

Gabriel Janer Manila

Pedagogia de la imaginació poètica



Fundació Serveis de Cultura Popular
Editorial Alta Fulla

PEDAGOGIA DE LA IMAGINACIÓ POÈTICA

Gabriel Janer Manila

**PEDAGOGIA
DE LA IMAGINACIÓ
POÈTICA**



Fundació Serveis de Cultura Popular
Editorial Alta Fulla
1986

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

Primera edició, març de 1986
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. 12.452-1986
ISBN: 84-85403-97-5

A n'Antoni Colom

Presentació

Aquest treball és el resultat d'una llarga reflexió sobre la incidència de la llengua poètica en les estructures que configuren la imaginació. Un llenguatge obert a una nova cultura popular, iniciàtic, divergent, viu. Capaç de constituir-se en una via de transformació cultural i històrica, d'esdevenir una finestra sobre l'horitzó fràgil de la nostra peripècia.

Vaig partir d'una idea que em va servir d'inici, però que ha marcat d'una forma permanent el treball continuat de la recerca, de la deliberació i del discórrer: el pensament del nin, estructurat en funció de la paraula adulta, del contacte amb les velles paraules del poble, desencadena una xarxa d'accions que l'humanitzen, mentre el fan sentir particip de la vida de la collectivitat i li possibiliten l'adquisició de la consciència d'allò que som. Només pel camí de la imaginació ens és possible estructurar la idea d'allò que podem esser. En aquest sentit, la pregunta venia plantejada amb els termes següents: ¿com participa el llenguatge en la configuració de la capacitat d'imaginar? i ¿en quin sentit hi intervé el llenguatge poètic de tradició oral? Escatir la dimensió exacta d'aquests interrogants és el que he tractat de plantejar al llarg d'aquestes pàgines amb la intenció de deixar-les obertes a la reflexió i a l'enginy d'aquells que hauran decidit d'aproximar-s'hi. Potser és per això que he tractat a través del text de suggerir propostes inèdites de treball, de desvetllar iniciatives, d'incitar a la feina, d'estimular la descoberta de la imaginació com un aprenentatge, en el qual la paraula —llargament acordada pels homes i les dones— ha vingut a posar-hi la força creativa i lúdica de la seva màgia. Segurament, només la imaginació és capaç de canviar la realitat. Només la poesia pot aconseguir que les coses, tant com la consciència dels homes i les paraules que les designen, deixin d'esser objectes rígids.

Finalment, i a punt de cloure aquestes línies de presentació, sent la necessitat de donar les gràcies a la Fundació Serveis de Cultura Popular pel seu suport, sense el qual ben segur que aquest treball hauria romàs en un simple, impossible projecte.

G. J. M.

ELS CAMINS DE LA IMAGINACIÓ PERDUDA

No és fàcil d'escatir, encara avui, fins a quin punt l'efervescència d'aquell moviment estudiantil que esclatà a les universitats parisenques el mes de maig de 1968 deu haver penetrat el pensament pedagògic del nostre temps i arribat a la pràctica quotidiana de l'escola. Massa bé que sabem els qui ens dedicam a la Pedagogia com, sovint, les idees —les grans idees— rodolen incansables per les aules universitàries, per les pàgines dels llibres, pels quaderns d'apunts, durant anys i panys, fins a arribar finalment a configurar les bases d'una escola renovadora i progressista.

Fou, aquella, una convulsió que ha marcat profundament els nostres temps, les idees dels homes i les dones que començarem a viure —els ulls ben desperts— durant aquella primavera. Fins aquí arribava el ressò de les parets de la Sorbona, de Nanterre, dels carrers excitats del barri llatí. Eren paraules punyents, frases que ens convidaven a descobrir el poder —l'increïble poder— de la imaginació. El poder fascinant del somni: «Oblidau-vos de tot quant heu après i començau a somiar» —deien. «La imaginació no és un do, sinó una conquesta quotidiana.» «És necessari explorar l'atzar sistemàticament.» «La imaginació al poder...»

El fracàs polític d'aquell moviment no va poder impedir que la força excitant d'aquelles consignes arribàs a estendre's a la vida i incidís sobre la història. Eren, tanmateix, els signes del temps. Herbert Marcuse, el professor de Berkeley, denunciava la unidimensionalitat que prenia la vida dels homes, mentre es convertia en el pare de la contestació juvenil. El final de la utopia no podia esser cap altre més que la ruptura —llavors en digueren demolició— de les velles, oxidades estructures de l'autoritarisme.

La proposició es dirigia cap a una concepció lúdica de l'existència, perquè acabaven d'entendre que l'alegria, i la imaginació, i el somni, i la festa també poden esser revolucionaris. També la festa —escrivia no fa gaires anys Michel Bosquet en un article contra les centrals nuclears— pot arribar a esser un crit contra «l'electrofeixisme».

La cultura sorgeix del joc, tanmateix. L'home que juga —l'*homo ludens* de Huizinga— és l'home que es transforma en el joc. El joc i la festa són a la base de la vida dels homes i les dones. Perquè el joc i la festa són un motor de dinamització de les relacions humanes, la festa i el joc són sempre una victòria sobre la solitud.

Ès atractiu, emperò, d'indagar fins a quin punt aquests principis d'una pedagogia tan estimulants han arribat a concretar-se en una pràctica escolar que capgira els fonaments de l'escola tradicional. Les escoles ens ofereixen, encara avui, la imatge típica de l'antifesta. Els dies en què hi ha escola —contràriament als dies de festa— són dies uniformes, repetitius... Adhuc a les escoles més ben equipades, la distribució de l'espai es fa en funció del treball escolar, de la festa i del joc. Així, cada un d'aquests espais està perfectament acotat: la sala de classe, el pati de joc... L'escola tradicional és contrària a aquell sentiment lúdic de l'existència. Ordena, planifica, exigeix l'aprenentatge del que és convenient i útil. Condueix a l'examen. Aquest és el seu paper. Acudir a l'escola és, encara avui, bandejar-se de la imaginació i adquirir la memòria que ens domestica i ens subjepta. Podríem dir, interpretant Jean Lacroix, que tot el debat pedagògic contemporani es polaritza entre la Imaginació i la Memòria. Entre una escola i una societat que cerquen fixar dins la memòria les normes que han de conduir-nos a la continuïtat i a la persistència de velles, inamovibles estructures, i una pedagogia que proposa la força esclatant de la imaginació. «L'escola de l'últim quart de segle vacilla entre saltimbanquis i geòmetres» —ha escrit Daniel HAMELIN (1975). I considera saltimbanquis aquells que posen l'educació «total» de la persona per davant qualsevol prioritat; que cerquen, sobretot, estimular l'originalitat, l'alegria, la iniciativa, la invenció, la creació, l'espontaneïtat, la «vida», l'expressió de la pròpia consciència, el descobriment dels altres i del món. Perquè saben, tanmateix, que el nin no és una màquina empaquetadora de coneixements. Una màquina que ordena dins la pròpia memòria tot allò que el sistema educatiu ha dosificat.

Però, de fet, l'escola alegre, l'escola que condueix a l'aprenentatge a través del joc no pot ésser considerada una novetat de la pedagogia sorgida a partir del mes de maig de 1968. L'escola nova —pens ara en els dons de Fröbel, en el material Montessori, en les escoles americanes de Francis Parker, en l'escola experimental de la Telegraph House, a Anglaterra, fundada per Bertrand i Dora Russell...— havia accentuat la funcionalitat del joc. El joc era més que un mitjà a través del qual hom podia adquirir una determinada aptitud o uns coneixements específics. Ara, després d'aquells crims que reivindicaven el poder de la imaginació, que convidaven a l'exploració de l'atzar i a la fascinació del somni, la nostra proposta pedagògica es dirigeix fonamentalment a la recuperació d'aquell sentiment lúdic que hom posa en la base de l'activitat humana. Hem reclamat

que la imaginació pujàs al poder, sobretot perquè cada nin i cada home sien capaços de descobrir per si mateixos el poder fascinant de la imaginació.

Hom ha esbossat al llarg del temps diverses interpretacions de la facultat d'imaginar. Des d'una perspectiva simplificadora, la imaginació seria aquella capacitat humana gràcies a la qual hom pot representar imatges amb independència d'un estímul, la facultat de reproduir la imatge dels objectes que no són presents. ¿Es tracta, emperò, d'una funció paral·lela a la de la memòria? En aquest sentit, la imaginació esdevé la reproducció pàl·lida de la percepció. El record efímer de tot quant la percepció ha deixat en la memòria. Entre allò que es percep i el que s'imagina només hi ha una diferència de grau, de viva intensitat.

D'altres —entre ells VIGOTSKII (1982)— conceben la imaginació com la capacitat de realitzar una funció combinatòria que algú ha definit en el sentit de síntesi. L'home no solament pot reproduir les imatges que serva en la memòria, sinó que també és capaç de combinar-les, de produir-ne de noves, tot basant-se en aquelles. Per a Vigotskii, que arriba a afirmar que la capacitat creadora equival a aquesta habilitat per combinar les dades de la realitat observada, la funció fonamental de la imaginació roman en aquesta voluntat creadora, capaç de reelaborar, amb elements de l'experiència passada, nous plantejaments i noves normes (VIGOTSKII, 1982 : 9), per insignificant que aquesta novetat ens pugui parèixer (VIGOTSKII, 1982 : 11).

En aquesta mateixa línia —la imaginació entesa com a capacitat de reelaboració—, hem de situar-hi els plantejaments teòrics de Gianni RODARI (1977), a qui la necessitat de descobrir els mecanismes de la imaginació fantàstica i les tècniques capaces de provocar la meravella, el condueixen a escriure una gramàtica del pensament imaginari. (Novalis reclamava la necessitat d'una Fantàstica —la ciència de la fantasia— tant com la de la Lògica, on s'expliquessin els principis i les tècniques de la imaginació, les quals Breton rebutjà severament.) Rodari, en la seva acció d'inventar meravelles, no va més enllà d'aquella concepció combinatòria, però hi afegeix el suport del sentiment lúdic, que és a la base de la pedagogia activa. Per Rodari, doncs, la imaginació creadora és aproximadament aquella capacitat de tornar a combinar la realitat, entesa com un joc a través del qual hom cerca d'explorar la sorprenent relació de les percepcions. El joc de Rodari ens condueix a la sorpresa dels elements que aparella i combina. I és en aquesta capacitat de combinar els elements més inesperats on cal anar a cercar la força poètica de les seves «tècniques».

La imaginació és, doncs, a la base de qualsevol activitat creadora. I és aquesta capacitat de l'home allò que fa d'ell un ésser que es projecta cap al futur. És a través d'aquesta capacitat que els homes poden transformar la seva realitat quotidiana. Pel camí del joc. Pels

camins increïbles de l'emoció. Perquè en la base de la creació hi trobam sempre pensaments i sentiments que commouen la reelaboració dels materials i en constitueixen la força. Les percepcions no s'amunteguen dins la memòria, fredes i immòbils. És d'aquella força d'on prenen la vida, l'energia que les commou fins a constituir-les en matèria vivent, apta per a l'elaboració creadora.

És interessant de destacar com aquesta vinculació de l'home a la seva capacitat de jugar s'inicia en els primers anys de la vida, durant els quals ens és possible de trobar una sèrie de processos creadors reflectits fonamentalment en el joc. (Cal veure aquesta voluntat de joc en l'aprenentatge de la llengua oral. El nin tracta de combinar els propis recursos fonatoris, d'explorar les seves possibilitats, de divertir-se en la producció de sons inèdits. I és aquest joc amb els sons, amb el ritme dels sons, allò que l'encanta. És, precisament, aquesta capacitat de jugar amb el ritme de la paraula allò que el fascina, perquè li fa sentir que la llengua és quelcom que viu en llibertat. Les paraules que desconeix, que li agraden precisament perquè són difícils, perquè li semblen estrofolàries, són, a vegades, un material a punt per al joc o per al somni.)

Hi ha, més enllà d'aquella funció combinatòria, altres funcions igualment aplicables a la imaginació. A vegades, allò que s'imagina pot arribar a penetrar la vida del qui ho ha imaginat fins a perseguir-lo amb dura insistència. És el cas dels sis personatges de Pirandelo, vacil·lants, a la recerca d'un autor, o el d'Augusto Pérez, el protagonista de *Niebla* de Don Miguel de Unamuno. Altres vegades la imaginació pot esdevenir una resposta retardada a un estímul, com en el cas d'alguns somnis eròtics; o exercir una funció d'equilibri personal, quan imaginam allò que ens fa falta, allò que volem. En aquest sentit, Piaget havia explicat que les funcions humanes tendeixen a l'equilibri. Tractam de suplir amb la imaginació allò que voldríem. I elaboram les imatges dels nostres petits, minúsculs, paradisos perduts.

També la psicoanàlisi ha tractat de donar-hi resposta. La imaginació ha exercit una funció de vàlvula per a l'agressivitat. A través de la imaginació i del somni, l'inconscient allibera frustracions i ansietats, el mal de la por, les difícils, impossibles cobejances.

