉNS?

Esbós per a una biografia de Joan Miró

Potser els coloms volaren sobre la casa número quatre del Pasatge del Crèdit, aquell dia. Els coloms de llauna amb el seu aleteig metàl·lic ompliren de lluentors i cerimònies la nit de la ciutat, i estengueren un cobricel, com un sobreteixim anàrquic, ruixat de benzina, tacat de foc, sobre les teulades. Potser un estel havia caigut del cel ple de luxúria, només per acaronar, tendrament, els pits d'una bagassa. Eren quatre, els coloms, dins la nit. Quatre coloms encesos que passaren de pressa, tot deixant un rastre de foc i de sang, que bull entre les cuixes d'una mare. Només quatre. Lligats a la llum, al poble i a l'audàcia.

Però la vida no és altra cosa més que un codi genètic de cèl·lules que reproduïxen el pigment de sempre. Ara, un embolic de cromosomes i d'enzims plora, entre els draps. L'atzar no produeix mai cadenes específiques. Ai, les cadenes! Visquen les cadenes! Per sempre siguin alabades les cadenes d'enzims i mol·lècules proteiques. Diuen que hi ha un gen específic per als ulls verds. Verd de mar llatina, que crida el groc, un groc que crida el foc. En definitiva, els enzims són la clau del procés de catalització. Tot es redueix a un grup d'aminoàcids i a les seves cadenes laterals amb radicals exhidrils. Ens asseiem a un bar. El cambrer s'acosta:

—Què volen prendre?

—A mi em portarà un deoxirribonucleic amb llimona.

—A mi, porti'm un cabdell de fil amb maduixes.

—Jo vull una oració coordinada.

Els coloms de llauna tornaren a volar. L'atzar mai no serà reduïble a una figura geomètrica. El combat amb l'atzar pot produir canvis. Els àcids poden, inesperadament, pronunciar fonemes. «Digues pa-pa». «Ara, digues ma-ma». Les arrels no són altra cosa més que els monemes, però les desinències són allò que determina les relacions amb els altres monemes del discurs. L'àcid ha obert la boca de pinte en ample i diu: *«Je travaille comme un jardinier.»*

Esmenussant les criatures que poblen l'univers. Un univers tot de fidelitats i de tendresa.

Els molins s'han posat a moldre espermatozoides. I la retòrica, la vella retòrica, ha començat a caure per una claveguera dins la Mediterrània. Els molins envelats són de color blanc, just la farina. Es Molinar és gairebé una síntesi de sulfur i d'àcids carboxílics. Els allotjats s'encalquen ran de la mar, els peus descalços, sobre la sabonera de les ones. Potser la mar arribarà a fer olor de peus. Els peus, qui sap?, per ventura algun dia, amb el temps, tornaran morfemes. Una dona vella seu a la fresca mig endormiscada. S'arruixa les mosques i aixanca les cuixes, perquè passi l'airet: un ventolí que talla, sota un sol que esbufega. L'arruixador ha omplert de colors el sobec: blau, i groc, i verd, i roig. Una oració coordinada de colors i cadenes d'enzims. Potser una molècula proteica al fons d'una copa de xampany. Un xicot s'ha acostat a la vella i ha començat a cantar, com qui fa un jutipiri:

En Picó picava.
En Miró mirava...

—Què feia?, ha preguntat la vella, endormiscada. L'allotell li ha respost:

—Mirava; per què?

Mirava, En Miró, la terra i el cel, els estels i la llum, els arbres i les pedres, l'aigua i el foc. Mirava els ocells, i la nit, i les papallones. Mirava els peixos de la mar i observava que portaven pintades les quatre barres roges. Mirava, En Miró, les arrels de la terra, de la nostra vella i malmenada pàtria. Els paisatges desolats, les esglésies derruïdes, els cementiris sense flors, ni planys, ni morfemes; les platges desolades. Mirava, En Miró, detalladament, la prodigiosa calligrafia de les coses, els crepuscles, les herbes, les copinyes. I les coses cantaren a aquell qui les mirava:

Vós que amb so mirar matau,
matau-me, sols que em mireu,
que m'estim més que em mateu,
que viure, si no em mirau.

Mirava, En Miró, les fulles mortes i observava la geomètrica perfecció de les cadenes d'enzims, les textures de la terra, les velles turbulències de la sang. De la sang que el poble —aquest poble vell i cansat —porta, des que el món és món, sota les dents. Mirava, En Miró, les mans d'aquests homes, la tremolor incerta dels seus dits. Sentia aquells difícils batecs i volgué obrir el seu cor al cor d'aquell poble. Com si fos una bomba que aspira i impelleix, després, tota la sang cap a la xarxa capillar. Clandestinament, les aurícules co-

mençaren a moure's, i les artèries, i les vàlvules, i les venes, i els vasos limfàtics, que desemboquen a la xarxa subendocàrdica i subpericàrdica. Mirava, En Miró, la contractilitat del cor d'aquell poble seu, cansat i vell. I observava com és de semblant aquella imatge del cor a les ondulacions de les aigües i del vent. En definitiva, a la imatge de les serps que fan festa, de les serps que penetren, cap endins, vers la naturalesa de les dones, com un fallus enorme, llarg i ondulat. Mirava, En Miró, les estrelles del cel i intentava agrupar-les capriciosament, en noves constel·lacions inventades i anàrquiques. Creava un nou cel constellat, esbossat a imatge i semblança del seu somni, car després d'una guerra —d'una guerra plena de sang i de venjances— hom necessita reorganitzar novament, serenament, l'univers.

Era la tasca de coordinar de bell nou les oracions, de retrobar les cadenes d'enzims i els àcids carboxílics, pacientment, com si fos un cal·ligrama arabesc i rígid, a la recerca d'històries alades, d'estels, d'ocells i fembres. El rossinyol intentava esbossar una cançó, sota la pluja del matí.

Rossinyol, si vas a França,
rossinyol...

El rossinyol s'havia entossudit a explicar als homes que la primavera tornaria a lluir quan es decidissin a deixar-se fascinar per l'energia impertorbable del cel, sobre el qual, inesperadament, un cargol havia deixat un rastre lluminós. Ai, el rossinyol! Potser se'l mirava extasiat, En Miró. Deixarà de cantar, si el tancau en la gàbia, car no li és possible suportar la captura, al rossinyol.

«Un rossinyol estava en un arbre fullat e florit», escriu Ramon Llull. Perquè era primavera, qui ho dubta? Perquè era necessari parlar als homes de pau amb la precisió d'un rellotger. Era necessari extreure'n, de la guerra, l'alegria de viure; del desconhort, una història plena d'ales; del desencant i de la mort, la capacitat de desxifrar l'inconegut.

Es tractava de descobrir un món habitable. De retrobar en els mites les idees que neixen. Potser, de comprendre que l'esperit dels homes és ple de miniatures mentals; de traduir a un altre llenguatge les imatges d'un poble, d'un temps i d'una terra. Els personatges no saben com sortir-se'n, de vegades, del bosc incendiats. Qui seria capaç d'adormir-se ran d'una teranyina? Els estels s'aixequen i es descomponen els vells esquemes, com en un calidoscopi sorprenent i fantàstic. Ses Cabelles desorganitzarien la seva antiga composició, i Es Deiols, i La Veracreu. Per ventura, Sa Carrera de Sant Jaume es faria trossos, en una multiplicitat de partícules, tota la fosca s'ompliria de polsim d'estrella i l'alba esdevindria blanca com de llet.

Tu que em véns a demanar
es compte de ses estrelles:
¿vols-me dir quantes dotzenes
de gotes d'aigo hi ha a mar?

Que farien, llavors, els ocells nocturns? Quin dia serà aquell que les serps decidiran mossegar-se la cua, només amb la finalitat de rendir l'homenatge suprem als orígens? L'aigua corr incansable vers la nocturnitat apassionada dels enzims. En una gota d'aigua, jo he vist dansar-hi els cossiers, plens de flocs i relíquies, els dimonis d'Artà i la Patum de Berga. Cal assassinar la pintura, ara mateix; retrobar el vertader sentit de l'art en la turbulència fàllica de les tenebres, en el bestiar instal·lat sobre la llengua col·lectiva, en la menstruació de la lluna que regalima sobre les papallones i en el miracle de la terra. Greta Garbo vindrà, entristida i divina, per explicar-nos com era de profund el bes de Robert Taylor... Marlène... Pobra Marlène!, vestida d'ocell blau, guaitarà, potser, sobre la nostra vida i somriurà per sempre, com si fos una estrella de mar, un escrupolós rèptil, tal vegada un centpeus perdut en un antic i estrany laberint de pedra.

La por ja no vindrà tranquil·la, quan la roda del temps rodoli de bell nou vers les libèl·lules. Ni el silenci s'estendrà novament sobre els cors, com una taca negra. L'ull de cada home podrà guaitar a la terra —cada estel és un ull que parpelleja— per les finestres verdes vers les quals En Miró ha mirat totes les coses. I veurà el sol, tan lliure com el foc, veurà la terra, els brins de l'herbei i la flora-via. Potser, aleshores, els enginyers genètics hauran comprès perfectament el seu codi i es dedicaran a programar un altre Joan Miró, i un altre, i un altre... fins que n'hi hagi un a cada casa. Llavors, jo seré allí per preguntar-li, novament:

Joan, d'on véns?
¿d'on véns tan gran?

Homenatge a Joan Miró d'«Última Hora» i «Majorca Daily Bulletin». La ciutat de Mallorca, maig de 1978.



UNA MOSCA VOLAVA PER LA LLUM

El meu barri és un d'aquests barris que els urbanistes en diuen perifèrics. Altre temps, havia estat un barri de pagesos, gent que vivia del conreu de la terra i es llogava a jornal a les possessions de més a prop. Actualment és un grup de cases "protegides" amb gratacels i cafeteries, no gaire lluny del camp de terrossos i de les pastures.