Una de les crítiques més dures que hom ha llançat contra la imaginació —sobretot contra la fantasia, que és una de les seves conseqüències més atractives— és la seva acció despersonalitzadora en el sentit d'alienació i d'entebeïment de les capacitats crítiques de l'home (CERDA, 1974). Es tracta, emperò, d'una visió excessivament restrictiva de les aptituds del cervell humà, a l'hora de comprendre les seves múltiples possibilitats d'explicar-se el món. Existeix, tanmateix, una profunda relació entre la fantasia i la realitat, entre l'activitat de la imaginació i el món de cada dia. És tan important aquesta relació que VIGORSKII (1982 : 15) acabarà per considerar-la una fun-

ció «vitalment necessària». I serà precisament aquest autor qui tractarà de definir les diverses vinculacions de la imaginació amb la realitat. La imaginació és el resultat de la reelaboració de l'experiència; són les dades de l'experiència allò que en constitueix el substrat, perquè no existeix cap altra font per a la imaginació més enllà de l'experiència, car, mites i llegendes, contes i somnis no són més que la combinació dels elements de sempre, sotmesos a la transformació imaginativa dels homes. Aquesta afirmació condueix a una conseqüència especialment interessant: l'activitat creadora de la imaginació està subordinada a la riquesa i a la varietat de l'experiència acumulada. Sobre la base de l'experiència guardada en la memòria, s'hi aixeca l'edifici de les nostres reinterpretacions. D'aquí se'n deriva l'efecte pedagògic que ens sotmet a l'ampliació de l'experiència del nin, si volem proporcionar-li una base prou sòlida per a la seva activitat creadora.

Una altra forma de vincular-se la imaginació a la realitat és en quant que possibilita la creació o la recreació imaginàries d'experiències històriques i geogràfiques allunyades en el temps i en l'espai. Ens basta, sovint, la descripció d'un lloc que mai no hem conegut, d'una terra, l'existència de la qual només coneixem a través del relat que n'ha fet un altre, d'un fet històric que hem sentit explicar o que hem llegit en un llibre. Es tracta d'una funció especialment interessant de la imaginació, vinculada a la paraula —a la paraula que condueix a la creació de mons imaginaris, a la invenció d'epopeies (de velles epopeies) que només existiren dins l'espai d'un somni—, i que ens permet l'expansió de l'experiència pels camins fascinants d'una realitat quimèrica.

Una tercera forma de vincular-nos a la realitat a través del pensament imaginari és pel camí de l'afectivitat. Aquelles imatges que ens produeixen una determinada emoció tendeixen a agrupar-se. Es tracta d'una mena d'enllaç afectiu que s'estableix entre aquells elements que ens produeixen un mateix efecte emocional. Cal tenir en compte, doncs, que l'emoció que ens procuren les percepcions és un principi de recombinació. Les imatges es combinen recíprocament —advertirà VIGOTSKII (1982 : 22)— no perquè se'ns presentin unides amb anterioritat, ni perquè hi hagi entre elles cap relació ni cap semblança, sinó perquè posseeixen una mateixa capacitat de commoure. D'aquí, doncs, el caràcter profundament subjectiu del fet d'imaginar, perquè els factors emocionals que condueixen i determinen les possibles combinacions de l'experiència —allò que la psicologia en diu la llei del signe emocional comú— són absolutament arbitraris. Les coses que acaben per causar-nos un efecte emocional coincident tendeixen a unir-se, però aquest efecte emocional depèn d'una xarxa gairebé incontrolable de factors. Dels múltiples factors que condueixen a la creativitat.

Finalment, hi ha per Vigotskii una quarta forma de relacionar la

realitat i la fantasia: a través dels productes de la imaginació. Quan la cosa imaginada comença a existir, la seva acció i la seva influència també comencen a fer-se presents en la realitat. La presència de noves realitats imaginades influeix i determina les relacions entre els objectes que ja existien i les noves conquestes del pensament.

Però és en el recolzament en la realitat que li dona suport on cal explorar les bases que relacionen el món de les coses reals amb la imaginació. Ningú no fa res al marge del seu temps, d'esquena a la tradició que el temps i l'espai han vingut a marcar sobre les passes dels homes. Treballam, tanmateix, en un temps i en un espai. L'obra creadora, sorgida pels camins de la imaginació, no és externa al temps i l'espai que la fonamenten. I participa de la tradició i recolza en les possibilitats que existeixen més enllà de l'estricta realitat. D'aquesta manera, constitueix un procés històric consecutiu, una successió permanent de joc. Del joc entès com un moviment de la imaginació (SASTRE, 1978 : 55). D'aquella imaginació que Jean-Paul SARTRE (1973) volia veure dinàmica, com una acció, com una consciència, més que no com un acte paralitzat i estàtic. Per Sartre, les imatges simbòliques que sorgeixen en l'estructura del pensament són, en definitiva, la consciència d'una realitat, una forma de captació de la realitat, la metàfora d'aquesta realitat. Aquesta captació de la realitat és un camí de coneixement a través del qual l'objecte imaginat es dona d'una forma immediata —Sartre arribarà a dir que com a culminació d'un procés de síntesi—, mentre que el coneixement perceptiu es configura lentament, per les vies de l'aproximació i del tempteig. (Emperò Sartre se n'aprofita per reprendre la seva tesi de la irrealitat de l'art, per recordar-nos que les imatges són sempre un signe degradat de la realitat, que la imaginació crea el seu objecte com un no-res, que els símbols de la imaginació són, precisament, el que no és. Sartre fa, i aquest és el retret que hom ha pogut fer a la seva anàlisi, una teoria de la imaginació sense tenir en compte les imatges.) Però allò que Sartre aporta de més valuós és el seu concepte dinàmic de la imaginació, malgrat l'excessiva càrrega fenomenològica del seu plantejament, que el condueix a fonamentar la reflexió en la consciència imaginant, mentre bandeja (CHÂTEAU, 1976 : 256 i ss.) els esquemes motrius que la determinen.

Ningú no és capaç de posar en funcionament la imaginació al marge de la història que li ha tocat viure. «Hi ha uns altres mons —afirmava Paul Éluard —però són en aquest.» I Anatole France havia dit que la poesia tant com la fantasia es deriven sempre d'afortunades associacions: No hi ha en el món de la fantasia ni un àtom que no existeixi en la realitat. I Hugo CERDA (1974 : 34), tan meticulós a l'hora d'analitzar la funció social de l'imaginari, acaba per advertir que no es pot parlar de la imaginació com si fos un do misteriós i obscur, impersonal i autònom que no participa de les vivències personals i de l'experiència. Es tracta, doncs, d'una facultat de

la intel·ligència capaç de conjugar diversos elements de la realitat i de modificar-los en funció de la personalitat de l'ésser que imagina. El pensament i el sentiment en seran factors essencials, d'aquest impuls. VIGOTSKII (1982 : 52) afirmarà sense ambigüitats: la imaginació és impuls creador. I són el pensament i el sentiment (VIGOTSKII, 1982 : 25) els factors que mouen la creació humana.

Per Vigotskii es tracta d'un procés psicològic (VIGOTSKII, 1979 : 193-194) inexistent en els animals, que representa una forma específicament humana d'activitat conscient i que sorgeix a partir de l'acció. Acabarà per dir que, pel que respecta als nins en edat escolar, la imaginació és un joc sense acció. Una activitat, doncs, de la intel·ligència capaç de moure's pels viarans del joc. Freud assenyalava, adverteix BETTELHEIM (1973), que el joc és el camí a través del qual el nin realitza les seves primeres conquestes culturals. I HUIZINGA (1972) afirmarà que la cultura procedeix del joc, que el joc és llibertat i invenció, fantasia i disciplina, al mateix temps.

Es tracta, doncs, de reclamar una pedagogia de la imaginació, al costat de la cultura física, de l'educació del pensament reflexiu. Es tracta d'escapar dels límits que mantenen l'energia creadora en estat de passivitat. D'arriscar-se a emprendre l'exploració de territoris nous. Perquè la imaginació és la funció que dirigeix i ordena les conductes més vàlides —Piaget en diria l'esquema anticipador—, la construcció de la imaginació està profundament lligada a la construcció de la persona. Però la pedagogia de la imaginació no és —cal tenir-ho present— una pedagogia de la irrealitat.

I la pedagogia de la imaginació passa irreversiblement per la pedagogia de la llengua. Cal detenir-se especialment en aquest concepte. La pedagogia de la llengua integra una dimensió més àmplia que l'estricta «didàctica», massa vinculada al coneixement teòric de la llengua i a l'aprenentatge de les normes. La pedagogia de la llengua no es desvincula d'aquest aprenentatge, però tracta de comprendre la dimensió social de la llengua en la mesura en què es projecta sobre un espai històric, tracta d'estudiar els registres lingüístics que s'hi produeixen i de conscienciar els homes i les dones d'aquest espai sobre els efectes contaminadors que restringeixen i determinen la seva expressivitat.

No és necessari explicitar fins a quin punt la maduració del pensament es connecta a l'aprenentatge de la llengua. La lingüística psicològica —en el sentit en què la formulà A. Potebnya a les darreries del segle passat— ha sostingut la inevitable interdependència entre el pensament i el llenguatge humans. Els treballs de Vigotskii confirmaren experimentalment aquestes intuïcions. És aquest, precisament, qui ens ha fet fixar en la funció planificadora del llenguatge, forçadament vinculada a l'acció d'imaginar. Els nins petits, observa (VIGOTSKII, 1979 : 52), només posen nom als seus dibuixos quan els han acabats. Necessiten veure'ls, abans de decidir què representen.

A mesura que creixen, adquireixen la capacitat de decidir per endavant allò que tenen intenció de dibuixar. Aquest desplaçament del procés de denominació significa un canvi en la funció del llenguatge. Abans, el llenguatge seguia l'acció i servia per explicar el món de la realitat. Més tard, quan el llenguatge es desplaça cap al punt de partida de l'acció, sorgeix una nova funció de la paraula: la de servir de guia planificadora i determinant de l'acció. Aquestes dues funcions de la llengua s'exemplifiquen en la història de la creació que s'explica en el llibre del Gènesi. El Déu bíblic crea totes les coses —la terra i el cel, la llum i les tenebres—, només d'anomenar-les. La paraula exerceix aquella funció planificadora. Quan tot és creat del no-res: els estels i la lluna, els boscos i el mar, els animals i l'home, aquest rep la comanda d'anomenar les coses creades. Es tracta d'aquella altra funció de la llengua dirigida a explicar la realitat. La lluita de l'home haurà d'encaminar-se a la conquesta d'aquella funció que planifica, i regeix, i anticipa, les accions més legítimes.

Sovint, emperò, existeix la tendència a considerar que la imaginació del nin es projecta únicament a través del dibuix i del joc, i es reserva a la llengua la quasi exclusiva funció de comunicació. No abunden els treballs que explorin els aspectes creatius de la llengua, que indaguin els camins a través dels quals la creativitat del nin es projecta en la llengua i com aquesta ordena i organitza la imaginació. La llengua configura la imaginació (JEAN, 1976 : 59 i ss.) en la mesura en què configura les formes de la irrealitat que s'abscondeixen en la nostra consciència, en la mesura en què permet d'inventar noves formes, estructures inèdites, de multiplicar els territoris que determinen el camp de la intel·ligència humana. El llenguatge ha estat la matèria gràcies a la qual s'ha expressat i transmès a través de la història bona part de la creativitat dels homes. Gràcies a la llengua la imaginació s'encarna i pren forma. Hom ha acabat per afirmar que el funcionament de la imaginació infantil està profundament lligat al desenvolupament conjunt de la llengua i de la intel·ligència (JEAN, 1976 : 44). El poeta —ha escrit Paul RICOEUR (1975 : 68)— és aquest artesà que suscita i modela la imaginació només pel joc del llenguatge. També Jacqueline HELD (1981 : 163) ha dit que la màgia de la paraula, sota la forma múltiple de les sonoritats, els ritmes, l'encantament, enriqueix i afirma les possibilitats de la imaginació. I Ana PELEGRÍN (1983 - 66) ha insistit en la idea que la paraula continua essent el poder intransferible d'accés a la imaginació. Pels camins del llenguatge, el nin es converteix en explorador errant de la meravella, perquè la paraula fonamenta la construcció de la imaginació car anomenar les coses equival ben sovint a conferir-los l'existència. La paraula, lligada al desplegament de la intel·ligència, constitueix la base de la imaginació.

Aleshores, es tractaria d'explicitar a través de quines línies la pedagogia de la llengua pot contribuir al desenvolupament de la

imaginació. He afirmat que el llenguatge juga un paper fonamental durant aquest procés. Georges JEAN (1976 : 122) ha precisat que es tracta d'un paper de creació, de constitució. Aquest procés es configura sobre múltiples bases, de les quals valdria la pena de destacar la llengua oral, la paraula escrita i el llenguatge de la poesia.

No és ara el moment d'insistir sobre la funció dels contes en la pedagogia de la llengua. Dels contes recontats. En explicar una història inventam un altre món. Les històries sorgeixen del no-res i adquireixen la categoria de reals, per això ens fascinen i corprenen, sorgeixen davant nosaltres les imatges de la història recontada. La veu que reconta és, per tant, una veu creadora, una veu que ens desperta a la imaginació.