La meva casa, situada en plena zona de contacte, es troba entre els últims blocs de vivendes i els primers conreus. Des de la taula de treball, veig fàcilment els camps fins a les muntanyes, les cases escampades de l'antiga població i un colomer. No és difícil entendre fins a quin punt el qualificatiu de "zona de contacte" és un encert, aplicat a aquest lloc. Perquè dos mons han vingut a entrar-hi en contacte, al punt precís d'aquest barri meu. El vell món dels mallorquins jornalers i el món nou de la immigració jornalera. L'un i l'altre units per un passat marcat per la fam, però sovint encarats per causa de la ignorància que marca la vida d'ambdues col·lectivitats.

Rera la meva casa hi ha un sementer verd quasi tot l'any, sembrat d'alfals i de blat de les Índies, travessat per un caminó estret i torterell que ha traçat el peu de la gent que va des de les vivendes al barri antic. D'hivern, quan la terra és blana, el caminó quasi s'esborra, perquè la gent s'estima més anar a fer una mica de voltera que omplir-se les sabates de fang i terra. Quan torna el bon temps, compareix novament el camí enmig del sementer.

Ahir horabaixa, les muntanyes tenien un color lilenc, tres allotells cantaven per aquest caminó. Eren fills d'immigrants i la seva llengua familiar és el castellà. Cantaven una cançó en llengua catalana que possiblement deuen haver après al club d'esplai de la paròquia o a l'escola del barri: «Una mosca volava per la llum...» Des de la meva taula els podia sentir perfectament i adonar-me de la seva fonètica ben correcta. Però quan havien de baratar la vocal que regeix el ritme i el joc de la cançó, un d'ells advertia en castellà:

«Con la a...» i seguien cantant posant la vocal a oberta en el lloc de totes les vocals. «Con la e...» «Con la i...». Aquells aïllots que espontàniament cantaven una cançó en la llengua de Mallorca no s'atrevien a expressar-hi res més que no fos el text de la cançó, a pesar que el seu nivell de comprensió era normal. Però no ho era la seva capacitat d'expressió.

Aquest fet purament anecdòtic m'ha conduït a un seguit de reflexions sobre la didàctica que cal aplicar en l'ensenyament de la llengua catalana a aquells qui tenen el castellà com a llengua de relació familiar. Es tracta, doncs, d'unes reflexions sobre el que n'hem dit la didàctica de la llengua catalana per a castellanoparlants, que ha d'ésser bàsicament i sobretot durant els primers anys de l'escolaritat (pre-escolar i cicle inicial) una didàctica de l'expressió oral. Crec que el nivell de comprensió de la llengua de Mallorca per a molts de fills de pares immigrants és gairebé normal. Emperò ningú no els ha donat l'empenta definitiva perquè s'atreïssin a parlar-la. I pens que l'escola ha d'assumir aquesta responsabilitat perquè són molts els recursos que té dins les mans per aconseguir-ho: les cançons, els jocs de paraules, les frases fetes, que faciliten la superació de les dificultats fonètiques en què el nin es troba. Si treballam el llenguatge a nivell d'expressió oral des del començament —no cal dir la importància que té per a aquests nins que el mestre sigui un bon model i que tingui un cert domini sobre alguns recursos retòrics—, haurem fet bona feina: ben prest ja no tendrem cap necessitat de practicar una didàctica especial per a castellanoparlants, potser haurem ajudat a resoldre el conflicte que significa que hi hagi nins que tenen bons coneixements de gramàtica i d'ortografia, emperò que no tenen cap domini sobre l'expressió oral. Haurem exercit una funció integradora i haurem possibilitat que, a més de cantar en la llengua de la terra que els ha acollit, aquests nous mallorquins sàpiguen conversar-hi.

Publicat en el «Bolletí Informatiu de la Comissió Mixta» (Ministeri d'Educació, Consell General Interinsular), núm. 2. La ciutat de Mallorca, juny de 1981.



ELOGI DEL MESTRE

Estimat mestre, volgut amic. Companys:

Ens hem congregat en aquesta aula magna de l'escola de magisteri per retre puntual homenatge a un mestre exemplar, mestre de mestres: l'estimat amic En Melcion Rosselló i Simonet.

Molts dels qui som aquí avui horabaixa —jo diria que gairebé tots els qui hem vingut a adherir-nos a aquest acte que l'Escola Normal ha organitzat en honor del bon mestre— tenim sobrats motius per expressar-li el nostre reconeixement. Jo estic ben segur que les meves paraules no acolliran tots els sentiments d'admiració i de gratitud que en aquesta hora de les acaballes han sorgit dins els nostres cors. Deixau-me, emperò, explicar la meua pròpia interpretació dels treballs i els dies que han marcat la vida d'aquest home.

El vaig conèixer, enguany farà vint-i-cinc anys —quina animalada de temps i de cabòries!—, la tardor del 1956, quan tot just iniciava el meu primer curs en aquesta escola. Ell només feia un any o dos que hi havia entrat de professor de pràctiques i tothom parlava encara de la seva brillant oposició. Era jove, llavors, i es trobava amb un claustre de professors vells, molt vells, retuts i malalts. Jo record que cada any en jubilàvem dos o tres i nosaltres, que no en sabíem quasi res, de la seva vida ni dels seus miracles, havíem de comprar-los un ram de flors que col·locàvem dins els seus braços tan cansats, el dia del comiat. Aquells professors havien estat també els professors d'En Melcion Rosselló i no és estrany, doncs, que el mirassin amb els ulls de la il·lusió i de l'esperança —de la mica d'il·lusió i d'esperança que, malgrat tot, encara eren capaços d'encobeir. Per a nosaltres, aquells professors no eren altra cosa més que una pàgina d'història, d'una història que desconeixiem i que ningú no havia tingut l'atreviment d'explicar-nos. Per això, vells i caducs, durament menystinguts i represaliats, aquells professors apareixien davant nosaltres una mica grotescs, certament ridículs. A mitja veu, molt en secret —ja sabeu que la vertadera història és

sempre la que s'explica en veu baixa— algú ens referia la seva peripècia i parlava de depuracions, de càstig, de vexacions i de presons.

Enmig d'aquest panorama tan desolador, la paraula d'En Melcion Rosselló esdevenia gairebé profètica, com si algú hagués vingut a esqueixar els núvols de la nit i hagués obert sobre les nostres vides una clariana plena de llum i de presagis. Perquè ben sovint m'he preguntat com aquest home, pessimista empedreït, perfecte coneixedor d'una realitat escolar degradada, company d'uns mestres humiliats des de tots els costats, era capaç de despertar el nostre entusiasme innocent, el nostre coratge, la nostra inquietud plena d'ingenuïtat i de candor, car se'n necessitava una dosi immensa, de coratge, de candor i d'ingenuïtat per escollir la via dolorosa del magisteri. No em puc estendre ara a esbrinar qui érem nosaltres, ni a destriar les causes per les quals havíem arribat a aquella escola. Un fet, emperò, ens marcava a tots i determinava la nostra vida: els nostres estudis es situaven a mig camí entre les professions universitàries i els treballadors de la construcció, molt per davall dels oficinistes de la banca, en el punt precís on s'obria el camí de la fam. Tot això ho sabia perfectament, En Cion Rosselló, i no ens ho amagava. I així i tot era capaç de despertar aquell entusiasme exemplar. Qui era En Melcion Rosselló? He dit que no m'és possible estendre'm en consideracions sobre la nostra entitat d'alumnes, però sí que m'agradaria esbossar amb poques paraules qui era aquest home i quines eren les arrels de la seva pedagogia.

Melcion Rosselló pertany a una noble nissaga de mestres mallorquins —pedagogs per vocació i per devoció—, que es remunta al segle XIX —mestres de la seva mateixa corda foren En Guillem Cifre de Colonya i En Mateu Obrador— i que tingué els moments més admirables durant el primer terç del segle present. És la línia dels mestres Miquel Porcel i Riera i Gabriel Comas i Ribas, la línia renovadora de l'inspector Joan Capó, del mestre Carpena, dels homes que publicaren «El Magisterio Balear» i d'aquells que es replegaven entorn del Museu Pedagògic per discutir sobre les últimes experiències escolars de l'estranger. Homes que tenien una fe profunda en el poder de l'educació, optimistes per naturalesa, enamorats de les utopies, incansables lluitadors contra l'obscurantisme i la ignorància. Homes que creien que l'educació ha de preparar sempre el triomf de l'esperit sobre la matèria. Són els mestres que havien de renovar el món i la bolla, gent plenament convençuda de la força transformadora —transfiguradora— de la cultura. De la força excitant de la cultura que Gabriel Alomar expressava amb claredat i eufòria l'any 1930: «Més enllà del que podríem anomenar concepte estàtic de l'estudi, hi ha el concepte dinàmic» —advertia Alomar. «No basta acumular coneixements i cultura, com si la cavitat cerebral fos un magatzem; sinó que també és necessari formar-se criteri personal, capaç de rebellar-se contra la petrificació tradicio-

nal dels tòpics o dels dogmes» (G. Alomar, *L'Ànima nova de l'estudiant*, 1930). Aquest era el tremp de la pedagogia en la qual s'inseïx En Melcion Rosselló. Una pedagogia absolutament confiada en la naturalesa de l'home, convençuda que en l'activitat lliure i espontània s'ha de cercar-hi sempre la base del coneixement. També la necessitat d'un veritable clima de llibertat per a l'aprenentatge i el convenciment que les experiències quotidianes de la vida tenen més àmplia capacitat per despertar la necessitat de raonament i de coneixença. Una pedagogia que ell va tocar amb les mans al Col·legi Cervantes de Ciutat, on impartien les seves classes En Francesc de Sales Aguiló i N'Andreu Crespí, mestres i amics, i on va iniciar la seva gran amistat amb aquell home bo, poeta entranyable, l'apotecari de Santanyí En Bernat Vidal i Thomàs. Una pedagogia lligada a l'Escola Normal dels anys de la Segona República, esplendorosa, plenament compromesa en l'afany de fer dels seus estudiants autèntics professionals de l'ensenyament, homes i dones —encara en queden— plens d'entusiasme, enamorats de la seva feina, fidels a aquella noble pedagogia que posava en el centre de tota la tasca escolar l'activitat del nin, la seva necessària identificació amb l'espai que li és propi. Una pedagogia “nova” que lluitava contra aquella altra pedagogia que don Josep M. Eyàralar qualificava de «*carabineril y lamentable*», caracteritzada pel memorisme recalitrant, la verborrea repetitiva i la més absoluta manca d'una veritable capacitat de crítica. Una pedagogia “nova” des de la qual aquella modèlica professora d'història d'aquesta casa —dona Rosa Roig— reclamava plena de coratge, el 1931, la possibilitat de guanyar per a les escoles de les nostres illes el dret d'incorporar la llengua catalana en els plans d'activitat i d'estudi.

Professors i alumnes d'aquella hora s'agradaven de citar sovint una frase d'Alexandre Dumas que venia a reafirmar plenament les seves concepcions pedagògiques. Deien: «Si els nins són tan espavilats i els homes tan cretins, hem de cercar la causa en l'educació.»

La pedagogia “nova” d'aquells joves estudiants de magisteri —En Cion Rosselló n'era un— que s'aplegaven entorn de la Federació Escolar Balear i recorrien l'illa a parlar a la gent de Ramon Llull, de Joan Alcover i de Concepción Arenal. Missioners de la pedagogia. De tota aquella gent, En Melcion Rosselló en servà algunes amistats inesborrables, sobretot amb En Pere Capellà i amb Na Cèlia Viñas, la filla d'aquell vell professor de pedagogia que s'agradava de fer un truc dins es triquet i d'acudir al camp de Son Canals a veure jugar l'atlètic Balears.

L'amistat de Melcion Rosselló amb Cèlia Viñas va ésser veritable i profunda. Ella era, juntament amb Bartomeu Rosselló-Pòrcel, una de les alumnes predilectes de Gabriel Alomar. Aquest havia escrit un admirable llibre de poemes, *La columna de foc*, bella conjunció de romanticisme i de neoclassicisme. Rosselló-Pòrcel deixa-

va inèdit amb la seva mort el seu *Imitació del foc*. Un intent d'aprofundir en la substància del foc, en el foc aquell que penetra totes les coses i les inflama. La pedagogia en la qual havia anat a beure En Melcion Rosselló ho era, una pedagogia feta de foc, de la substància del foc capaç d'encendre l'entusiasme viu dels seus alumnes. Passats els anys, i tantes coses com havien passat damunt aquesta terra!, l'any 1953, Cèlia Viñas publicava el seu primer llibre de poemes: *Del foc i la cendra*. En aquest llibre, els versos de Cèlia parlaven «de la cendra que, una vegada, va esser foc», «del foc foquet que serà cendra»... Permeteu-me citar els últims versos de la darrera dècima:

L'Amic ve de Segador
amb les mans totes enceses,
i deixarà ben esteses
les garbes del meu Amor!

Vers la meitat de la dècada dels cinquanta, quan En Melcion Rosselló guanyava les oposicions de director regent de l'escola annexa a la Normal, arribava encara a aquesta casa «amb les mans totes enceses», disposat a escampar les garbes del seu Amor —aquella noble pedagogia que ell havia sentit—, en un temps en què aquella pedagogia havia estat depurada, bandejada i substituïda per una altra pedagogia feta de crits, de poquedat i de misèria. «E consciència n'haja qui ho ha afollat», hauríem d'exclamar amb Ramon Llull.

Esdevenia, per tant, la baula entre la pedagogia renovadora i aquelles generacions d'aspirants a mestre submergides en la cendra del temps i de la història. Es recobrava novament la tradició i s'establia un enllaç amb aquella antiga i inquieta trajectòria.

Arribats a aquest punt voldria preguntar-me quin és el sentit d'aquest homenatge al mestre de mestres En Melcion Rosselló i Simonet. Hi he pensat llargament, durant aquests dies, he regirat papers i he consultat observacions i notes. En el darrer número de la revista «Maina», que amb tan bon gust edita aquesta escola, hi ha, en una entrevista a En Melcion Rosselló, una resposta seva, dura i amarga. Diu que l'escola li ha donat al llarg del temps moltes satisfaccions, però que «a poc a poc, això s'ha anat degradant fins al punt que, avui, el meu paper ha quedat reduït a fer d'administrador i de porter». Una confessió ben trista, certament. La mediocritat del nostre temps i el raquitisme dels nostres plans d'estudi, n'han fet, d'aquella inquietud renovadora, una pedagogia menystinguda i subalterna.

L'homenatge més viu que podem oferir-li és, al meu entendre, el compromís amb el foc aquell que encén d'entusiasme i transforma. Un foc foquet que mai no serà cendra, perquè al centre de la nostra pedagogia hi haurem posat el compromís amb la vida, amb

tot allò que és el nin i amb tot quant configura el seu entorn. Llavors, serem amics del nin i acudirem a ell, bona ventura!, «amb les mans totes enceses» d'esperança.

Paraules llegides en l'homenatge que l'Escola Normal de la ciutat de Mallorca dedicà al director de la seva escola annexa En Melcion Rosselló, amb motiu de la seva jubilació, el dia 4 de juny de 1981.



SANTA TECLA SÓC JO

Honorables senyors, ciutadans de Tarragona, amics volguts:

La roda del temps ens ha tornat a dur —any empeny, qui dies passa— filada de brins de sol —del sol que tomba just a l'hora en què la tardor comença— i setembrina la diada de la patrona santa Tecla, la festa major de l'antiga i noble ciutat de Tarragona.

Cert és que a Mallorca, la meva illa, en aquell temps en què jo anava a estudi, ningú mai no em va dir per quin indret es perdia Tarragona. Els llibres escolars que vaig haver de patir eren fets molt lluny del meu petit país i es dirigien a un estudiant estàndard (com una variable independent) que igualment podia viure en terres andaluses, en les ries gallegues, o en les terres mesetàries de Castella.

Ningú no me'n va parlar mai, de Tarragona; ningú mai no em va dir que les vostres terres i les meves illes fossin tan pròximes, només distanciades per un braç de mar, d'una mar, tots ho sabeu, que uneix molt més que no separa les terres que hi confronten.

Els llibres escolars es limitaven a fer-nos aprendre de memòria el nom de les quatre "províncies" catalanes i a repetir els mateixos tòpics de sempre referits a la laboriositat i a la diligència de la gent d'aquests pobles. Quasi res més, misèria pura i poquedat. Passaren anys sense que jo sabés cap altra cosa dels vostres indrets. Jo era com aquell infant orat del poeta Riber que anava pel món, lliure, sense cap més riquesa que els meus ulls tranquils. Un dia, potser ja era un adolescent llavors, vaig anar a Valldemossa d'excursió, a l'ermita de la Trinitat sobre un cingle soberg de la costa mallorquina de tramuntana. En aquell lloc de pau, ben a prop de les terres de Miramar, vaig passar bona part d'una tarda en llarga conversa amb un ermità, l'hàbit gruixut, la paraula franca, aspre el posat. No sé de què parlàrem, aquella horabaixa, mentre el sol anava a caure dins els avencs de la mar. No us ho podria dir, encara que volgués. Observava les aigües tranquil·les d'aquella mar immen-

sa, les llargues correnties sobre la pell, vetes d'aiguamarina, camins embullats que ningú no sap on porten. No sé de què parlàrem. Ens havíem assegut al mirador. La cosa es perfilava dins la calitja del capvespre. Possiblement, jo li alabava aquell paisatge que ell podia fruir durant totes les hores del dia, sempre que volgués. Potser tenia els ulls color de cel, aquell ermità, de tant de mirar la mar. Sé que li vaig dir:

—És bell, aquest lloc, i es pot veure tan lluny...

Ell em va respondre:

—Tan lluny que, fins i tot els dies clars, hom pot entreveure les muntanyes de Tarragona.

Jo, que ni tan sols coneixia que hi hagués muntanyes al Tarragonès, vaig comprendre llavors que gairebé es tractava d'unes terres contigües unides per aquell braç de mar i per la mirada lluminosa d'aquell pobre, rústec, ermità de la Trinitat de Valldemossa.

Vaig pensar que potser no les havia vist mai, aquell home de Déu, les muntanyes que em deïa; vaig creure que possiblement ni tan sols no existien, que potser no eren res més que una fallàcia o una quimera; una visió, qui sap. Són cosa pròpia dels pares del desert, les aparicions. Més d'un n'hi ha hagut, d'illuminat, que ha pres per muntanyes el que no eren més que núvols, boscos de cirrus, valls de boires, castells de cúmulus amb princeses captives. Els núvols han servit de pont entre terres ignotes. De vegades han transportat un sant millor que una nau amb les veles de fil, un heroi, un guerrier llegendari. Diuen que no és difícil elevar-se dins l'aire i partir a navegar per les ones del cel en un núvol de boires. Només cal conèixer l'oració màgica. Ben segur que la sabia de cor el meu ermità.

Potser se les havia inventat, aquelles muntanyes. Segurament només havien existit dins el seu magí. Tant se val, que tan reals em semblen els fets que hem viscut com els que hem somniat. I entre les vivències d'aquell home hi havia com una cosa pròxima, a l'abast de la vista, les vostres muntanyes. Vaig comprendre aquell dia que ens trobàvem a prop, quasi a un tir de pedra, units per una llarga mirada en dia clar.