També llegir és donar vida a les paraules. La pedagogia de la llengua no pot ignorar que la lectura i l'escriptura reclamen l'acció permanent de la imaginació. En l'acte de llegir intervenen una multiplicitat de factors: fisiològics, lligats sobretot a la complexitat de les percepcions visuals; lingüístics; psicològics... No es tracta d'allargar-nos en l'anàlisi dels elements que participen en el fet de llegir. Hi ha, emperò, una cosa absolutament certa (JEAN, 1976 : 130): en la base de l'acte de llegir, hi trobam la relació que s'estableix entre allò que tenim davant els nostres ulls i la realitat que tracta de fer-se present en la lectura. Llegir és veure-hi més enllà de les lletres i de les pàgines, més enllà d'aquests signes, d'aquests suports. Llegir és, per tant, imaginar.

Finalment, el llenguatge poètic esdevé una font d'estímuls i de suggestions, configura la sensualitat, possibilita la relació màgica amb l'entorn, contribueix al descobriment de la realitat. Pels camins venturosos de la imaginació, cada nin o cada home és capaç de partir a córrer món i a cercar ventura. De travessar els camins que condueixen al regne fantàstic de la faula. Però la faula no és altra cosa més que una metàfora de la realitat. A través de la faula emergeix la vida del homes, els seus íntims secrets, les seves angúnies, les seves antigues cobejances. Pels camins de la imaginació cada ésser humà inventa la seva pròpia vida i descobreix el món. Perquè, en realitat, els poders de la imaginació són els poders de la intel·ligència dels homes.



EL RELAT ORAL

Durant segles la relació de facècies —rondalles, llegendes i contances, també les històries que hom dóna per certes, relats d'aventures, cròniques de terror, ficcions tingudes per verídiques— han alimentat la imaginació de la gent i l'han estructurada en funció d'aquella saviesa antiga i noble que havien acumulat a través de la seva llarga, increïble epopeia. Hi ha en aquestes històries —no és, doncs, estrany que hagin emocionat els qui les escoltaven— una invitació constant a l'aventura del sol i la serena, al risc de córrer món, de cercar, més enllà de les postes de sol, l'aire amatent i fresc de la llibertat.

En altres ocasions, he fet referència a aquell repte que la jaia de *L'amor de les tres taronges* llença als ulls d'en Bernadet, fill de rei, perquè li havia romput la setrilla d'oli, mentre jugava: «...que en tenir setze anys, no puga estar ni sossegar que l'amor de les tres taronges no vaja a cercar» (ALCOVER, 1969, III : 58). També a *Les tres taronges de la vida* (AMADES, 1974 : 217) un altre fill de rei, malalt i fadrí, ha d'anar-se'n pel món a cercar les taronges que li faran recobrar la salut, i a *L'amor de les tres taronges* (VALOR-1976, II : 127 i ss.), la vella amb el setrill romput escomet en Dalmau, fill únic del rei: «...fill de rei nasqueres i tu rei seràs... Però l'amor de les Tres Taronges no la sabràs». El tema es repeteix en la rondallística de la resta d'Europa. A *Las tres naranjas del amor* (RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, 1982 : 178 i ss.), també un príncep parteix disposat a cercar les tres taronges que tanquen l'amor. I a *A albre das tres torondas* (CARRÉ, 1968 : 36 i ss.) el fill d'un rei, perquè renyí amb una *moura* que feia trossos una creu de fusta, va rebre aquesta amenaça: «*Inda ti vaias parare a albre das tres torondas!*». I, encara, a *L'amor de le tre naranze* (BERNONI, 1969 : 127 i ss.), un altre fill d'un rei, que ha vingut a burlar-se d'una vella, torna a rebre la maledicció: «*Ah, sì, ti ridi, ah, parchè ti vedi una povara vecia a cascar! Ti no ti gavarà più ben, in fin che no ti trovarà l'amor de le tre naranze!*» Les citacions podrien multiplicar-se indefinidament, només que esporgàssim les rondalles del món i la

bolla. L'envit és extraordinàriament suggestiu: la invitació a l'aventura, la incitació al viatge que condueix el protagonista lluny de l'àmbit tancat de les seguretats familiars i el projecta vers el llumeneret blau, imprevist i quimèric. El viatger tractarà de posar-se en camí. Acudirà a cercar la flor romania o l'amor que s'abscondeix en les tres taronges enigmàtiques. S'alçarà, l'heroi —jove i bell— enmig de la desolació que tot ho empara. Però, del seu viatge, en portarà sempre les flors que regeneren la vida, els fruits de l'amor, les taronges que guarden el secret del temps, el misteri capaç de reconciliar els homes amb la pròpia història. Amb l'afany de generositat i d'independència, amb el risc de sentir-se atret per l'aventura de córrer món, d'encarar-se a la por i assumir la possibilitat de perdre's, i comprovar que més enllà de les muntanyes s'hi abscondeix la por, terrible i remota. Mai no sabríem que és possible ofegar-la, la por, sense l'aventura errant i solitària d'aquell heroi jove —setze anys, ens diu la versió recollida per Mossèn Alcover— disposat a partir a cercar ventura, quan es troba, precisament, a la flor del món. A la flor de la vida: l'edat propícia per a l'aventura, l'edat que ha de tenir la jove amb qui el rei vol casar-se; també, els dracs que mengen donzelles i les reclamen periòdicament als pobles que han sotmès, exigeixen que es trobin «a la flor del món». El drac, l'últim obstacle que l'heroi haurà de vèncer, després de tants combats, és el fruit d'una terra convulsa, bèstia del mar, el seu alè és de foc i la seva sang ens pot fer invulnerables.

Pels camins de la fantasia i de la meravella, pel camí de la ficció i de les boires incertes de la llegenda, el relat oral tracta d'obrir-nos una finestra mental a través de la qual ens serà possible d'observar un altre univers, un paisatge tot de colors canviant, poblat d'imprevisibles criatures que sorgeixen, estranyes i inquietes, al nostre encontre (PÉJU, 1981). El relat oral: rondalles, llegendes i contances, relats d'aventures i cròniques de terror, són una creació continuada i sense límits, d'aquí la seva força poètica, la seva frescor regeneradora.

A través del relat viatja la nostra ànima, i s'arrisca, i es compromet en l'aventura. El nin o l'adolescent que es deixa corprendre per la fascinació del relat estableix un repte amb el que és inexorable i rígid, es deixa captivar pel llumeneret blau i arriba a comprendre que no és un engany ni un miratge, la seva quimera. Aquesta experiència es constitueix en un aprenentatge insubstituïble de la generositat i del coratge per la via de la imaginació, pels camins insospitats de la fantasia (SAVATER, 1982).

Però el relat ens arriba, sobretot, a través de la paraula. Una paraula que estimula la imaginació i l'afaiçona. Incita a observar les paraules amb una nova mirada, el relat, perquè desborden el significat estricte fins a carregar-se d'una força poètica capaç de convertir-se en el punt del qual sorgeixen les suggestions i els estímuls,

atractius i nous. Perquè un dels poders extraordinaris del missatge poètic és, precisament, la seva capacitat de suscitar en el pensament una cadena de reaccions, diverses i abundoses, a vegades oposades a la intenció del narrador, plenes de vida, sorprenents i admirables.

Hem de considerar, doncs, estimulants aquella història que incita el nin a interrogar les paraules, a desvetllar l'emoció del nou descobriment, l'energia psíquica i el potencial creatiu que romanen esmorreïts en el pensament. La paraula, vinculada al despertar de la imaginació, possiblement com a conseqüència de la seva ambigüitat. El funcionament de la imaginació està completament lligat a l'ambigüitat semàntica del discurs (JEAN, 1979 : 78). Hi ha qui en parlar d'aquesta ambigüitat, o d'aquesta ambivalència, s'ha referit al caràcter «líquid» de la paraula, capaç d'adaptar-se als estímuls de la realitat tant com a les incitacions de la fantasia. La màgia dels mots, ha dit Jacqueline HELD (1981), desborda el seu estricte significat. La realitat posseeix una forma no racional d'emergir profundament vinculada a la imaginació, a la meravella, als llenguatges del somni. I aquesta emergència de la realitat —no gens artificial ni forçada, escriu Pere SOLÀ (1980)— és essencialment humanitzadora. Perquè es tracta d'un procés mitjançant el qual l'home atribueix significat a la seva vida. Un significat que només és possible gràcies a aquella qualitat de la paraula, ambivalent i líquida. Gràcies, també, als llenguatges simbòlics que constitueixen la base de les narracions. Algú ha escrit que la crisi de l'home del nostre temps és una conseqüència de la lenta agonia de l'univers simbòlic, del progressiu allunyament de l'inconscient, aquell punt d'on sorgeix l'experiència simbòlica, la capacitat de la cultura de renovar-se i créixer.

El relat oral és, a vegades, una rondalla meravellosa capaç d'interpretar la realitat i d'oferir-nos el resultat de la seva interpretació sovint cruel, sovint irònica, fins i tot sarcàstica. Les imatges d'un conte il·luminen amb freqüència un problema vital (VIGOTSKII, 1982 : 27), introdueixen els nins en la meravella i sedimenten la imaginació, contribueixen a l'educació de l'afectivitat, estimulen la capacitat del somni... Pot ésser també, el relat oral, una facècia, un conte realista, una contarella picardiosa, un acudit enginyós. Els narradors d'aquestes històries foren inicialment rodamons i pallassos, actors ambulants, viatgers i clergues que comunicaren als seus relats la pròpia experiència vital i els seus sentiments. El relat oral pot prendre la forma d'una antiga llegenda, lligada a un espai determinat i a la història dels homes que habiten aquella terra. A través de la llegenda assistim a una simbolització del paisatge: roques i camins, avencs i fontanes, cingles i torrents constitueixen la geografia concreta de les llegendes. Sobre aquests espais, l'èpica popular ha acabat teixint-hi la història llegendària; una història que es forneix pels camins de la ficció i l'encanteri, que reinterpreta i torna a combinar els elements que configuren la peripècia col·lectiva, els

drames, les lluites quotidianes, els somnis del poble. En definitiva, una simbolització profundament vinculada a la natura: a la terra sobre la qual els herois han acabat deixant-hi el testimoni del seu pas. Però la llegenda, més que cap altre tipus de relat oral, ens presenta la visió del món que ha tingut una determinada collectivitat: les emocions populars, les velles pors, els valors i les servituds. Rera cada metàfora —i la llegenda ho és, una metàfora— ens és possible de copsar la vida del poble que l'explica.

També, el relat oral pot constituir-se en testimoni històric: textos narratius que tracten de contar-nos la història ignorada de la gent anònima, descripcions de fets que ningú no s'atreveix a explicar, peripècies del poble que configuren la seva memòria; car la història oral és sempre una història social, una història que explica la vida quotidiana i explora les interaccions que es produeixen en una comunitat. Mitjançant el document oral hom aprèn a investigar la realitat, a conèixer diverses interpretacions d'un mateix fet, a escoltar la veu dels altres, a comprendre el context en què es produeix la informació... (THOMPSON, 1978). Perquè el relat oral és multidimensional, en el sentit que la paraula apareix acompanyada de gestos, silencis, plors... Hi ha una melodia en la intenció, una intensitat en l'accent. La repetició, la simetria, el silenci marquen una retòrica de l'oral. El silenci esdevé tan significatiu com les paraules, en el sentit que es vincula a l'estructura narrativa, a la retòrica de la narració, en definitiva, a la semiòtica del discurs (ABASTADO, 1983).

Hi ha una poètica de l'oralitat. La prosa rítmica amb què Shéhérazada explicava els seus contes —una prosa feta d'entonacions, de silencis, de gestualitat— no és estranya al canvi d'actitud del rei Shahriyar, profundament decebut per l'amor. Les històries que escolta totes les nits posseeixen un poder benèfic: la capacitat de transformar el ressentiment que portava encallat dins el cor en un amor intens a la vida (BETTELHEIM, 1980 : 20). Durant mil i una nits —quasi tres anys —el rei aprèn a enamorar-se de bell nou, a transmutar el seu odi en amor fervent, a creure en els altres.

La narrativa oral, doncs, opera com a vehicle d'emocions, inicia el nin en la paraula, en el ritme, en els símbols, en la memòria. Desperta la sensibilitat i condueix la imaginació a través del llenguatge global: l'entonació, el ritme, el gest. Escoltar històries és una de les primeres experiències literàries. El llenguatge efervescent del relat oral obri la imaginació a la realitat i possibilita l'aventura del desconegut.

EL LLENGUATGE POÈTIC

Difícilment ens és possible precisar la dimensió exacta de la llengua poètica ni esbrinar-ne la fenomenologia. No és fàcil conèixer els mecanismes a través dels quals opera sobre la intel·ligència de l'home i com el llenguatge popular es carrega, a vegades, d'imatges que commouen les estructures semàntiques convencionals i les formes de comunicació lògica. Fins a quin punt aquest llenguatge afaïçona la nostra capacitat d'imaginar és una realitat que la pedagogia actual ha tractat de posar en evidència. El llenguatge poètic —ha escrit Georges JEAN (1976 : 135)— esdevé una realitat fisiològica, perquè no es conforma a esprémer la sensualitat, sinó que la constitueix. En aquest mateix sentit, VIGOTSKII (1982 : 27) retreia unes paraules de Pushkin en què afirmava que el vers és capaç de colpejar el cor amb increïble força i Gianni RODARI (1980 : 12) insistia en la capacitat dels poetes de comunicar l'emoció i el sentiment estètics mitjançant la paraula. Es tracta, en definitiva, de comprendre que la poesia esdevé indispensable en el desenvolupament intel·lectual i afectiu, també un mitjà de combatre l'avorriment escolar, capaç de crear entre el mestre i l'alumne una relació estimulants, un ferment que farà trontollar els murs de l'escola i contribuirà a obrir-la cap a noves, venturoses perspectives.