No obstant això, els illencs som gent avesada a tancar els horitzons. La insularitat condiciona el mode de concebre l'espai i d'ordenar el món. Durant segles, els mallorquins hem dividit la terra en dues parts: Mallorca, el país propi, la realitat quotidiana, el centre de la vida, i fora-Mallorca, que abraçava la resta del planeta. Tot el que procedia de l'illa era amatent i bo, tot quant venia de fora-Mallorca era estrany, gens fiable i temerari. El contes populars mallorquins —les rondalles que recollí mossèn Antoni M. Alcover, l'home de combat, el gran apòstol de la llengua catalana— en són plenes, d'aquest sentiment particularista i etnocèntric. Ja sabeu que els contes antics han rodolat sovint durant segles d'una terra a

l'altra; de la boca a l'orella de la gent han travessat fronteres i han saltat la mar, tot posant arrels als llocs per on passaven. Ara me'n ve una a la memòria, d'aquelles rondalles, que em servirà d'exemple. Es tracta d'un conte que explica la història d'un rei que no troba a l'illa una allota que li agradi per casar-s'hi. Ningú de la cort, ni els consellers, ni la gent de palau, no poden entendre les raons per les quals el rei fa aquestes rareses, car per a aquells personatges no hi ha jovençanes més garrides que les del seu país. Li diuen, els cortesans, al senyor rei:

«I cap n'hi ha en tot Mallorca...?» Finalment, perquè el veuen enutjat, li recomanen: «...per què no va Vossa Reial Majestat a fora Mallorca, a veure si en troba cap que sia d'es seu gust...?» Les paraules del rei són plenes d'abatiment i pesantor. Diu: «...i a fora Mallorca, me'n tenc d'anar per això (vegeu Antoni M. Alcover, *Aplec de rondaies mallorquines*, vol. XVIII, 1975, p. 41).

He parlat just ara del caràcter etnocèntric dels illencs. Sempre ens ha costat eixamplar el nostre espai, perquè l'illa és un món en si mateixa, un tros de país, un univers particular i concret.

És ben coneguda la història d'aquell dinar de Tarragona entorn de la taula de Pere Martell on es decidiren les condicions de l'ocupació de l'illa de Mallorca. De Salou, el port del Tarragonès que a l'Edat Mitjana conegué una esplendor insòlita, de Cambrils i de Tarragona partí la flota del rei En Jaume I cap a la conquesta de la meva terra. (Només es tractava de travessar un braç de mar.) Allí desembarcaren un dia de setembre a les platges de Santa Ponça les hosts catalanes i allí fundà el bon rei aquell seu regne enmig de la mar, on Déu volgué posar-lo.

Fins aleshores, la història de la meva illa, encara que en algun moment arribàs a vincular-s'hi una organització social pròspera, no és més que una difícil peripècia, un llarg calvari d'abandonaments i de conquestes, d'isolament, de destruccions i de saqueig. Per a aquells pobles allunyats en el temps que es disputaven el domini de la Mediterrània occidental, Mallorca era —encara ho és avui— un punt estratègic d'ocupació militar. En definitiva, una base d'operacions bèl·liques, un punt important i tàctic de poder. La situació no ha canviat gaire des d'aquells temps antics: en els nostres dies encara hi ha qui imagina l'illa de Mallorca com un immens portaavions emplaçat enmig de la Mediterrània, sempre a punt per a la destrucció i la guerra. Les grans superpotències del nostre temps, la confrontació de les quals ha trobat en els conflictes locals que encaren alguns països mediterranis la prolongació de la seva expansió i del seu incontrolat armament, han observat, àvida la mirada, aquesta illa de l'occident de la mar llatina, com una fera que vetlla l'anelhada rapinya.

Una història tan plena de depredacions i de robatoris ha conduït els mallorquins a un sentiment d'escepticisme i de desconfiança da-

vant tot quant és extern: «Ningú, tanmateix —diu aquella gent—, mai no ha vingut a dur-hi res gratuïtament, a l'illa.» No es tracta ara de mitificar l'obra conqueridora del rei En Jaume. Fou aquella una guerra de conquesta. Hi ha, emperò, en el subconscient del poble, un sentiment generós vers el seu rei antic. Mai cap rei no serà tan ben estimat. Potser, si ho haguessin d'explicar, els mallorquins no en sabrien dir les raons, d'aquesta fascinació. Cert és, emperò, que aquell rei que, després de la Conquesta, va promoure el repoblament, que va fundar el poble mallorquí i organitzà la seva convivència pacífica ha estat objecte, com els grans herois, d'una mitificació que l'ha fet immortal. Arreu de l'illa, hom pot veure encara avui marcades sobre la roca viva les petges del seu cavall veloç. La mitologia popular dels països d'Europa n'és plena, de senyals marcats sobre la pedra, un cop per un heroi, de vegades per un sant. Es tracta sempre d'éssers superiors, de personatges gloriosos que el poble ha admirat, de vegades pel seu valor intrèpid i pel seu coratge, d'altres, per la seva vida heroica i exemplar. La memòria colectiva ha atribuït la intervenció sobrenatural i meravellosa a aquestes petjades, podia esser el peu d'un gran sant, la mà d'una màrtir, les ferradures del cavall d'un guerrer, la grapa d'un dimoni. També els déus antics deixaren, de vegades, el rastre del seu pas sobre les roques. Heròdot explica que en un penyal de Tyras, a Escítia, hi quedà la marca del peu d'Hèrcules, per vides i vides. Encara ara, hom reconeix l'empremta que deixaren les ferradures del cavall de Rotllan, el rastre del cavall del rei Artús, les petjades del cavall del nostre rei En Jaume, els clivells de la seva carrossa sobre la muntanya... Eren cavalls que corrien veloços com el pensament, germans de la llum, del vent i dels llamps; nascuts el mateix dia del seu cavaller.

El poeta Miquel Costa i Llobera recollí aquesta tradició en un bell poema de caire romàntic que volgué titular, precisament «El cavall del rei En Jaume»:

Des del penyal de les Bruixes
fins a l'esquerp Puig Major,
des del mur de Santueri
fins al castell d'Alaró,
mostra el pagès de Mallorca
les petjades que amb sos bots
marcà damunt roca viva
un cavall meravellós.
Cavall bo pel Rei en Jaume,
digne era de tal senyor,
flor de la cavalleria
d'un cap a l'altre de món.
Així, torres escalava
o cingles tallats a plom,

i d'un salt a la planura
se llançava dels turons.
A perseguir la morisma
corria com un fibló:
si de sobte s'aturava
obria en terra ample solc.

... ..

No hem de creure que sigui gens fàcil que un personatge històric esdevingui un heroi popular. De vegades, ni quaranta anys de domini sobre els mitjans de comunicació, ni quaranta anys més de vincular la consciència dels ciutadans, no posseeixen el poder d'aconseguir cap altra cosa més que l'oblit. No és fàcil, dic, de construir un mite. El mite respon a un llarg procés de simbolització i esdevé sovint el resultat d'una cadena d'aspiracions collectives. Una llarga cadena d'afanys filtrats pel sedàs de la imaginació. Els mites són sempre la quimera dels pobles. La mitificació que el poble n'ha fet, de Jaume I, ha arribat a convertir-lo en un personatge de conte popular. El rei En Jaume és, a més d'un personatge històric, un rei de rondalla. Quasi diria que tots els reis, els bons reis, que surten a les rondalles mallorquines són una projecció de la seva ombra. És un rei capaç de dinar d'una cabeça d'allís, de posar nom a les terres per allà on passa, de concedir gràcia i mercès a qui li dona un tassó d'aigua fresca, de portar a terme inefables proeses, fantàstiques gestes. Diu un d'aquells contes que el rei En Jaume arravatà el seu pare de les urpes dels moros, quan encara només tenia setze anys. La Via Làctia és el testimoni clar i lluminós d'aquella acció, per això en diuen, d'aquell camí d'estels, a alguns punts de l'illa encara ara «la carrera del rei En Jaume». La batalla no havia estat fàcil. Les ferradures del cavall del rei treien espires de les roques. La pols s'alçava com un núvol espès. «Sa polseguera —explica la rondalla— se'n pujà per amunt i per amunt fins que pegà an el cel, i hi romangué aferrada i tota resplendent» (Antoni M. Alcover, *Aplec de rondaies mallorquines*, vol. V, pp. 108-110).

La gesta més gran del nostre rei fou, emperò —així ho ha explicat la gent perquè així ho creia—, la guerra contra els moros. Les rondalles també en parlen, d'aquesta proesa, i no escatimen, certament, ni la descripció més encesa, ni els detalls minuciosos dels combats. Escoltau-ne, si us plau, uns breus fragments per mostra. Diuen:

De moros n'hi havia més que mosques, però aviat el Rei En Jaume amb sa seua gent los va haver esvaïts tots... i ventim an es moros! que queien com a calabruix. I el Rei En Jaume... zas! una bona espasada! i ja veien botir un carabassot de moro. Al punt els hagué capxitollats tots [«La primera proesa del Rei En Jaume», vol. V, p. 109].

... el Rei En Jaume, com perseguia es moros per esvair-los de Mallorca (...) An es moros al punt los hagué assolits, i es bocins més grossos que en deixà foren ses oreies [«Sa llenegada des cavall del Rei En Jaume», vol. V, pp. 112-113].

... no hi porien estar persones nades davant el Rei En Jaume i es seu cavall, si era per batallar (...) i el Rei En Jaume, espasada va i espasada ve, a dreta i a esquerra; i caps de moro a l'aire i cossos xapats en creu... [«De com el Rei En Jaume va prendre es castell d'Alaró», vol. V, p. 115].

La força expressiva de la prosa del canonge Alcover és ben explícita en aquests breus fragments de les seves rondalles. Una prosa tota de caïres vius, suggestiva, quasi sempre grotesca i divertida, un to jocós que li ve donat, precisament, per l'idioma. Un idioma que mossèn Alcover utilitza d'una forma exuberant i copiosa, ple-tòric de festa.

Els mites —ho he dit abans—, són sempre la quimera dels pobles. D'aquí el seu valor de símbol; la seva qualitat de força col·lectiva, el seu signe inequívoc de vitalitat. No es construeixen fàcilment, els mites. Són l'obra del temps. Rodolen pel pendís dels segles com un mac de torrent i allisen amb lentitud els seus cantells fins a tornar-los suaus al tacte, brunyits per la força de tantes correnties.

Jaume I és un d'aquests grans mites. La immortalitat —és evident—, no li pervingué per haver escapat milers de moros. Jaume I ha esdevingut un mite, precisament, per no haver convertit en províncies els pobles que ocupava per dret de conquesta. El rei En Jaume creà a Mallorca un nou Estat, i dotà aquell seu regne d'un sistema d'autogovern i dels corresponents instruments legislatius i de justícia. Les terres sobre les quals va estendre el seu domini formaren una confederació i foren lliures, unides per un mateix rei. En aquesta llibertat d'autodeterminació, el bon rei hi empenyorà la seva paraula. I, prou que ho sabeu, paraula de rei no pot mentir. Un ciutadà de cada una d'aquelles terres no se sentia estrany a les altres. Mai no s'hi va sentir Ramon Llull, nascut a Mallorca tot just repoblada l'illa després de la Conquesta, mai no s'hi va sentir mossèn Alcover, que escrivia les seves rondalles perquè les llegís «el poble català de Mallorca» (vegeu el pròleg al vol. I, 1896), com no s'hi han sentit tants d'altres illencs, com no m'hi sent jo, extern, avui que he vingut a pregonar la vostra festa, tot just quan la tardor comença, en temps de lluna calopera, quan les veremes són a la seva plenitud i el vi novell raja i omple els cups dels cellers. Santa Tecla arriba amb el nou vi, amb el vi novell que condueix a la festa, destrava els cossos i allibera el llenguatge. Bacus —el déu totpoderós de la gresca— regeix l'enteniment dels homes i els inunda el cor d'alegria incontenible i de deliri. Quins pobles, aquests nostres, que s'han agraït d'imaginar déus afectats d'em-

pinar el colze, d'enterbolir-se el cap a força de bon vi, bells i salvatges, tan antics com la història de l'home, tan vells com la mar que ens uneix.

I la festa és tot això, precisament: un retrobament del poble amb les seves més profundes arrels, un punt de recobriment col·lectiu, un redescobriment —vell afany d'aquests pobles— del carrer com a espai d'interrelació comunitària on encara és possible, ni que sigui només el temps precís que dura la festa, de donar fil a les imaginacions col·lectives. Perquè es tracta sempre d'una força dinamitzadora que fa més humans els carrers, sovint tan plens de cotxes, d'incomunicació i d'asfalt.

L'home dels nostres dies ha identificat sovint la festa amb els números vermells del calendari. La festa popular no admet espectadors i reclama la participació de tots els qui s'hi acosten. Sovint, la festa popular —ancestral i quimèrica— constitueix una sortida creativa a les tensions i a les crisis col·lectives que atordeixen els homes. Hom es reconeix membre d'un grup humà, a través de la festa, a través del seu contingut dramàtic, a través de les contrasenyes d'un poble que la tradició perpetua i afaïçona. Durant milers d'anys, els homes hem lligat el concepte de festa a la idea de celebració solemne i de disbauxa. És una forma de viure la festa germana del joc. L'una i l'altre posseeixen una finalitat per si mateixos: el plaer, la il·lusió... La festa i el joc es troben en la base d'un procés lúdic antic i vast que constitueix el suport de les civilitzacions. Ens possibiliten entendre la societat des de la perspectiva lúdica i veure com han respost diacrònicament els pobles al principi de plaer.

En aquesta recuperació de les velles festes, hem de veure-hi aquella voluntat de recerca d'una identitat capaç de desvetllar els sentiments col·lectius de cohesió popular; hem de veure-hi, també, una forma de contestació cultural davant la festa programada que cerca sembrar en el cor dels homes la mediocritat i la misèria. Necessitam ser mediocres i covards per ser feliços. Algú té necessitat de la nostra mediocritat i de la nostra covardia per enriquir-se amb la promesa d'una felicitat raquítica, d'una felicitat construïda a força d'esborrar els signes que perfilen el nostre ésser col·lectiu. Reivindicar el dret a la festa, inserida en la construcció d'una cultura popular capaç d'oposar-se a l'uniformisme de la cultura estàndard, reivindicar el dret a la festa i encaminar-la cap al requeriment del dret a la diferència, és, no ho dubteu, un acte contestatari, la reafirmació d'una voluntat ferma de reconstrucció cívica. Perquè és aquesta la festa que contribueix a construir el poble en llibertat, amb l'única llibertat capaç d'alçar la veu i clamar perquè aquesta terra, aquestes terres nostres, no es vegin mai més obligades a renunciar a la seva inesborrable fidelitat a si mateixes.

És aquesta voluntat de civilització allò que ha caracteritzat al

llarg de molts de segles d'història els països de la nostra Mediterrània. «Així com el llamp ix d'Orient i apar en Occident, així és la doctrina del Fill de l'Home», diu l'evangelí segons Mateu (XXIV, 27). Es tracta d'una voluntat ferma de civilització. Els pobles que volten les riberes de la nostra mar bé han sabut fer-ne bandera, d'aquesta voluntat i d'aquest coratge. La voluntat d'harmonitzar, per damunt les diferències d'ètnies i de cultures, els afanys individuals dels homes amb les seves aspiracions col·lectives. A les riberes d'aquesta mar, just ara en perill per causa de la incontrolada expansió tecnològica dels qui cerquen monopolitzar i estendre el seu domini en aquest tros de mapa, els homes han sabut plantejar-se i resoldre els grans problemes que commouen, des que el món és món, la seva existència. Cert és que les aigües d'aquesta mar amaguen encara molts tresors de la intel·ligència. Som hereus d'una llarga tradició de civilitzacions que n'han fet, de l'equilibri i de la llum, de la imaginació i del somni, la seva raó de viure i la seva voluntat d'esperança.

És bo de recordar-ho, tot això, avui a Tarragona, capital de la Hispània a la banda oriental de l'Ebre, porta dels romans, tan avinent per terra i per mar, a l'hora en punt d'encetar la festa de la patrona santa Tecla:

A Vós acut Tarragona
que sempre us ha venerat

diuen uns goigs antics. És bell de recordar-ho. La santa és aquí. Deixau-me-la veure amb els ulls de la imaginació, tot seguint les petjades de l'apòstol sant Pau, el de Tars: era una jove d'Anatòlia que decidí de seguir les predicacions del mestre. Res no la féu defallir mai més, ni la temptació, ni la tortura, ni el martiri. Tots la coneixeu, la seva passió, la seva creu, la seva força. Debades cercaren de captivar-la, els seus enemics. Inútilment provaren de cremar-la, car una tempestat vingué a apagar la focatera; la llançaren a les bèsties del circ i les lleones acudiren a besar-li els peus, la portaren, llavors, en un pou tot d'escurçons i un núvol de foc vingué a cremar-les, les serps... És bell contemplar aquests suplicis en el retaule major de la catedral, segons els va veure Pere-Joan de Vallfogona a la primeria del segle xv. En sortí vencedora, del turment, més lliure que mai i més agosarada, salvada de la mort i del suplici per la seva fe. És tot un exemple per a uns pobles com els nostres que han conegut tan de prop la ignomínia, el llarg martiri de sentir-se perseguits, els nostres vells pobles. Santa Tecla sóc jo; podríem dir parafrasejant Flaubert: «Madame Bovary c'est moi.» Santa Tecla som nosaltres.

Em plau imaginar, com vol la llegenda, l'arca amb les relíquies de la santa surant sobre les aigües de la Mediterrània, guiada per

un àngel cap a les platges tarragonines. No la'm separeu de la història, la llegenda, que no són menys veritat els somnis que l'estricta realitat quotidiana.

Acaba l'estiu i la tardor comença. És l'hora de la festa. És l'hora dels focs d'artifici, dels balls antics i dels castells humans. És hora que surtin els gegants a la plaça. És l'hora, ja, de la cercavila. Nosaltres som encara els subjectes del nostre futur, perquè tenim la voluntat de guanyar-lo pels camins de la creativitat i de la imaginació. Pel camí del somni, i els somnis, bé que ho sabeu, són sempre la nostra metàfora, la transparència de les nostres quimeres. Sovint, els somnis potser ens ajuden a veure-hi més clar, com si un àngel, lluminós i blanc, hagués vingut a passar molt a prop de la nostra nit.

Res més.

Pregó de Festes. Tarragona, Santa Tecla de 1983.



LA INTENCIÓ MORAL DEL TEATRE ERÒTIC

El teatre eròtic, potser hauríem de dir els sainets obscens, que present en aquest aplec han d'inserir-se en la tradició del teatre mallorquí de la Renaixença. Un teatre l'inici del qual hom ha fixat l'any 1865 amb l'estrena al teatre Principal de la Ciutat de Mallorca d'*El cordó de la vila* de Pere d'Alcàntara Penya.¹

De fet, el nostre sàinet, «el gènere més ric i més representatiu del teatre mallorquí»,² sorgeix o ressorgeix a partir de la dècada dels setanta, durant els temps que s'inicien amb la «Gloriosa», el breu regnat d'Amadeu I, la Primera República i la Restauració borbònica.

És l'època en què Frederic Soler, al Principat de Catalunya, culmina la seva etapa de «gatades», paròdies i caricatures de vegades grandiloqüents, grotesques i còmicament heroiques. Són els anys en què Eduard Escalante, pintor de ventalls i dramaturg, inicia al País Valencià la seva tasca de sàinetista.