Però, en què consisteix aquest llenguatge i per quins camins estimula la nostra capacitat d'estructurar la imaginació? Hem de recalar, naturalment, en la llengua i en les possibilitats que ens ofereix de jugar amb els elements que la configuren. És el joc, precisament, allò que confereix la poèticitat a les paraules. Un joc tot de sonoritats, de ritmes, de significats, que acabarà per ordenar un text. La poesia, doncs, procedeix del joc i el joc és llibertat, invenció, fantasia i disciplina al mateix temps. La seva qualitat vindrà definida per la intensitat amb què serem capaços de prendre-hi part (ZUMTHOR, 1983 : 267), per la follia que hom és capaç de posar en el joc poètic. Perquè la llengua no es troba únicament al costat dels lingüistes sinó que està decididament al costat del joc. Jacqueline HELD (1981 : 161) ha afirmat que el nin serà receptiu a la llengua poètica

en la mesura en què senti i visqui el llenguatge com un moviment amb vitalitat pròpia i no com un conjunt d'estructures preexistents i invariables; en definitiva, en la mesura en què tingui llibertat davant les paraules.

El llenguatge poètic és, doncs, un llenguatge obert, d'infinites possibilitats, difícilment ajustable a un sol esquema de significat, vinculat al joc amb les paraules que neix de l'imprevist i de l'insòlit, de la realitat i de l'absurd (PERRICONI, 1984 : 5). Es tracta d'un ritual que es realitza en el joc, en l'artifici, molt més que en el sentit d'allò que tracta de comunicar; perquè en l'artifici hom també pot trobar-hi un significat. Un significat (RIFFATERRE, 1983 : 147) que sorgeix del triomf de la forma sobre el contingut i que ens porta cap a la interpretació acústico-simbolista del signe poètic. I aquest simbolisme és allò que ha commogut l'escola dels formalistes russos, per als quals el ritme esdevé un factor que subordina i deforma tots els altres elements del vers, sobretot aquells que es refereixen al caire semàntic de la paraula (TAVANI, 1983 : 49), car les paraules tenen el seu aroma i la seva ànima, en tant que són organismes vius i no solament un signe amb capacitat de determinar un concepte, capaços d'infinites cadències, de viure una existència pròpia al marge del seu vessant de racionalitat. Cada lletra o cada so (signe gràfic o fonema) oculta una imatge especial, fins al punt que, col·locada en el començament, és capaç de condicionar semànticament tota la paraula, i aquelles paraules que comencen amb la mateixa lletra és com si es trobassin associades per una tendència comuna, abrigades per un mateix clima.

Des d'aquesta perspectiva, doncs, un text poètic podria ésser llegit des de diversos nivells (fonètic, morfo-sintàctic, semàntic), tots ells confegits cap a la creació d'un efecte estètic. També Hjelmslev, citat per G. TAVANI (1983 : 45), ha dit que en la llengua poètica es sobreposa al significat ordinari una complexa articulació de significants suplementaris: fonètics i rítmics, que constitueixen els significants poètics i són responsables de la modificació del significat normal dels mots. Es tracta d'observar com els significants —que ens condueixen als significats— es constitueixen en entitats autònomes, dipositàries per elles mateixes de sentit propi, al mateix temps que modifiquen aquell primitiu significat particular. Aquesta alteració de la semanticitat dels mots —la relació significant-significat— es dirigeix a la disminució, a l'accentuació o a la desviació d'aquell significat, mentre produeix nous valors de sentit només atribuïbles a les estructures formals.

De fet, el llenguatge de la poesia —han observat F. RINCÓN i J. SÁNCHEZ ENCISO (1982 : 42)— xoca frontalment amb aquells hàbits lingüístics només marcats per un caràcter bàsicament operatiu i instrumental. És, aquest llenguatge, capaç d'estructurar-se en una organització globalitzant, integradora de tots els nivells que la

constitueixen, des dels sons als morfemes, des de l'agrupament rítmic al vers. Goethe, enamorat de la rima, havia dit que una paraula crida l'altra, com en un joc (TYNIANOV, 1982 : 16). Un joc en el qual la paraula apareix amb tot el seu poder creador, amb tota la seva capacitat de produir el plaer, independentment de la seva funció social.

Però el llenguatge poètic no és mai una invenció, sinó una descoberta. Es tracta d'una exploració de la realitat lingüística a través del joc, a través de l'emoció que aquest joc produeix i provoca, pels camins del plaer de sentir inesperadament activat en la intel·ligència un complex sistema associatiu que difícilment és estimulat per l'ús normal de la llengua. Podríem afirmar, doncs, que aquesta exploració i aquesta descoberta condueixen a una llengua que tendeix a apartar-se de la petrificació, que s'aboca als camins inexplorats de la imaginació creadora. Aleshores, contràriament a allò que succeeix en el llenguatge científic, la poesia utilitza amb preferència un camp semàntic determinat per una multiplicitat de connotacions. Youri TYNIANOV (1982 : 17) ha remarcat amb insistència que el significat de la paraula és determinat pel conjunt (*Gesamtheit*) de les relacions que s'estableixen entre aquells elements i les emocions que susciten. També Tzuetan TODOROV (1982 : 12) parla d'un llaç, present en el llenguatge poètic, molt més fort que el del discurs quotidià, que relaciona les paraules i estableix una «correlació posicional» que les vesteix d'aquella vitalitat. En poesia —acabarà per dir—, les paraules s'illuminen amb recíproques lluminàries. I la seva hipòtesi tractarà d'establir la coherència que unifica i combina els diversos nivells que ordenen el text: les figurances mètriques es correlacionen amb les fòniques (paranomàsies, alliteracions, paràgrames), amb les gramaticals (parallelisme, etc.) i amb les semàntiques (metàfores, etc.); però en serà la globalitat allò que adquireixi en rigor, des de la perspectiva dels semiòtics, la qualitat poètica. Si és el text com a totalitat que constitueix la unitat de significació, hem de pensar que cada peça ha trobat perfectament el seu lloc i el text deixa d'esser una successió de signes mimètics i esdevé un únic signe com un tot harmoniós, a l'interior del qual cada peça s'ajusta perfectament i on cada paraula ens remet a un eix simbòlic (RIFFATERRE, 1983 : 24). D'aquesta manera, el concepte de poèticitat esdevé inseparable del text. I allò que el lector percep com a poètic es funda totalment en el joc que adopten les paraules en l'interior d'un text i en les múltiples imatges que suscita la seva lectura, sovint tan diverses com els mateixos lectors. Jo definiria l'efecte poètic —ha escrit Umberto Eco (1984 : 8)— com la capacitat que posseeix un text de generar lectures sempre diferents, sense esgotar-se mai del tot. Conduint el lector a la creació de les pròpies, intransferibles imatges.

Aleshores, haurem de reconèixer al llenguatge poètic la seva ca-

pacitat de sorprendre'ns per la densitat del seu significat. El llenguatge d'un poema és un llenguatge de condensació, de síntesi (PERRICONI, 1984 : 4). Potser, en aquesta síntesi, capaç de suggerir infinites imatges, hauríem de cercar-hi l'entreteixit que defineix l'emoció estètica, la seva gran riquesa d'energia evocadora. No podem oblidar que la poesia és un vast catàleg d'experiències individuals, una gamma il·limitada i secreta de sentiments humans, d'irrepetibles formes històriques a través de les quals hom observa i pressent la realitat, una autèntica fenomenologia de la percepció. Només l'art, i sobretot la poesia, pot considerar-se com una immensa biblioteca de les emocions, de la condició de l'ànima humana, que hauríem pogut perdre sense remei (TRAVERSETTI i ANDREANI, 1972 : 20-21). Sentim a través del llenguatge poètic una paraula creadora; potser hi podem reconèixer la identitat d'una persona que em parla, incessant, també l'eco de la meua pròpia veu.

La lectura poètica esdevé per aquest camí una lectura creativa, capaç de «disparar-se per regions de vegades incontrolables i desconegudes: veritables terres verges de la imaginació i de l'aventura; de vegades, fins i tot, paisatges tèrbols del terror» (COMADIRA, 1984 : 32). Aquesta lectura exigeix, emperò, una certa relació de complexitat, una sèrie de suggeriments emocionals capaços d'unir el lector i el poeta en un pacte singular i silenciós, a través d'una sensació complexa que el text produeix com a conseqüència d'aquella «correlació posicional» que adopten les paraules, gràcies, també, a la multivocitat dels mots, a la seva ambigüïtat o a la seva ambivalència. Sobre cada paraula hi han caigut els llargs processos alquímic del temps, una perllongada història de segles. Algú, tot referint-se a aquesta qualitat de la llengua poètica, ha parlat de la «paraula líquida», de la seva capacitat d'adaptar-se al motlle que la imaginació projecta, de suggerir desconeguts, incontrolables paisatges.

No hem d'entendre aquesta ambigüïtat en sentit negatiu, sinó que ha de servir-nos per indicar el valor polivalent que conté la paraula poètica, com una qualitat expansiva del missatge que la condueix a presentar-se davant el lector en una ampla disponibilitat de significats. L'ambigüïtat del missatge és allò que promou un coneixement «divers» de la realitat, un coneixement imaginatiu, capaç d'optimitzar les possibles associacions de la paraula. El missatge poètic, precisament a causa de la seva ambigüïtat, esdevé un factor actiu de coneixença, perquè vitalitza les capacitats cognoscitives del lector i promou una nova forma d'observar tot quant succeeix davant els nostres ulls. El poeta és l'home que es desentén de la veracitat semàntica de les paraules que utilitza i que n'extreu múltiples significats, un nou sentit que desperta la imaginació i estimula la quimera. Georges JEAN (1979 : 78) ha escrit que el funcionament de la imaginació es troba completament lligat a l'ambigüïtat semàntica del discurs i Tzuetan TODOROV (1982 : 9) acaba per distingir tres

respostes al semantisme poètic: decorativa, referida a l'ornamentació retòrica; afectiva, segons la qual existeix una marcada diferència entre el que les paraules designen en un text poètic i quan es troben fora d'aquest text: en el primer cas posseeixen un contingut emotiu, en el segon, un contingut conceptual; i simbolista, perquè les paraules, que en el llenguatge quotidià són signes lingüístics, es transformen en símbols en formar part d'aquell text. Podríem definir-la, doncs, la llengua poètica, com una segona llengua que funciona en l'interior de la primera, però aquest funcionament és irremplaçable en l'equilibrada formació d'un nin. Sobretot, per la seva ambigüitat, per la seva condició multívoca. Jacqueline HELD (1981 : 169) acabarà per dir que el llenguatge poètic és sempre una invitació a viatjar al país de les paraules, a dirigir-se a les paraules des d'una nova perspectiva. Un poema —també els semiòtics tractaran d'insistir des de la seva perspectiva sobre l'ambigüitat semàntica— ens diu una cosa i en significa una altra (RIFFATERRE, 1983 : 11). Per aquest motiu transporta l'home vers una visió diversa de la realitat i l'atreu, perquè l'obliga a exercitar la fantasia, car el fenomen literari és sempre una dialèctica entre el lector i el text, una font de suggeriments i d'estímul, d'interpretacions sempre noves, àdhuc a vegades, ben diferents d'aquelles que ha imaginat l'autor.

Però el vocabulari que apareix en un text no és «poètic *a priori*», ans al contrari, és el mateix que trobam en la llengua quotidiana, també en la llengua científica. El camí a través del qual les paraules adquireixen la poeticitat se'ns presenta marcat pel joc. Per un joc que cercarà d'extreure una vitalitat que en les altres formes de comunicació sembla romandre ignorada; basat en el ritme —una combinació d'accents, d'intensitats, de pauses, de sons—, en les imatges —en el sentit que han deixat d'esser simples figures retòriques i s'han convertit en la causa principal de la irrupció d'una realitat diversa—, en la musicalitat —la combinació de ritmes que es tradueixen en nous significats—, en la rima —el joc de les sonoritats idèntiques, funcionals i utilitàries (la rima és, ho ha estat des de temps molt llunyans, un instrument eficaç al servei de la memòria)—, en la densitat semàntica —la condensació expressiva—, en la multiplicitat de significats que s'abscondeixen rera la paraula poètica. «Llegir un poema —ha escrit Geoffrey HARTMAN (1982 : 37)— és com caminar sobre el silenci, sobre el silenci d'un volcà. Ens adonam que el trespol és ple d'història; sorprenem la vida subterrània de les paraules.» Aquest joc haurà de conduir-nos cap al descobriment de les possibilitats expressives del llenguatge, a l'obtenció de majors nivells d'intensitat en l'expressió, conseqüència de la nostra capacitat d'imaginar.

Es, emperò, en el contracte que s'estableix entre la vida interior i el món de les sensacions on hem de cercar les bases del sentit poètic que adquireix la paraula. Es tracta d'una adquisició que es rea-

litza mitjançant un procés —el procés de transformar la matèria en substància poètica— de gestació al llarg del qual el llenguatge haurà estat transformat. Penetrar en el curs d'aquest procés, pot esser un dels objectius didàctics més atractius, car a través de la transformació que experimenten les paraules haurem de sensibilitzar els nostres alumnes i conduir-los vers un equilibri estètic que servaran durant tota la vida. El joc condueix les paraules a un continuat fer-se i desfer-se, car no són papallones dissecades en el calaix d'un col·leccionista, una volta per sempre, sinó que viuen, i volen contínuament.