En aquest ampli panorama del teatre costumista de la Renaixença que es desplega als Països Catalans a partir del darrer terç del segle XIX hem de situar aquest teatre eròtic que la gent recita en veu alta enmig d'una festa, gairebé mai no representat públicament ni editat si no és de forma clandestina, del qual la memòria col·lectiva ha servat fragments plens d'ironia i de gràcia, d'impudícia i de desvergonyiment.

Però de fet el sàinet no és una creació originària del segle XIX. Ni tan sols podríem parlar rigorosament de recuperació, perquè cal situar aquestes manifestacions teatrals de la Renaixença literària en una tradició que es remunta sense trencament més enllà del segle XVIII.

1. Vegeu CORTÈS, G., "El teatre mallorquí de la Renaixença", «Lluc», número 584, novembre de 1969.

2. FÀBREGAS, X., "Variació i coherència", pròleg al llibre de Ll. MOYÀ, *La fira de les banyes*, la ciutat de Mallorca, 1980, p. 9.

Antoni Serrà i Campins ha explicat, en un profund treball de recerca i d'estudi,³ el teatre burlesc mallorquí escrit i representat durant la primera meitat del segle XVIII i ha accentuat el caràcter còmic d'aquest teatre burlesc mallorquí, la majoria del qual es conserva en manuscrits dels segles XVIII i XIX. També n'ha determinat les característiques de gènere popular, escrit sense gaires pretensions literàries, dirigit a un públic indiscriminat i sense que pugui ésser qualificat de realista, car no és la conseqüència de l'observació de la realitat, sinó que s'ajusta a les convencions literàries que el gènere tenia fixades d'antuvi. Antoni Comas ha definit aquest teatre mallorquí setcentista tot afirmant que

són peces dramàtiques curtes, d'un sol acte, i a la vegada senzilles pel que fa a la trama, però de caràcter còmic, que sovint deriven vers una intenció burlesca i satírica i fins i tot social.⁴

I Antoni Serrà ha descrit els punts sobre els quals es sustenta:

L'estructura de les obres és simple, l'acció ràpida, i la temàtica pobra i repetida. Aquesta es basa en la picaresca que despleguen els seus personatges per satisfer el sexe i la gana, per casar-se amb qui creuen que els convé o, simplement, per sobreviure en el món pobre i primari del qual formen part.⁵

Caldria afegir-hi el caràcter anònim, l'estil descurat, escrit en el llenguatge col·loquial de Mallorca i la utilització d'altres llengües com a recurs estilístic, especialment del llatí i del castellà. Hom pot observar-hi la influència del teatre castellà dels segles XVI i XVII, àdhuc les formes mètriques són també les mateixes dels entremesos castellans.

Durant el segon terç del segle XIX, la poderosa renovació que el Romanticisme exerceix sobre la llengua i la literatura catalanes penetra també aquell teatre, però no el modifica substancialment, més aviat podríem afirmar que el potencia. Sorgeixen editors que en publiquen plaguets i «tota una sèrie d'escriptors coneguts que renoven el gènere, salvant-lo de la seva simplicitat i repetició, incorporant-lo a la literatura moderna».⁶

Són els temps en què escriuen els seus sainets costumistes Pere d'Alcàntara Penya, Bartomeu Ferrà, Mateu Obrador, autor d'una sola peça teatral, *Los pretendents*, que fou estrenada al Teatre Circ

3. SERRÀ I CAMPINS, A., *El teatre burlesc mallorquí, 1701-1850: una descripció bibliogràfica del fons*. Tesi doctoral. Edmonton, Alberta, Canadà, 1977. Inèdita.

4. COMAS, A., *Història de la literatura catalana*, vol. IV, Barcelona, Ariel, 1976, p. 805.

5. SERRÀ I CAMPINS, A., *op. cit.*, p. VIII.

6. *Ibid.*, p. 7.

Balear el divuit de juliol de 1877, Bartomeu Singala, Rafel Moyà, Miquel Bibiloni...⁷ I són aquests els autors que continuen la vella tradició de l'entremès. Una tradició que es perllonga fins al segle XVII i que perdura al llarg del XVIII fins a la Renaixença. Una tradició representada per Jaume Pujol, per Antoni Bisanyes, Tomàs Mut, Jaume Antoni Proens, el llucmajorer Rafel Sastre de Puigderros i Sebastià Gelabert (En Tià de Sa Real).

Un altre aspecte que cal destacar d'aquest teatre és el seu afany de paròdia. Serrà ha explicat⁸ com la *Comèdia del missèr fet miser*, també coneguda amb el títol de *Comèdia del missèr miserable*, atribuïda per Joaquim M. Bover a Guillem Roca i Seguí⁹ i impresa el 1851, és una paròdia de *La vida es sueño* de Calderón.

Voldria fixar especialment l'atenció en aquest punt, car no es tracta d'un cas aïllat. Retrobarem altres vegades aquest afany de parodiar obres castellanques molt conegudes, com és la ja esmentada de Calderón o els drames més populars de don José Zorrilla. També el fet d'incloure-hi personatges forasters que parlaven castellà tenia una tradició. L'un i els altres, l'afany de paròdia i els personatges que parlen castellà, seran retrobats en el teatre eròtic. I tot això demostra fins a quin punt el teatre castellà exercia una pressió i una influència sobre el nostre. Sobretot, si hi afegim encara les formes mètriques i els arquetipus que aquell teatre imposa. Quins són, emperò, aquests arquetipus? Són personatges que pertanyen als tipus convencionals que el gènere ja tenia fixats. Gent que pertany als estaments més humils de la societat: menestrals i pagesos, marits gelosos i dones malcasades, prostitutes i soldats, escolans femelluts i marits burlats i consentits. També el tema del clergue llibertí, tan estimat pel teatre medieval i que perdura fins a la primera meitat del segle XVI, llavors substituït pel sagristà amb la intenció d'esmortir la sàtira anticlerical, i que es troba en el teatre castellà, a les farses franceses i al teatre italià del *Quattrocento*. Fins a quin punt *Es Rector de Son Pinyol*, que he recollit en aquest aplec, reprèn aquesta antiga tradició de befa i d'escarni?

Per altra banda, eren freqüents, al costat del teatre religiós, que girava entorn dels grans cicles litúrgics de Nadal i Pasqua, i de la vida dels sants, les representacions burlesques i satíriques. Tant és així, que sovint l'autoritat civil i eclesiàstica es va veure amb la necessitat d'exercir l'advertència i la prohibició. Serrà diu:

A un document mallorquí de 1442, especialment interessant, els jurats de la Ciutat de Mallorca es queixen dels «entremesos de

7. Vegeu SANS, E., "El teatre mallorquí de la Renaixença", a *La nostra terra*, vol. VI, la ciutat de Mallorca, 1933, pp. 187-194.

8. SERRÀ I CAMPINS, A., *op. cit.*, p. 169.

9. Vegeu BOVER, J. M., *Biblioteca de escritores baleares*, vol. II, la ciutat de Mallorca, p. 272.

enamoraments, alcavotaries e altres actes desonets e reprovats (...) de lo que el poble pren mal eximpli e roman scandalitzat» que es venien fent a les diverses parròquies per la festa de la Caritat.¹⁰

També José Rullán a la seva *Historia de Sóller* transcriu un edicte general de 1754 promulgat per l'illustíssim i reverendíssim bisbe de Mallorca, Llorenç Despuig i Cotoner, en el qual fa pública la prohibició de cantar cançons profanes dins les esglésies i de representar-hi farses i altres espectacles sense la seva especial aprovació.¹¹

Certament, les obres en què sortien alcavoteries i prostitutes pertanyen a una antiga tradició. Dels cinquanta entremesos que estudia Serrà, hi surten prostitutes a *El cego per son profit*, a l'*Entremès de Na Joana Beusadarrera, en Pipelles i es doctor Daçavenga* i a l'*Entremès de la Senyora Beneta*, que mossèn Antoni M. Alcover sabia de memòria i que havia sentit recitar al seu pare.¹² I surten alcavotes a l'entremès des *Jai Gelós*.

Convé destacar el caràcter oral de la recopilació de bona part d'aquests entremesos, transcrits després en còpies a mà destinades generalment a la lectura privada o comunitària. D'aquí, la diversitat textual que es pot trobar d'una còpia a l'altra, la mobilitat dels textos, els retocs i els fragments prosificats que han perdut amb el temps la primitiva rima.

Els sainets de caràcter eròtic recollits en aquest aplec són gairebé tots tres bastant moderns, amb l'excepció del primer, que podríem situar en el temps de la represa, vers els anys de la Restauració. Els altres dos són, ben segur, del nostre segle. Però aquest fet evidencia una vegada més com es manté el sànet a Mallorca, que es perllonga, al marge del desenvolupament que ha seguit el teatre arreu de les terres de parla catalana, fins al nostre temps. Cal inserir, per tant, aquest teatre eròtic en el marc de l'evolució del sànet, amb totes les virtuts i amb els condicionaments i mancances d'aquest gènere. No obstant això, posseïa aquest teatre eròtic alguns precedents ben coneguts. Em referesc a *Jaume el Conqueridor* de Frederic Soler, escrita durant la seva primera època d'autor dramàtic, abans del 1864, i a *El virgo de Vicenteta*.

He dit abans que *Na Manuela s'alcavota, camí dret i segur per arribar al cel* és possiblement la més antiga. N'he tingut un exemplar en les meves mans d'una edició clandestina sense data que em

10. SERRÀ I CAMPINS, A., *op. cit.*, p. 18. Transcrit per José María Quadrado, "Un drama sacro del siglo XIV", a *La unidad católica*, II, la ciutat de Mallorca, 1871, pp. 388-392.