Si l'escola no afavoreix la dimensió estètica de la llengua i ignora el llenguatge, o els llenguatges poètics propis de la relació lúdica de l'infant amb tot quant l'enrevolta, si restringeix l'aprenentatge de la llengua a la seva funció denotativa i estàtica, allò que en definitiva aconsegueix és apartar-lo d'una possible reelaboració creativa de la realitat.

No hem d'oblidar que, entre les quatre parets de l'aula, la poesia és a la vegada somni i presa de consciència, visió i pràctica d'un altre llenguatge. Sobretot, és una qüestió d'atmosfera.



LES IMATGES POÈTIQUES

Per a la retòrica tradicional, una imatge poètica és un terme que designa diversos tipus de figures: la comparació, la metàfora, l'allegoria... Es podria proposar una primera definició: la imatge, des de la perspectiva estilística, és la representació d'una relació lingüística entre dos objectes. Aquesta relació pot considerar-se en el sentit d'una identificació, o l'apropament, en el cas de la comparació, que s'estableix entre dos objectes que pertanyen a dominis més o menys allunyats (MOREAU, 1983 : 16).

Apropament, doncs, de dos termes en l'interior del discurs amb la intenció de produir entre ells un efecte d'identificació. Apropament en el cas de la comparació. Substitució dels termes en la metàfora, la metonímia, la sinècdoque, etc.

En primer lloc hauríem de destacar el caràcter sintètic de les imatges retòriques, també podríem referir-nos a la seva condició d'anomalia semàntica molt més pròxima a la transgressió semàntica que, en el cas dels surrealistes, presenta una dosi considerable en contradicció. En definitiva, la imatge hauria d'esser considerada com l'expressió d'una analogia (LE GUERN, 1980 : 66) i podríem distingir-hi aquelles que pròpiament es defineixen per una relació analògica: la comparació, la metàfora, l'allegoria i el símbol, d'aquelles altres en què els termes s'uneixen a través d'una relació de contigüitat: la metonímia i la sinècdoque.

Diversos autors han explicat que la poeticitat d'una imatge està profundament lligada a l'originalitat, a la seva capacitat de sorprendre'ns. En la mesura en què aquells termes que són substituïts o apropiats ens ofereixen una càrrega substancial de novetat, podem parlar d'imatge més o menys poètica.

D'altres, emperò, entre ells F. MOREAU (1983 : 96), no creuen que sia necessari que una imatge sia absolutament nova. I la poeticitat sorgirà de l'ús que se'n faci, encara que es tracti d'una imatge que els parlants utilitzen en la seva expressió normal. Aquest ús haurà de possibilitar, segons Stephen Ullmann (MOREAU, 1983 : 96), que la imatge adquireixi «una certa frescor». No cal doncs, solament, exer-

citar en els nins la producció d'imatges totalment originals, també l'originalitat haurà de sorgir de l'ús que hom sia capaç de fer de les velles imatges, algunes tan antigues com el poble que les empra. Qualsevol imatge literària és un significat que neix cada vegada que s'enriqueix amb la imaginació i el somni. Significar una altra cosa i despertar la sensualitat és la doble funció de la imatge poètica. Crear un món nou, produir la sensació de nou, pot esser l'objectiu més important de la imaginació creadora.

Per a la poesia moderna la imatge no és simplement una figura retòrica, sinó que constitueix el vehicle a través del qual es produeix la irrupció d'una realitat superior, un surrealisme, que imposa la seva veritat i produeix, per analogia, un salt prodigiós en la imaginació. És aquest salt, precisament, la base de l'organització del que és divers, i divergent, i múltiple. Les imatges poètiques constitueixen —han escrit Bruno TRAVERSETTI i Stefano ANDREANI (1972 : 64)— un model possible d'organització de l'heterogeni.

Bally, en el seu *Traité de stylistique française* (HENRY, 1975 : 188), ha cercat d'agrupar, des del punt de vista de la seva valència expressiva, els principals tipus de figures retòriques: *a*) la imatge evocadora, imaginativa i concreta: «el vent inflava la seva veu»; *b*) la imatge afectiva, que suscita l'embrió de la imatge i voreja l'abstracció: «el malalt se'n va per avall de dia en dia»; *c*) la imatge morta, formulació abstracta que en un temps va esser metafòrica i que ha vingut a formar part del bagatge fraseològic de la llengua: «vosaltres correu un gran perill». De totes formes, no és fàcil de marcar una estricta separació i, sobretot —potser no em cansaria mai d'insistir-hi—, la poeticitat de la imatge depèn rigorosament de l'ús que se'n faci, d'aquella «frescor» inesperadament adquirida, de la seva capacitat de despertar la sensibilitat i d'evocar aquell sentiment de nou.

La classificació de Le Guern ens haurà de servir de punt de partida. Les imatges que estableixen una relació analògica són la comparació, la metàfora, l'allegoria i el símbol. Vegem ara d'entendre fins a quin punt estimulen la imaginació i projecten el seu funcionament i la seva estructura. La comparació tracta d'apropar dos termes generalment units per un intermediari (és, com, etc.) que produeix un efecte analògic. Cal distingir, emperò, entre l'estricta comparació i la comparació metafòrica o similitud. És una comparació: «En Joan és generós com el seu germà», però aquí no cal cercar-hi cap imatge poètica, car és en la similitud (també n'hem dit comparació metafòrica) on podem trobar la poeticitat. Per H. Konrad (MOREAU, 1983 : 26-27) el valor poètic de la similitud es basa en un criteri d'exageració. És, per tant, l'exageració, allò que forneix de poeticitat la comparança: «En Bernat és fort com un lleó.» «N'Anna és bella com una rosa.» Entre aquesta última expressió i aquesta altra: «N'Anna és bella com la seva germana» hi ha una diferència

important. La segona és una comparació exacta; en la primera hi entenem una exageració intencionada. Hem d'observar que qualsevol comparació no és una imatge. La similitud té quelcom de comú amb la metàfora: la capacitat de suscitar una representació mental estranya a l'objecte de la informació, de provocar la imaginació com un joc. El que diferencia la comparació de la similitud és que aquella, en últim extrem, és la conseqüència d'una operació lògica i la similitud ho és d'una operació imaginativa. En la comparació lògica els dos termes comparats s'estableixen sobre el mateix pla i adquireixen el mateix valor. En la comparació metafòrica o similitud entre un terme i l'altre (el comparat i el comparant) no s'estableix el mateix valor.

L'aproximació a aquest joc permet al nin, per la via de la similitud, l'exploració de la realitat i l'ampliació del seu camp d'experiència, perquè acara a un terme conegut un ample ventall de possibilitats desconegudes i fa sorgir en la ment una gamma increïble d'associacions i de correspondències.

La metàfora és sovint considerada com la figura central de la retòrica. Es tracta d'una de les formes analògiques més inquietants i, a vegades, hom ha volgut trobar en qualsevol altra figura la seva projecció. El mateix LE GUERN (1980 : 13) ha escrit que en últim extrem l'ús figurat del llenguatge podria reduir-se a dues grans categories: la metonímia i la metàfora; en definitiva, al grup de les imatges que són conseqüència de la relació analògica i aquelles altres que emergeixen a través del lligam de la contigüïtat. Emperò per A. HENRY (1975 : 59) una i altra s'influeixen considerablement: No hi ha cap metàfora, acaba per dir, que no sia sempre, més poc o més molt, una metonímia; com no hi ha cap metonímia que no sia en certa mesura metafòrica. En canvi per J. COHEN (1966, citat per A. Henry) totes les figures poètiques es reduïen a una sola: la metàfora. Però la imatge poètica que més semblança hom ha trobat que hi té és la similitud. Entre la similitud i la metàfora hi ha una diferència essencialment de forma, la comparació esdevé explícita en el primer cas i implícita en l'altre. Podríem afirmar que mentre la similitud es dirigeix a la imaginació a través de l'intel·lecte, que li serveix d'intermediari, la metàfora mira cap a la sensibilitat a través de la imaginació. En la similitud hi ha una incompatibilitat semàntica més reduïda; però allò que tenen en comú és la base analògica que les organitza. Una i altra expressen una analogia que subratlla un atribut dominant. En última instància la comparació es caracteritza perquè no pot ésser reduïda a una metàfora, encara que sí que ho pot ésser la similitud. En la comparació cada terme manté la seva pròpia identitat. En la similitud, hi ha una força metafòrica que absorbeix i integra la matèria que la configura. Així, aquelles primitives similituds han esdevingut per elles mateixes una metàfora, o, potser, ja ho eren: «En Bernat és un lleó», «N'Anna és una rosa».

Aquest abreujament de la similitud que la converteix en una metàfora no sempre és possible. Però aquesta tendeix a la unitat, mentre que la comparació (no m'atreviria a esser tan rotund amb la similitud) condueix a l'acarament de dues nocions i aquest acarament s'imposa sobre els diversos conceptes i els manté distanciats. De fet, la metàfora és immediata i dinàmica, i això en fa un suport del pensament, mentre que la comparació és més estàtica i, sovint, no passa d'esser una ornamentació. Perquè el que definitivament la distingeix de la metàfora és l'absència d'infracció del codi lexical. En la comparació, la paraula no significa cap altra cosa més que el que significa habitualment, mentre en la metàfora es carrega d'una significació sorprenent i nova. En realitat, la similitud es troba a prop d'aquella metàfora que LE GUERN (1980 : 65) anomena *in praesentia*: «En Miquel és un ase» (en lloc de «com un ase»). No tant, en la metàfora *in absentia* «Quin ase!» De totes maneres, la incompatibilitat amb la comparació és la mateixa per a una i altra; tant si —com succeeix en la metàfora *in praesentia*— els dos termes són expressats i enllaçats per una relació atributiva o apositiva com si —com és el cas de la metàfora *in absentia*—, només apareix el terme metafòric.

Segons la retòrica clàssica, la metàfora és una *similitudo brevior*, una comparança abreujada i Quintilià fou un dels primers a sostenir aquesta afirmació, en la seva *De Institutione Oratoria* (VIII, 6, 9-11): «*In totum autem metaphora —escrivi— brevior est similitudo.*» Es tracta, doncs, d'una concepció antiga que, encara avui, ha trobat la seva vigència. Per Littré (LE GUERN, 1980 : 44) la metàfora és la figura mitjançant la qual la significació natural d'una paraula és canviada per una altra. Aristòtil, emperò, en la *Poètica* (XXI) ja parlava d'aquest *transfert* de significació i, en els temps moderns, Du Marsais (LE GUERN, 1980 : 63) observà que es tracta d'una figura en la qual la significació pròpia d'una paraula es trasllada a una altra com a conseqüència d'una comparació que sorgeix en la ment. És convenient destacar aquesta idea de comparació mental que precedeix la formulació metafòrica. També per Bally (HENRY, 1975 : 63) la metàfora és una comparació que la ment sintetitza en una sola proposició. La metàfora podria esser, doncs, la condensació d'una similitud. Aquesta integració o condensació de termes produeix una reacció emotiva i colpeix la imaginació; esdevé, segons una definició de Paul Claudel (MOREAU, 1983 : 32), el resultat de l'existència simultània i conjunta de dues coses diferents. Però aquesta aproximació «simultània i conjunta» es produeix gràcies a un punt en comú que existeix entre aquells dos objectes —l'originalitat de la metàfora consistirà en la descoberta, sorprenent i inèdita, d'aquella similitud— i que hom intenta de subratllar, mentre es fa abstracció de tot quant resta. F. MOREAU (1983 : 100) es decanta, finalment, per una definició que manlleva a J. Marouzeau: «la metàfora és la substitució *conscient*, en certs casos especials, de l'expres-

sió concreta per l'expressió abstracta, o per una expressió concreta d'un altre ordre». Crec que val la pena de destacar la consciència que determina aquella substitució i, sobretot, el procés d'abstracció que comporta i que Marouzeau estableix en un punt determinant de la seva proposta.