11. Vegeu RULLÁN, J., *Historia de Sóller*, vol. II, la ciutat de Mallorca, Imp. de Felipe Guasp, 1876, pp. 916-917.

12. Vegeu «Bolletí del Diccionari de la Llengua Catalana», 24 d'agost de 1931.

facilità En Joan Cerdà de Felanitx, el qual m'assegurà que l'apotecari de Santanyí, En Bernat Vidal i Thomàs, l'atribuïa a Miquel Bibiloni i Corró (la Ciutat de Mallorca, 1838-1891). No he pogut verificar aquesta conjectura, però tampoc no existeix cap motiu per negar-la. De fet, Miquel Bibiloni, que havia nascut a Ciutat l'any 1838, era pràcticament de la mateixa generació que els sainetistes més coneguts, quinze anys més jove que Pere d'Alcàntara Penya, guanyava de cinc anys Bartomeu Ferrà, de catorze Mateu Obrador i de setze Bartomeu Singala; fou periodista, autor dramàtic i novel·lista romàntic.¹³ Es tracta d'un sainet que segueix els vells esquemes. Llenguatge sotmès a una certa elaboració literària, en general descurada i maldestra, que Serrà ja observava als entremesos del set-cents,¹⁴ allunyat de la parla viva i col·loquial i l'ús indistint, sense cap norma, de l'article literari i del "salat", sense criteri rígid. També cal destacar l'intent no gaire ben aconseguit d'incorporar les formes dialectals parlades a Sóller, a Binissalem, a València...

Una altra característica, també observada per Serrà, és la incorporació del castellà, motivada pel caràcter del personatge que la parla, i del llatí, amb la intenció de ridiculitzar o caricaturitzar el qui se'n serveix.

Les formes mètriques són també les tradicionals, amb gran influència del cançoner popular i de la mètrica castellana. La més usada és la quarteta heptasil·làbica. També les seguidilles, el sonet (vegeu el final de l'escena VI) i les dècimes. És, precisament, la mètrica de *Na Manuela s'alca vota* la que em dona un altre argument per atribuir-lo a Miquel Bibiloni. Comparem aquests versos del nostre entremès amb els d'*Aferra qui pot o el batle dels tres caramulls*¹⁵ i amb els d'*Una corda d'un cordó*,¹⁶ de l'esmentat autor.

... ..

GUILLEM:

D'allà venc i tot solet
me pas es dies,
passant sempre fam i fret,
sense alegries.
Ai, i quan bela
ovella perduda, pens
en tu, Manuela.

13. Vegeu BOVER, J. M., *op. cit.*, vol. I, p. 101; i MOLAS, J. i MASSOT, J. (directors), *Diccionari de la literatura catalana*, Barcelona, Edicions 62, 1979, p. 87.

14. SERRÀ I CAMPINS, A., *op. cit.*, p. 76.

15. BIBILONI I CORRÓ, M., *Aferra qui pot o el batle dels tres caramulls*, 1a. part, la ciutat de Mallorca, Estampa d'En Bartomeu Rotger, 1878.

16. BIBILONI I CORRÓ, M., *Una corda d'un cordó: paròdia d'una paròdia*, la ciutat de Mallorca, Estampa de Felip Guasp, 1866.

MANUELA:

I jo, mentre tothom boixa
en es carrer
me pos just com una moixa
en es gener.
I és que es meu clau
està pres dins una torre,
ai! sa d'En Pau.

(De *Na Manuela s'alcavota*,
Escena VI)

... ..

COLAU:

Raboeta, vida mia,
estic content.

RABOA:

Ai! jo també d'alegria,
Colau, rebent.
Hem arribat
en es punt que somiàvem
tan desitjat.
Ets batle i tot orgullós
duràs sa vara,
i els contraris miraràs
cara per cara.
Qui mos atura,
mentre duri per noltros
tanta ventura!

(D'*Aferra qui pot*,
Escena VI)

... ..

JOANA:

Ala allots, bon berenar
vos duu la nina,
de mi no us heu de queixar
tendreu barrina.
Ala Toniet
que et duc truita d'ous
i bon vinet.

(D'*Una corda d'un cordó*,
Escena V)

L'autor, és bo de veure des d'un començament, es manifesta anti-clerical, antimonàrquic i antijesuític; però a pesar d'això l'entremès ve a dir-nos dues coses ben clares:

a) Que el bordell és una pura brutor, que les putes són carn de desgràcia i que, si hi acudeixes, et sobrevindran desventures i en trauràs malalties terribles.

b) Però que la vida s'acaba, que és necessari exprémer els dies que passen.

GUILLEM:

Boixem, Manuela, que sa vida és curta,
si an aquest món no fots a s'altre et foten,
boixem, i després surta el que surta,
seran flors i espines que en la vida broten,
roses i clavells, alfabeguera i murta
que amb essència s'*olfato* mos agoten.
Boixem i en tant que corrensos ve la mort,
dem a sa naturalesa es seu conhort.
... ..

Boixar tan sols han fet es nostros pares
i boixen tant com volen capellans i frares.

(De *Na Manuela s'alcavota*,
Escena VI)

I després:

Mossó:

Tothom boixa, i jo tot sol
sempre em qued amb sa fogor.

CONFIT:

Vostè ara no té raó,
no boixa perquè no vol.
Res de la vida en treurà
més que aquest goig celestial.
Doni gust an es pardal
i això davant Déu tendrà.

(De *Na Manuela s'alcavota*,
Escena VIII)

En definitiva, el principi de plaer lligat al sentiment de la mort, dolor i goig, fang i cel, les malalties horribles del bordell i el gust de la carn.

Més modern i d'un anticlericalisme molt més accentuat que *Na Manuela s'alcavota*, *Es Rector de Son Pinyol* és també d'autor anònim. La major part d'aquest entremès he pogut recollir-la oralment a la comarca de Manacor fins que en vaig tenir a les mans una còpia manuscrita que algú que recordava l'obra íntegrament havia trans-

crit.¹⁷ La còpia era bastant defectuosa, sobretot perquè un grapat de fragments havien estat transcrits en prosa i no era gens fàcil endevinar la rima, si no hagués estat per la bona part de l'entremès que, de bell antuvi, havia recollit oralment. La versió que public parteix bàsicament d'aquesta còpia, però he reconstruït aquells fragments més desbaratats gràcies a la gent que, un tros un, un tros l'altre, sabia bona part de l'obra de cor.

No és ara el lloc d'insistir sobre el caràcter anticlerical d'*Es Rector de Son Pinyol*. Abans he fet referència als precedents que en aquest sentit hom pot trobar en el teatre popular d'arreu d'Europa. El tema del clergue llibertí també és al cançoner eròtic i en l'estudi que precedeix l'edició que en vaig fer¹⁸ pot trobar-se el sentit d'aquelles cançons dirigides a explicar-nos que n'hi ha un bon nombre que giren entorn de tres o quatre capellans famosos per la seva desvergonyida llicència. En tot cas, aquest personatge de ficció que és el Rector de Son Pinyol —desgavellat i estrambòtic, grotesc i esperpèntic, còmic, burlesc i vulgar— podria esdevenir la paròdia anticlerical d'aquell arquetipus.

Sobre l'autor d'*Es Rector de Son Pinyol* només puc dir que en algun cas, no gaires, he sentit atribuir-lo a Jordi Martí Rosselló (la Ciutat de Mallorca, 1891-1973), Es Mascle Ros. No tenc cap motiu especial per negar-li a Es Mascle Ros la paternitat d'aquest entremès anticlerical i eròtic. A favor d'aquesta possibilitat només puc treure l'anticlericalisme que caracteritzà molts dels seus escrits així com l'erotisme barroer, de vegades no mancat de gràcia i de picardia, d'altres groller, que traspua *Es Rector de Son Pinyol*. També, l'època en què va esser escrit, que jo dataria ben començat el segle xx, possiblement durant les primeres dècades. No hem d'oblidar que es tracta d'una època de consolidació del poder de l'Església i de lluita a través de les múltiples organitzacions religioses, associacions parroquials i confraries, contra els grans enemics de les classes dominants: el liberalisme i el socialisme. L'Església catòlica —ha explicat el professor Manuel Tuñón de Lara— va cometre l'error de creure que els seus enemics eren els mateixos que els de les classes poderoses, i s'organitzà per al combat civil. No és estrany, doncs, que entre les classes populars sorgís un anticlericalisme rabios, també combatent, que ridiculitzava els capellans i la gent d'església, recuperant així una vella tradició d'escarni i de befa, i atribuint-los els vicis i les tares que, des de la trona, prohibien i anatematitzaven. Un altre argument a favor seu és l'afany de paròdia

17. Gràcies als bons oficis de na Francesca Santandreu i de na Maruja Sastre, mestres d'Es Canyar i llicenciades en Ciències de l'Educació, que localitzaren aquesta còpia.

18. Vegeu JANER MANILA, G., *Sexe i cultura a Mallorca: el Cançoner*, la ciutat de Mallorca, Moll, 1979.

que s'hi endevina, sobretot del Tenorio de Zorrilla. Fixem l'atenció, per exemple, en aquest fragment de l'escena IV:

RECTOR:

... ..

Per Santanyí, per Sencelles,
per Muro i qualsevol poble,
coió, llanut i betzol,
bon record sempre ha deixat
es pardal savi, il·lustrat,
d'es Rector de Son Pinyol.

Però ni la paròdia ni tampoc la influència castellana (tant pel que fa a la inclusió de personatges que parlen castellà com per l'efecte dels sainets), no són arguments gaire decisius, car l'una i l'altra gaudien d'una llarga tradició en el teatre popular mallorquí. He d'advertir també que entre la gent que en coneixia llargs fragments de memòria hi ha qui ha negat en tòtum que *Es Rector de Son Pinyol* fos d'Es Mascle Ros. Per la meua banda, no m'atreviria a atribuir-l'hi si no és amb molt de recel, perquè existeix la tendència bastant generalitzada a tota l'Illa de penjar a Jordi Martí Roselló la paternitat de qualsevol material eròtic i obscè.