La metàfora —i aquest és un dels seus atractius més suggerents— exerceix sempre una violència sobre la realitat. Potser es tracta d'una paraula situada en un context estrany, en estrany lloc; es distingeix per la seva àmplia possibilitat de significació i és sovint considerada com la fusió de dos camps semàntics capaços de donar vida a un nou producte. En les metàfores més audaces, aquest nou producte és la conseqüència de la contradicció, àdhuc de l'antinòmia. Hi ha qui considera la metàfora un recurs de la llengua que ens possibilita economitza gran quantitat de lèxic. Sempre constitueix una forma de llenguatge alternatiu i lliure, perquè és personal i creativa; també quan no és elaborada espontàniament pel nin conserva encara la seva eficàcia. Quan hom l'extreu de l'ús quotidià de la llengua, del costum lexical o d'un text escrit (FARINA, 1981 : 81-82). Però el tema de les metàfores tradicionals que trobam sovint en les locucions i frases fetes, en els proverbis i en les petites fórmules dels jocs infantils, constitueix una de les àrees més atractives del nostre camp d'estudi. La metàfora tradicional, inserida en el llenguatge corrent, que arriba a l'oïda del nin, desperta aquella imatge mental que es troba en l'origen de la figura retòrica. De fet, qualsevol paraula pot ser utilitzada en sentit metafòric: «la llengua —ha dit Hermann Paul (HENRY, 1975 : 187)— és un diccionari de metàfores evaporades». Perquè cada mot perd, en esser usat metafòricament, la seva pròpia significació i n'adquireix una altra de nova; però la que adquireix ha estat escollida a través d'una selecció sèmica que els mecanismes de metaforització posen en funcionament. Aquesta selecció suposa una organització jeràrquica dels elements de significació. Entre les múltiples possibilitats sèmiques que ens oferia la paraula, n'hem escollit una, potser perquè constituïa l'atribut dominant. El significat metafòric perd una part dels elements que constituïen la seva significació global. H. Konrad (MOREAU, 1983 : 31) adverteix que quan utilitzam una metàfora, ens veiem obligats a fer abstracció de múltiples atributs que el terme metafòric ens evoca en la seva utilització normal. L'atribut dominant és aquell punt de similitud que ens serveix de fonament a l'hora d'establir una relació metafòrica. Els elements, emperò, que determinen la selecció ens vénen donats pel context, car només aquest ens permet de precisar l'atribut seleccionat. Es tracta, sobretot, d'una modificació del contingut semàntic d'un terme i no d'una substitució del seu significat. Entre els dos termes que configuren la metàfora hi ha un espai que els és comú, mentre l'altre pot semblar-nos des de la perspectiva lògica àdhuc extravagant i contradictori; però

si aquest espai comú ens és necessari per fonamentar la identitat o la similitud dels termes, l'espai no comú, àdhuc extravagant i contradictori, és igualment indispensable; perquè és en aquest espai on es fonamenta l'originalitat de la imatge. Solament la metàfora ens permet retrobar aquella identitat, pels camins del joc, a través d'una operació de *transfert* de significat des d'un àmbit a un altre, socialment i culturalment diferenciat (DE MAURO, 1982 : 121). La força de la imatge associada que la metàfora introdueix és proporcional —diu M. LE GUERN (1980 : 23)— a l'amplitud de l'abstracció produïda en el pla de la informació lògica. És evident que aquella força vindrà condicionada substancialment pel context, car mai no es troba una metàfora isolada i és ben segur que és del context d'on li arriba la possibilitat d'adoptar aquell significat divers. D'aquí que hom hagi parlat de camp metafòric (WEINRICH, 1976 : 11 i 39) com a resultat d'un sistema de dependència d'elements diversos, car, així com la paraula no té una existència independent, la metàfora pertany al context del seu camp metafòric, en el qual adquireix un lloc precís.

Albert HENRY (1975 : 146), en tractar els mecanismes a través dels quals la metàfora es configura i pren forma, acabarà dient-nos que el més característic i segurament el més important d'aquells mecanismes és la substitució dels termes que, com a conseqüència d'una mena de «lògica afectiva», produeix la transferència de significat. El text poètic és objectivament fals, però subjectivament veritable i és mitjançant la metàfora que es passa de la llengua denotativa a la connotativa. I això solament és possible a través de la imaginació que salta i uneix espais antagònics i diversos. Des del punt de vista psicològic, la metàfora esdevé una forma d'associació d'idees, una creació de la intel·ligència capaç d'illuminar inesperadament les ombres d'un problema, de captar noves idees i de traduir amb paraules una visió de l'univers que depassa la lògica estricta i ens aboca a l'emoció estètica, a l'exercici de la imaginació creadora. És possible que en la conjunció d'aquests dos elements (l'emoció estètica i l'exercici de la imaginació) s'hi trobin els secrets artificis del llenguatge poètic. Jorge Luis BORGES ha escrit (1982 : 135):

Como todas las palabras abstractas, la palabra metáfora es una metáfora, ya que vale en griego por traslación. Consta, por lo general, de dos términos. Momentáneamente, uno se convierte en el otro. Así, los sajones apodaron al mar camino de la ballena o camino del cisne. En el primer ejemplo, la grandeza de la ballena conviene a la grandeza del mar; en el segundo, la pequeñez del cisne contrasta con lo vasto del mar. Nunca sabremos si quienes forjaron esas metáforas advirtieron esas connotaciones.

També l'allegoria i el símbol són considerades imatges poètiques sorgides a través d'una relació d'analogia. La primera, com una sè-

rie encadenada de metàfores, personifica una idea abstracta. Harold WEINRICH (1976 : 136-137) ens ho explica clarament tot servint-se d'un comentari bíblic de Sant Agustí en la seva *Contra mendacium* (cap. 24). Agustí es troba —explica Weinrich— amb la dificultat de justificar l'engany de Jacob davant el seu pare Isaac amb la intenció d'apropriar-se la primogenitura, si vol esser conseqüent amb la seva rotunda condemna de la mentida. Aleshores, sorgeix la solució: «*Non est mendacium, sed mysterium*». L'episodi bíblic és un misteri, perquè ha d'esser interpretat en sentit allegòric.

El símbol pot esser definit com la representació d'una altra cosa amb la qual manté una correspondència analògica. Mentre el mecanisme del símbol recolza en una analogia, sovint complexa, que hom capta intel·lectualment, la metàfora també segueix les línies de l'analogia, copsada per la imaginació i la sensibilitat. Així com en la metàfora l'analogia cavalca sobre el llenguatge, en el símbol es trenca aquell marc i sorgeixen múltiples transposicions.

Aquelles altres imatges en què els termes s'uneixen per una connexió de contigüïtat són la metonímia i la sinèdoque. En la primera, la substitució d'un terme per l'altre ha d'establir-se segons una relació de causa i efecte. Podem dir, per exemple, «una collecta» en lloc d'«el producte d'una collecta». LE GUERN (1980 : 14) considera que les funcions de la metonímia s'estableixen en relació de la causa per l'efecte, l'efecte per la causa, el continent pel contingut, el nom de lloc per la cosa d'aquell lloc, el signe per la cosa significada, el nom abstracte pel concret, les parts del cos considerades com abric dels sentiments per aquests sentiments, el llinatge de l'amo per la pròpia casa, l'antecedent pel conseqüent... No obri, la metonímia, camins inèdits, com en el cas de la intuïció metafòrica, però il·lumina fragments de camí, de vell camí, amb la intenció d'escurçar les distàncies i facilitar la intuïció ràpida de les coses conegudes. S'estableix entre els termes una relació lògica; però esdevé per ella mateixa un enigma i requereix, de l'interlocutor, que tingui consciència dels lligams estructurals que la fonamentin. La sinèdoque opera un canvi en l'extensió lògica de la paraula i es produeix quan es pren la part pel tot: «trenta veles» en lloc de «trenta vaixells de vela», el que és particular pel que és general, el gènere per l'espècie; i, per extensió, també es produeixen a la inversa: el tot per la part, el que és general pel que és particular, etc. Des del punt de vista de l'operació mental que possibiliten, la metonímia i la sinèdoque —escriu A. HENRY (1975 : 23)— podrien dir-se figures de focalització, en el sentit que fan convergir en un punt un bram de llum. Són, en definitiva, dues figures de contigüïtat. Encara, entre les figures retòriques que estableixen una relació de contigüïtat, hauríem d'afegir-hi l'allusió, en el sentit que tracta d'evitar un signe lingüístic i, a la vegada, insistir o cridar l'atenció sobre ell mitjançant una expressió que el suggereix o hi connecta; d'aquí que l'allusió sigui una figura

de contigüitat. Però aquest efecte es produeix servint-se de metàfores i d'allegories o per mitjà d'altres procediments, com és l'eufemisme. (L'estudi de l'eufemisme —sobretot dels eufemismes tradicionals— obri un camp vastíssim al coneixement de l'ús del llenguatge proscrit, al joc de la ment per descobrir els mecanismes de substitució.)

Finalment, hi ha un tercer tipus de figures retòriques que basen la relació dels seus termes en el contrast: la ironia i l'antífrase. El parlar irònic és suggestiu, perquè el parlant diu una cosa i vol que l'interlocutor n'entengui una altra. El retret i la burla, sovint el dolor, es troben en la seva mecànica, en la seva estructura profunda.



LA METÀFORA O LA CREACIÓ D'UNA REALITAT EMERGENT

La metàfora, l'operació mitjançant la qual utilitzam una paraula en significat divers d'aquell que li és habitual, es projecta més enllà de l'estricta insuficiència del llenguatge denotatiu —limitat a la representació intel·lectual i lògica (AMORÓS, 1982 : 23)— i s'impregna d'elements emotius, de connotacions. No ens resultaria difícil de dissenyar l'àmbit d'ambdues funcions: mentre s'atribueixen a la funció denotativa la interpretació literal, la interpretació contextual i la valoració lingüística denotativa, corresponen a l'àmbit connotatiu la intuïció metafòrica, la valoració lingüística estètica i la interpretació metafòrica.

He afirmat que la metàfora exerceix una violència sobre la realitat, que, en aquesta violència, la paraula perd el seu significat convencional, mentre es carrega de connotacions emotives que faciliten la producció d'imatges poètiques i desperta els mecanismes de la imaginació. Sovint, emperò, ha estat estudiada com a fenomen al marge del context social i motivacional en què es produeix, com si fos independent del qui l'ha imaginada. En tot cas, la seva anàlisi haurà d'afrontar-se des de l'òptica del qui parla i del qui escolta, car és en la relació que s'estableix entre aquests elements, el punt en què emergeix la seva natura.

Ambits de la metàfora, a més del llenguatge, són el disseny, la música, el joc, la mímica, la dramatització, tota la vida afectiva de l'individu; sobretot l'experiència poètica, religiosa i amorosa, que en són el seu domini privilegiat. És lògic que, en cada un d'aquests àmbits, la metàfora assumeixi connotacions diverses, adaptant-se al sistema de signes que els és propi (signes verbals, gràfics, gestuals, etc.). Possiblement, hauríem de carregar la tinta en aquest sentit: la metàfora és una operació intuïtiva, més pròxima a l'afectivitat que no a la lògica. La intuïció, doncs, juga un paper dominant en l'elaboració del llenguatge poètic, amb tot quant té de subjectivitat i d'imprevist. S'imposa al subjecte, encara que aquest conegui els mecanismes que el construeixen. Però és, segurament, en la subjectivitat que la paraula poètica representa i comporta on cal

anar a cercar la diversitat d'interpretacions que deixa obertes, com un ventall de múltiples possibilitats. El joc de la intuïció i de l'ambigüïtat a partir del qual ens arrisquem a exercir la imaginació.

Les característiques que presenta la imatge sorgida de la metàfora són, precisament, la unitat, la dinamicitat, la suggestivitat i l'ambigüïtat o la relativa referencialitat; però allò que ens interessa ara són els mecanismes psicolingüístics que determinen la seva producció i la comprensió en el si de la societat. Perquè cal tenir en compte que, en el llenguatge metafòric, els signes deixen d'esser convencionals i adquireixen una dimensió nova, un nou significat, que s'estableix, a vegades, àdhuc contra aquella convencionalitat, produït per un individu en un moment concret i en un context precís. De tot això podríem treure'n una conclusió: mitjançant el llenguatge metafòric es produeix un intent de conciliar la interioritat de l'individu amb l'exterioritat, allò que és subjectiu, amb el món exterior, amb l'objectivitat; tracta, llavors, de comunicar als altres aquesta conciliació. És el manteniment d'aquesta subjectivitat, de la seva força plena de sentiments, allò que en deim connotació. Però allò que diferencia sobretot el llenguatge denotatiu del llenguatge connotatiu és el fet que, mentre el primer tracta de reflectir la realitat, el llenguatge metafòric es proposa de crear una nova realitat.

En l'estructura del llenguatge denotatiu, la metàfora introdueix la possibilitat d'expressió al marge de les lleis estrictes de la Lingüística, i condueix a la imaginació, que representa una alternativa a la forma conceptual de percebre i de representar la realitat, mentre obri les portes a una lògica intuïtiva, font de continuada creativitat.

En el llenguatge metafòric hi ha uns components cognitius, uns altres d'afectius i uns altres de socials en continuada interacció. Cal, per tant, entendre que la metàfora ens obri la intel·ligència cap a noves vies de coneixement; perquè la realitat posseeix una forma no racional d'emergir, per això cal estudiar-la com un producte de la subjectivitat, però també com un fet social que ens condueix a esmerçar les seves implicacions en l'estructuració de la imaginació col·lectiva.

No és únicament veritat allò que és concret i capaç d'esser analitzat. El problema —escriu A. HENRY (1975 : 65-66)— es troba en el fet que no tracta la metàfora únicament d'explorar la realitat, sinó que proposa la creació d'una certa realitat. Segurament, pels camins del llenguatge simbòlic, estableix una coneixença de tipus intuïtiu, fonamentada en les imatges que sorgeixen de la imaginació i no únicament en l'estricta demostració racional.

El nostre coneixement es fonamenta gairebé sempre en la relacionalitat. Coneixem les coses no per elles mateixes, sinó en relació amb altres objectes o fenòmens. Aquesta capacitat de relació és a la base de les nostres seriacions i de les classificacions de tipus lògic. La metàfora, emperò, relaciona elements d'àmbits estranys i aquesta

relació representa una nova forma d'explorar la realitat, una nova forma d'investigació i de coneixement. També, la utilització de la metàfora està en relació amb el mode com l'individu s'organitza i es representa la realitat. La metàfora que produïm és el testimoni de la nostra particular visió de la realitat. BRUNO LAURETANO (1971 : 34) ha escrit: «¿Per què la metàfora és a vegades considerada captivadora i, d'altres, indesitjable? L'alternativa no s'estableix únicament entre dues formes d'estil o de gust, sinó, amb més profunditat, entre dues formes de *Weltanschauung*, entre dues mentalitats.» En definitiva, entre dos estils d'entendre o de concebre la vida. De fet, es tracta d'una forma alternativa de coneixement al coneixement de tipus lògic. Seria un error veure en la metàfora una simple operació de *transfert* del significat, perquè es tracta d'una forma d'aproximació i de coneixement de la realitat i com a tal ha d'esser valorada i descoberta; perquè allò que ens interessa des de la perspectiva pedagògica és aquella violència a la realitat, també, el descobriment d'una forma alternativa de coneixença, car la metàfora, que neix en l'àmbit del llenguatge, no hi queda reclosa, sinó que crea una nova realitat no estrictament lingüística. Cal considerar-la, emperò, una operació lingüística; però també és, sobretot, una operació del pensament i, per tant, ens han d'interessar els mecanismes que la generen, tant com les seves bases funcionals i motivacionals. A través del simbolisme que desperta i que obri l'individu cap a noves possibilitats de comunicació. En realitat, cada concepció del món és la metàfora del qui s'ha fet aquella idea del món, de qui la defensa i la pregona.

M'agradaria analitzar el procés de la formació de les metàfores, com sorgeixen al llarg de l'evolució del pensament i quina incidència tenen sobre la intel·ligència. ¿Quan apareix la capacitat de percebre la metàfora? ¿En quin moment del pensament humà hom és capaç de produir-ne? Benjamin Whorf, en les seves teories sobre la percepció i l'adquisició del coneixement (FONZI i NEGRO, 1975 : 45), parla d'un procés de metaforització anterior al llenguatge i explica l'existència d'una mena d'experiència metafòrico-sinestèsica que és comuna a tots els homes, més enllà de l'estructuració cultural i lingüística. La percepció que el vent acaricia les fulles dels arbres i la pell de la cara de l'home del camp, la percepció que el foc ennegreix els ulls dels qui s'hi acosten com ennegreix la calç de la xemeneia, la percepció que la llum del sol encega la vista, mentre obri una rosa, són experiències metafòriques que apareixen en la base de les sensacions. Hom és subjecte de l'experiència sinestèsica i hi ha un component perceptiu en la metàfora, una certa participació en la realitat.

Però ¿quins són els mecanismes que configuren la base del procés metafòric en el moment passiu —o de comprensió de la metàfora—, o en el moment actiu —o de producció de la metàfora? F. FARINA (1981 : 82) ha escrit que el nin intueix i sent la metàfora davant la

qual l'adult es queda indiferent. Per altra banda, l'atribució de propietats físiques i de qualitats psíquiques a les coses és molt precoç. L'animisme és una forma primitiva de metaforització i representa una primera presa de consciència de la possibilitat de transposició. Es tracta, precisament, de la transposició d'una propietat del món animat al món inanimat, però no simplement pels camins de la percepció, sinó a partir de la reflexió sobre la realitat. Així, podem afirmar que l'animisme incentiva i allibera una certa creativitat i esdevé un producte de la imaginació, perquè la poesia existeix en íntima connexió amb la Natura, en la consciència del caràcter sagrat de les llunes, el mar, tot quant viu i palpita. Hom ha parlat especialment dels epítets de Natura: «cims vaporosos», enlloc de «cims coberts de núvols», que comuniquen un sentiment poètic. Michael RIFFATERRE, (1983 : 44) n'ha escrit: «Encara que convencionals, els epítets de Natura sobreviuen les estètiques que els han engendrat.» També les metàfores d'animals. «Per a un nin petit —escriuen ADA FONZI i ELENA NEGRO (1975 : 138)— acceptar que l'ésser humà es pot identificar amb un animal, implica el temor de perdre la pròpia individualitat. A mesura que, al llarg del seu desenvolupament, la individualitat es reforça i esdevé autònoma, l'angoixa de la pèrdua de la pròpia presència es debilita i l'infant és capaç de captar el component irònic que hi ha en la metàfora d'animals.» D'altres (PERRICONI, 1984 : 5), han insistit en la funció creativa que exerceix el nin quan animitza o personifica el món inanimat. Per això, redescobrir la metàfora i la seva importància en el desenvolupament de la imaginació vol dir redescobrir la creativitat, no com la prerrogativa d'un artista, sinó com a companya de viatge en l'evolució de la personalitat. Perquè l'individu que accepta amb rigidesa les dades de la realitat com a objectes acabats no pot ésser metafòric. L'individu creatiu pensa que la realitat és susceptible de continuades reestructuracions, la interpreta en funció de la seva afectivitat, disposat a entrar-hi en conflicte.

Potser, en l'etapa en què el nin tracta de superar la fase del realisme-nominal —vers els set o vuit anys— apareix la capacitat de construir una nova imatge com a resultat de la fusió de dos elements més o menys pròxims. Aquesta imatge serà més creativa, quant més es verifiqui la fusió dels elements que la configuren sobre les bases de la subjectivitat i de la intuïció. En un primer procés, el nin *interpreta la frase metafòrica* mitjançant la percepció animística i sincrètica d'aquells elements; en una segona fase és capaç d'*elaborar un pensament abstracte a partir dels components semàntico-conceptuals* comuns a aquells elements; una tercera fase consisteix en la *creació de la imatge metafòrica* sobre bases intuïtivo-subjectives (FONZI i NEGRO, 1975 : 134-135).

L'adolescència no és un temps excessivament propici per a la metàfora. Sembla que a l'adolescent li agraden més les frases —els tex-

tos— denotatives, segurament perquè s'adapten amb més rigor a la realitat, o perquè són menys ambigües, o perquè no li exigeixen la seva participació, el seu compromís ni la seva participació directa. La poesia potser no forma part del món o el mode amb què veu el món un adolescent, també, li fa por la metàfora, perquè tem la irrupció d'allò que li és extern en la intimitat del seu interior; per altra part, la metàfora implica un esforç amb el qual sovint l'adolescent no vol encarar-se.

En el moment en què es produeix la descoberta del món interior i en comença a ésser conscient, l'adolescent descobreix dues formes d'expressió: la denotativa, vinculada a la realitat concreta, i la poètica, lligada al món dels sentiments, al bagatge turbulent de l'afectivitat humana. Aquesta distinció era difícil que es produís amb anterioritat per causa de les formes sincrètiques que marquen el pensament del nin. Quan l'adolescent es troba davant aquelles dues formes d'expressió (denotativa i connotativa), es veu obligat a escollir, i aquesta elecció implica per ella mateixa una sèrie de tensions certament emotives. Escollir el llenguatge metafòric suposa córrer el risc que els altres descobreixin la interioritat del qui escull, les quimeres profundes, les íntimes cobejances.



L'ACTIVITAT POÈTICA

He afirmat just ara que la poesia ens possibilita el coneixement de la realitat; Cristina BERTEA (1985 : 39) afegeix que a més del coneixement ens permet de verificar-la, la realitat, sota la pròpia pell. Sabem que la poesia crea models del món, formes interpretatives de la realitat, i és per aquesta raó que entrar en contacte amb ella significa, tant per a un adult com per a un nin, encarar-se amb el món, amb la seva varietat i complexitat. A través de la inspiració i la tècnica, de l'emoció i de la imitació, de l'estudi, del somni, del joc. Hem de reconèixer, juntament amb Sapir, que poques vegades el llenguatge és una organització de caràcter exclusivament referencial —en el sentit de vehicle d'un contingut concret—, sinó que sovint ens presenta interferències poètiques. En aquesta direcció, hauríem d'analitzar de quina forma es concreta la poèticitat de la llengua: el grau elevat de formalització, la qualitat universal de síntesi, la voluntat d'extreure l'essencialitat de les coses, l'alliberació de la pedanteria descriptiva i, sobretot, la forma amb què opera sobre les paraules i en manipula els significats. Així, podem assegurar que el lèxic s'enriqueix extraordinàriament, no solament en sentit quantitatiu, per extensió, sinó en sentit qualitatiu, per intenció. Perquè allò que en última instància determina el significat d'un mot és, bàsicament, el context en què es troba. D'aquí que, en el treball sobre la llengua, i amb la finalitat que l'alumne tingui especial atenció a aquest aspecte, cal promoure l'hàbit d'analitzar l'entorn textual d'una determinada paraula amb la intenció de comprendre-la en el seu propi context, abans de cercar el seu significat en el diccionari.

Mitjançant el llenguatge poètic ens és possible —escriu Georges JEAN (1971 : 25)— instal·lar el somni en el cor de la realitat, però també mantenir la realitat en el cor del somni. No és estrany, doncs, que la poesia es trobi vinculada a la intel·ligència crítica, aquella intel·ligència que és el fruit de la maduresa, de la cultura i del treball. En aquest sentit es pot afirmar que la poesia pot ésser el motor que impulsa la transformació, mentre defugi d'ésser l'ornament de les societats burgeses, la flor d'una literatura domesticada.

He escrit que la poesia és també sentiment, passió, però és un fet del llenguatge —la poesia fa estimar la llengua que la porta— que no exclou ni la fantasia, ni l'humor, ni el somni, ni el rigor, ni l'insòlit. Una altra qüestió que val la pena d'escatir és la seva relació o la seva correspondència amb les altres arts, car sembla que existeix la voluntat d'enriquir-se mútuament, de traduir el sentit unitari de la creació: els sons són capaços de suggerir els colors, mentre que els colors ens aporten el sentiment d'una melodia i uns i altres tradueixen les idees. A aquesta relació entre les arts són especialment sensibles els nins. Però la poesia es construeix amb paraules. Utilitza els mateixos materials que utilitzam en la vida quotidiana, en la comunicació diària; però aquesta utilització es fa d'una forma diferent, car els mots prenen un altre sentit gràcies al joc lliure de l'associació d'idees, de les imatges insòlites, de l'eco dels sons i dels ritmes, a través dels quals la màgia que sorgeix de l'inconscient sorprèn i encanta (CHARPENTREAU, 1979 : 9). Aleshores, els nins senten perfectament que l'escriptura és una forma privilegiada d'expressió, emperò també que cal barallar-se amb els mots per arribar a la meravellosa llibertat d'expressar els propis sentiments, les sensacions, les quimeres; d'esser un creador.

Perquè els dominis de la poesia —escriu J. CHARPENTREAU (1979 : 287)— no ens són donats casualment, sinó que cal conquerir-los. Però són una conquesta pacient, inseparable de la formació de la sensibilitat, inseparable al mateix temps de l'educació del nin. Com un acte —o una suma d'actes— iniciàtics, car la iniciació poètica s'esdevé sempre contra el domini de la mediocritat que triomfa i prospera. Contribueix a l'alliberament d'aquelles forces de creativitat que cadascú porta en ell mateix i que podrà utilitzar més tard contra l'esclerosi. La iniciació a la poesia no pot separar-se de l'educació global de la sensibilitat.

També S. CHRISTOPHE i C. GROSSET-BUREAU (1985 : 8) han dit que la poesia posa en evidència —potser destrueix— les representacions estereotipades de la realitat quotidiana i suscita en el nin una dinàmica creativa. D'aquí la necessitat que el llenguatge poètic esdevingui sempre una proposta iniciàtica. Per això mateix molts grans científics han afirmat rotundament que ens manquen poetes, que mai no hi haurà savis si no hi ha poesia, car no hi ha investigació científica sense el somni quimèric del poeta (WISCHNEVSKY, 1984 : 23).

La pedagogia del segle xx, fundada al mateix temps sobre la sensibilitat i la intel·ligència, ha tractat d'emplaçar el lloc que ha d'ocupar la poesia en l'educació de la sensibilitat i les seves funcions en la constitució de la imaginació creativa. Es tracta d'una pedagogia que ha de conduir a la iniciació, perquè no existeix la capacitat d'entendre i de viure l'art si no és pels camins de la cultura, perquè l'art és cultura: artífici, convenció, història.

Però si múltiples són les funcions de la poesia, l'escola en podrà

fer una àmplia multiplicitat d'usos. Primerament, haurà de proposar-se: que el nin *retrobi les seves energies creadores, d'estimular-li la imaginació* i de *donar-li els mitjans lingüístics perquè els pugui esbrèmer*. D'aquesta manera, entre els quatre murs de l'escola és, a la vegada, somni i presa de consciència, visió i pràctica d'un llenguatge divers, que el nin és capaç d'entendre a través del contacte directe amb la matèria verbal que la poesia organitza i estructura. Potser esdevindrà un ferment que els farà tombar, aquells murs, i obligarà l'escola a obrir-se al món, car la poesia estimula principalment aquesta funció i aquest plaer: el plaer de saltar tot quant ens oprimeix i ens limita.