Caldria observar, finalment, com algunes parts han passat al cançoner popular o l'autor va incorporar-les del cançoner. Ambdues hipòtesis poden ser possibles. En trobam a l'escena I, a la IV i a la V, on es diu, parlant dels testicles d'*Es Rector de Son Pinyol*:

Té dos ous com dos ribells
i un pardal tan mal de tòrcer
que encara creu que té força
per curanta foradells.

Al Cançoner¹⁹ hi trobam aquesta cançó dins la secció «el sexe de l'home» pràcticament calcada, recollida a Campos:

Tenc uns ous com dos ribells
i un pardal tan mal de tòrcer
que encara tendria força
per quaranta foradells.

Es tracta de la mateixa quarteta. Els exemples podrien multiplicar-se a partir de la confrontació textual.

Seria interessant analitzar, ni que fos amb brevetat, la composició que fa l'autor de la casa de putes, la procedència de les quals és diversa, i això li possibilita una rica i variada caricatura d'un

19. Vegeu JANER MANILA, G., *op. cit.*, p. 180.

seguit de formes dialectals de la llengua catalana (vegeu el parlar de la Sollerica, de la Catalana, filla de Sants, de la ciutadana, de la valldemossina, de l'Evarista, criada a València, que un marquès pervertí ran de la tomba de sa muller).

Crec que les diverses descripcions que fan les dones del bordell de la seva iniciació a la bagasseria és, malgrat el to grotesc, tot un testimoni social i és aquí on cal cercar en certa manera el valor de denúncia que conté *Es Rector de Son Pinyol*. Una denúncia superficial, palliada per la comicitat burlesca del sainet. La Sollerica ens diu que:

Cansada d'arrossegar
es culot per dins es poble,
a sa companyia noble
de putes, vaig ingressar.

I la Canela:

*A mi me llaman Canela
y estoy ya más rebentada
que la nación, gobernada
por Sagasta y por Silvela.*

I la filla de Sants:

Emprenyada de cardar
sense guanyar cap dobler,
puta a la fi me vaig fer
tan sols per calés guanyar.

I la valldemossina:

Dos anys vaig esser *querida*
d'aquell puta descarat,
que quan en va estar cansat,
pare, em va donar a dida.

I la valenciana:

Feia ja un llarg moment
que féiem oració,
quan, ai de mi!, de *repent*
el Marquès amb s'instrument
m'embolicà es paneró.

Tampoc la narració de l'Alcavota 2a. i el posterior diàleg amb el rector no queden enrera:

ALCAVOTA 2a:

*Puesto mi coño en subasta
fue adquirido y con honores
por Dobledo y por Malgasta,
por Silvela y otros actores.
Además de estos señores
en Madrid tan conocidos,
tuve también por queridos
al Duque de las Colmenas
al Marqués de las Escenas
y al Conde de Buscarnidos.*

RECTOR:

*Te has tirado a la política
y también a la nobleza.*

ALCAVOTA 2a:

¡Por cojones!

RECTOR:

*Con certeza,
amiga, estás sifilítica.*

ALCAVOTA 2a:

¿Yo sifilítica?

RECTOR:

*¿Te extraña?
Pues no te extrañe, Florida,
la política de España
y la nobleza, querida,
están más que «reprudidas».*

ALCAVOTA 2a:

¿No lo estarán los carajos?

RECTOR:

*Por arriba y por debajo,
por delante y por detrás.*

ALCAVOTA 2a:

Que tomen Sándalo Sol.

RECTOR:

*El sífilismo español
es incurable, chiquilla.*

Però, sobretot, *Es Rector de Son Pinyol* conté una clara i manifesta intenció moral: comunicar el terror de la sífilis, la por al mal francès, a les putes i a les seves cases, plenes de "brutor". Es tracta, en definitiva, d'una amonestació que trobam repetida al Cançoner:

Creis-me que ses putes són
ses calamitats més grosses;
qualcun que camina amb crosses
perquè no té més remei;
per això vos ho aconsei
que no aneu a ca ses putes,
perquè totes són més brutes
que una barra de femer.²⁰

I a *Es Rector de Son Pinyol*, que acudeix al bordell amb la intenció de venjar-se de les dones aquelles que li aferraren el mal:

RECTOR:

Un any fa que, aquí mateix
m'enflocaren purgacions,
llagues, incòrdies, bubons,
barruguetes i uis de peix,
de gadelles un bon feix
també me varen donar;
just és que faci pagar
an aquestes putes fines
es doblers que en medicines
i metges m'han fet gastar.

(D'*Es Rector de Son Pinyol*,
Escena I)

També s'hi troba, amb menys insistència, a *Na Manuela s'alca vota*²¹ i, sobretot, a *Anant de putes*, també atribuïda a Es Mascle Ros. Crec que és el més modern dels tres sainets recollits en aquest llibre i pens que l'autor havia de conèixer el text d'*Es Rector de Son Pinyol*. Tenc notícies que, a començaments dels anys trenta, es feren representacions secretes d'*Anant de putes* a un hotel d'Es Port de Felanitx i que, també a Felanitx i durant la República, el fill d'una impremta en féu una edició clandestina de nit i d'amagat de son pare, de la qual no n'he pogut localitzar cap exemplar. La còpia que jo he vist havia estat feta a partir d'una altra còpia i ningú no ha pogut dir-me si en l'origen d'aquesta cadena de còpies hi ha la transmissió oral o l'edició secreta de Felanitx.

De fet, la idea central és la mateixa d'*Es Rector de Son Pinyol*.

20. *Ibid.*, p. 157.

21. Vegeu el "Cant an es carrer d'En Camaró", al final de l'entremès.

Explicar-nos el desgavell de les cases de prostitució i comunicar-nos el terror de les malalties venèries. Cap al final, el protagonista, a punt de retirar-se de la «vida putera», en un epíleg que explica la vida dels bordells de Ciutat —de Can Pere d'Es Puig, de Ca Sa Geperuda, de Ca Na Catxet, de Ca Sa Pollencina, de Can Flor, de Can Pep Ratat, de Ca Na Carrarona, de Ca donya Elena, de Ca Na Pepa, sa Barralera...—, acabarà per dir-nos que és millor fer-se'n lluny, que, en definitiva, tot plegat no és més que un femer, i que l'únic sentiment que hom pot tenir enfront de les putes és el menyspreu i el desdeny:

Oh putes des territori
a on va néixer na Tix,
jo vos flastom, vos compix,
m'heu fet passar un purgatori,
i això que estava a la glori',
quan amb voltros no habitava,
perquè si jo enravenava
i es posava es pardal dur,
tot sol dins es lloc comú
tranquil el me remenava.²²

(D'Anant de putes,
Epíleg)

Un menyspreu que s'explica només en la mesura que les malalties venèries feien estralls entre la gent, talment una pesta; però a força d'explicar-nos les "perversions" i la brutalitat més que no el plaer del sexe. Perquè en aquest punt coincideixen els tres entremesos de l'aplec i s'intensifica d'una forma gairebé vulgar en els dos darers. Hom pot tractar les putes com a bèsties —aquest és el missatge més profund—, perquè són un focus de malaltia i de dolor, un punt d'infecció i de tristesa. En definitiva, l'altra cara del plaer; però també l'altra cara de la societat que les rebutja.

Publicat a Sexe i cultura a Mallorca: la narrativa oral i el teatre, la ciutat de Mallorca, Moll, 1982.

22. La versió que es publica en aquest aplec segueix exactament una còpia mecanoscrita que em facilità en Serafí Guiscafré i que ell havia localitzat a Son Servera.

Índex

<i>Incitació a la quimera</i>	5
L'educació i les fonts orals	7
Teatre, imaginació i joc	21
Sentit pedagògic del mite de la bèstia enamorada	33
Antoni Maria Alcover, l'home que s'agradava de veure la por	41
Sense cap altra riquesa que els meus ulls tranquils	51
Les ombres collectives	57
La funció educativa dels contes populars	61
«Els captius», entre la reflexió i la perífrasi	71
Homenatge a Cristina Valls	77
Les cançons de l'escarni	83
El poder de la imaginació (I)	91
El poder de la imaginació (II)	97
Temps de verema	103
Joan, d'on vénis?	107
Una mosca volava per la llum	111
Elogi del mestre	113
Santa Tecla sóc jo	119
La intenció moral del teatre eròtic	129

COL·LECCIÓ «CULTURA POPULAR»

Títols publicats:

1. Llorenç Prats, Dolors Llopart, Joan Prat, LA CULTURA POPULAR A CATALUNYA. ESTUDIOSOS I INSTITUCIONS (1853-1981).
2. Gabriel Janer Manila, PREGONER DE QUIMERES.
3. LA CULTURA POPULAR A DEBAT. Edició a cura de D. Llopart, J. Prat i Ll. Prats (recull de les 25 ponències presentades al «Seminari sobre la problemàtica actual de la Cultura Popular a Catalunya», organitzat per l'Institut Català d'Antropologia).

En preparació:

4. Jordi Artigas i Candela, EL CINEMA D'ANIMACIÓ A CATALUNYA (DEL INICIS A 1983).
5. Jacqueline Hall, EL CONGRÉS DE CULTURA POPULAR I TRADICIONAL CATALANA.

Cultura Popular, 2

Aquest llibre conté un aplec de treballs diversos (ponències, articles, conferències...) d'intenció i propòsit ben similars: la voluntat de pregonar un seguit de quimeres relacionades amb la cultura i l'educació popular. Quimera de creure que la cultura pot arribar a convertir-se en un acte de resistència, en una lluita oberta contra la colonització, contra la mediocritat. Quimera de reivindicar la imaginació, capaç de recrear la realitat, de retrobar el camí del joc, els camins fascinants de la festa. Gabriel Janer Manila insisteix en els conceptes de cultura i educació que ha plantejat al llarg de la seva obra: una cultura que, pel seu afany d'esdevenir popular, es constitueix en consciència de la col·lectivitat, en procés de cohesió, en instrument d'identificació col·lectiva.