No sé fins a quin punt és recomanable, tal com s'ha fet últimament, bandejar de l'escola la tradicional recitació dels poemes. Aquells versos que hem après de recitar entre els murs de l'aula sovint ens acompanyen durant tota la vida. En molts de casos, desgraciadament, aquest petit bagatge poètic mai no serà renovat. D'aquí, la necessitat que el mestre hagi d'esser un bon lector de poemes, car, a vegades, aquests són destruïts als ulls de l'infant per causa d'una mala articulació o per una interpretació inacceptable. Seria recomanable, doncs, que l'art dramàtic formàs part de la formació dels ensenyants, que aprenguessin a recitar un poema o a llegir un text de prosa amb la mica de passió que requereix. Paraula poètica, veu, melodia —text, energia, forma sonora— activament units en *performance* —escriu Paul ZUMTHOR (1983 : 184)— contribueixen a la unitat del sentit. I l'ha definida, la *performance*, com una festa en la qual participen tant el qui produeix el missatge com aquell que l'escolta, units inesperadament en un acte únic, fugitiu, irreversible... Però no ens hem d'aturar en la recitació. En aquest sentit, Georges JEAN (1971 : 27) és rigorós. Escriu: «cal destruir la noció de recitació i reemplaçar-la per la d'activitat poètica». De totes formes, en l'activitat poètica i en els treballs que representa, la recitació, primer per compte del mestre, després per part de l'alumne, haurà d'ocupar un lloc indiscutible. Cal presentar-la, la poesia, com una matèria que viu, introduir el nin en un bany de poesia; potser mai no ens posarem d'acord si la lectura expressiva ha de precedir o no la lectura reflexiva; però allò que l'escola ha descobert en el nostre temps és la utilitat educativa de l'activitat poètica, sia en el sentit de llegir-la —afortunadament sense comentaris i sense paràfrasis—, sia en el sentit de suscitar els estímuls que desemboquen en la creativitat (DE LUCA, 1983 : 46).

Hom no s'atura a recomanar aquesta sensibilització inicial. Es tracta d'una sèrie de treballs d'aproximació, exercicis preparatoris que estimulen l'expressió personal i espontània. Sobretot, tracten d'abolir la separació radical entre la literatura i la vida. Existeix el perill que per a molts dels nostres alumnes aquesta aproximació esdevingui l'única ocasió de trobar-se amb la poesia. Per això cal anar

amb molt de compte i entendre que aquesta iniciació no pot ésser un simple catàleg, una col·lecció més o menys escollida de poemes, sinó que ha de constituir un plaer i una incitació a l'expressió personal. A poc a poc —escriu Pierre CORAN (1980 : 8)— el mestre haurà d'iniciar els alumnes en la funció poètica del llenguatge, a la creativitat, a l'humor: tres dimensions connectades a l'ensenyament de la llengua.

Aleshores, caldria preguntar-nos: Com ha d'ésser viscuda la poesia en el marc de l'activitat poètica? Hem de tenir en compte que l'objectiu fonamental de l'escola no és descobrir alguns poetes, però sí formar persones que estimin la poesia. I des d'aquesta perspectiva, ben segur que no cal que el mestre sigui un poeta, però és necessari que senti profundament el gust de la poesia.

La introducció al poema ha de fer-se en un clima de distensió i de tranquil·litat. Cal llegir-lo —ho he dit no fa gaire— amb una mica de sentiment, de inflexió de la veu, etc. No és necessari explicar les paraules desconegudes, perquè ens importa que sien captades en el propi context i, sobretot, cal tenir present que es tracta d'una captació total en la qual la melodia tindrà una importància de primer ordre. També cal manejar amb habilitat el vincle afectiu que s'estableix entre el nin i el poema. No hi val interrogar-lo, car les vivències que el poema promou són sempre el resultat d'una llarga, progressiva gestació. Però la comunicació poètica ha d'ésser regida per un sentiment lúdic que haurà d'establir-se entre l'emissor del missatge i el receptor.

En un primer pas caldria treballar les possibilitats atractives del significat, l'expressivitat sonora del discurs poètic: el ritme, les «imatges del significat», els procediments de simbolització fonètica (RINCÓN i SÁNCHEZ ENCISO, 1982 : 89). En el sentit que el poema és en primer lloc llenguatge rítmic. «*No es poeta —escriu Octavio Paz (PERRICONI, 1984 : 6)— aquel que no haya sentido la tentación de destruir el lenguaje o de crear otro, aquel que no haya experimentado la fascinación de la no-significación y la no menos aterradora de la significación indecible.*» És aquesta fascinació del significat allò que el nin ha de captar des d'un començament, la fantasia i la frescor de la matèria que configura els mots.

Hom ha tractat de respondre a la pregunta: ¿com es passa de l'emoció a l'estètica? tot fixant l'atenció en el treball sobre el significat; a través del to, l'emissió fonètica, el ritme, etc. En el treball sobre la matèria de les paraules. Però no basta. La discussió es prolonga més enllà de tot quant configura aquella matèria i qüestiona la necessitat d'aprendre les tècniques complexes de la poètica, el treball de construir la poesia. Georges JEAN (1985 : 110) insisteix en la necessitat de deixar de banda aquestes tècniques en els primers cursos de l'escolarització, perquè els nins són poetes a nivell d'una certa sensibilització, no a nivell de treball. Ni a l'escola maternal ni

en els cursos elementals de l'escolaritat han d'ensenyar-se regles ni tècniques. Val més que els nins aprenguin que es tracta d'una forma d'expressió diferent del llenguatge habitual i, intuïtivament, descobreixin certes regles fonamentals; sobretot des del moment en què és capaç de comprendre el lligam tan estret que existeix entre la forma i el fons i que això és el que caracteritza el discurs poètic. Una forma de discurs que el nin troba en els jocs populars basats en el llenguatge (embarbussaments, fórmules ortofòniques, jocs verbals), en els contes antics, en les cançons de bres, en les endevinalles... àdhuc, a vegades, en les frases de la publicitat. L'aprenentatge d'algunes tècniques serà, doncs, necessari al llarg de l'escolarització, sempre, emperò, tenint present que les tècniques no són per elles mateixes la poesia. J. CHARPENTREAU (1979 : 121) ens ha advertit d'aquest perill, però també del risc de confiar-se excessivament en la inspiració: «La iniciació dels nins a l'expressió poètica —ha escrit— ha d'evitar dos riscos: reduir la poesia a una sèrie de tècniques o acontentar-se en la sola qualitat de la descoberta.» D'aquí, la importància essencial de despertar la necessitat de conèixer i d'utilitzar les eines poètiques. Però cal que no sien presentades d'una forma gratuïta, car l'emoció ha de precedir l'expressió, perquè és necessari sentir abans de dir; perquè es tracta de posar la sensibilitat per davant de la tècnica i promoure persones sensibles a la poesia, molt més que mecànics fabricants de poemes.

Els procediments, al nivell de significat, són diversos i múltiples, des de la imatge tradicional: la metàfora, l'allegoria, la similitud, la metonímia, la sinèdoque... al desplaçament d'adjectius (la col·locació d'un adjectiu ran d'un substantiu amb el qual no guarda cap relació objectiva) o a la imatge sinestèsica (la conjunció d'elements que pertanyen a sentits diferents: música freda, colors amargs, etc.).

En la poesia escrita, aquell poder de la matèria sonora dels mots, els ritmes i els sons, pot esser reemplaçat o complementat amb les suggestions tipogràfiques que provoca la poesia en el moment d'esser llegida. És natural, doncs, que no es confongui la poesia amb la versificació o la sensibilitat amb la tipografia. Però es tracta de saber que una i altra formen part del plaer poètic, que el promouen i el susciten.

Segurament una d'aquestes formes més modernes de construir un missatge poètic és el *collage*, entès com una composició alquímica d'elements diversos i heterogenis. Allò que més atreu del *collage* i que constitueix una de les seves conquestes més nobles és la irrupció de l'irracional. La irrupció magistral de l'irracional en tots els dominis de l'art. A través del *collage* es realitza la total transfiguració dels objectes implicats, sense que sovint es modifiqui el seu aspecte físic. Mitjançant l'aproximació creativa d'aquests objectes dispersos, passam del seu sentit literal a la significació poètica que adquireixen. En literatura, un *collage* ha de definir-se com l'apro-

ximació brusca de dos o més textos totalment estranys entre ells. Permet una creació extraordinària d'imatges insòlites, sorprenents i humorístiques. Innombrables creacions de la imaginació o de la fantasia segueixen l'estructura del *collage*: el bestiari fantàstic, dracs i sirenes, centaures i dimonis. També, els monstres de la ciència ficció, aberracions de la natura que inventa la ment i el cor maquina.

La poesia tipogràfica utilitza unes determinades lletres de la paraula, o unes determinades paraules de la frase per accentuar el fet que la paraula escrita existeix en un espai. Potser és atractiu observar un poema, abans de llegir-lo. La tipografia llavors tendeix a exaltar la geometria lírica, la configuració dels mots sobre la pàgina, les ruptures, els espais en blanc... L'expressió extrema d'aquesta forma de comunicació poètica seria el calligrama. Llavors, les paraules no solament constitueixen una imatge sinó que, sovint, l'escriptura serà una narració que girarà entorn de la figura. Però els ulls del lector realitzen el joc de descobrir qualsevol dels múltiples significats del text, que es fracciona, desapareix o emergeix i esclata en múltiples fragments.

Finalment, la metàfora visual és un model que el nin retroba fàcilment en una de les seves lectures preferides: el còmic. Es configura a base de signes i símbols units a una imatge icònica. Una bombeta que s'encén sobre el cap d'un personatge esdevé la visualització d'una metàfora verbal ben coneguda: «ha tingut una idea lluminosa». Les estrelles representen el dolor: «veure les estrelles». Les serpents signifiquen la ràbia, mentre un cor ens diu alguna cosa de l'amor del personatge.

El poeta Lautréamont s'emmeravellava de l'encontre fortuït sobre una taula de dissecció d'una màquina de cosir i d'un paraigua. El poeta és, doncs, l'home capaç de posar en evidència allò que és insòlit, perquè ens condueix a veure la quotidianitat d'una forma distinta i ens possibilita desxifrar-ne els símbols.



EL JOC AMB LES PARAULES

La poesia és gairebé sempre un retorn a la infantesa, al joc de les paraules, al plaer del joc que l'infant descobreix tot manejant els mots. S'hi encanta, el nin, amb el joc de les sonoritats i els ritmes, amb les múltiples connotacions de la paraula i les seves manifestacions en la metàfora, amb la creació verbal i la significació gràfica. Aviat, els infants en prenen consciència, d'aquest encantament, mentre observen les exigències que requereix la creació: exigències de forma, de treball, de regles... Aleshores, el joc poètic es converteix en una eina indispensable per captar l'expressivitat de la llengua i en un element extraordinari que afavoreix la dicció, la lectura, l'escriptura, el dibuix, el ritme, la mímica, el joc dramàtic, el cant, la música, el cinema... (CORAN, 1980 : 32). Perquè els jocs ens possibilitaran successivament posar en activitat diverses formes d'intel·ligència i, ben lluny de privilegiar la memòria i la lògica, com ha fet generalment l'escola, tractaran d'utilitzar la intel·ligència rítmica, gràfica, imaginativa, etc. Jocs que estimulen la creativitat i faciliten l'exercici de la imaginació, que enriqueixen la competència lèxica del nin i, al mateix temps, l'enfronten amb les possibilitats morfosintàctiques de la llengua, jocs que permeten una aproximació a l'escriptura. Perquè el joc poètic podria desembocar en una situació d'escriptura en la qual cada nin fos convidat a utilitzar un o alguns aspectes del llenguatge poètic. Però no solament del llenguatge poètic. L'ensenyament hauria de familiaritzar els nins amb l'exercici d'altres tipus d'escriptura: la forma periodística, la històrica, la científica... car la funció de l'escola no pot limitar-se a imposar al nin un tipus d'escriptura únicament literària, sinó que ha d'ajudar-lo a adaptar el seu discurs a la situació comunicativa en què es troba.

El joc, emperò, vindrà a suscitar un record, una emoció, el desig de temptar l'escriptura, de penetrar els camins del llenguatge, i constatar que hi ha una altra realitat de llenguatge, distint i quimèric. Henri Wallon (CHRISTOPHE i GROSSET-BUREAU, 1985 : 11) ha explicat que el joc no és sinònim de manca d'esforç, sinó que, sovint, exigeix una quantitat considerable d'energia. Això justifica l'aparent

contradicció que hom podria veure en els jocs poètics —joc, sinònim d'absència de subjecció i d'esforç, al mateix temps que la idea de poesia implica treball, necessari al nivell de la forma—. De totes maneres, ens cal associar a la paraula joc la idea de plaer. El nin és capaç de percebre l'alegria de crear, la felicitat d'explicar el seu univers interior gràcies a la màgia dels mots, així com també és capaç de fer-ho mitjançant la dansa o la pintura.

Des de l'origen —escriu Georges JEAN (1971 : 22)— el discurs poètic implica joc, joc amb les paraules, com ho demostra la forma en què un nin petit descobreix els mots. Descobriment i exploració a través del joc amb els sons, amb les imatges, amb el ritme. Cal que tot el llenguatge sia ritme, que el cos del nin, en el moment en què tracta d'aprendre un poema o d'inventar-lo, esdevingui ritme, perquè s'hi troba bé, sota l'encant dels sons i dels ritmes, i és aquesta màgia de les sonoritats i del ritme —escriu Jacqueline HELD (1981 : 163)— allò que fonamentalment confereix al llenguatge la seva significació imaginària.

El nin s'hi entreté des dels primers mesos de la seva vida, amb aquest joc de recerca i d'exploració dels sons que el seu aparell fonatori és capaç de produir, segurament per imitació. Un joc que potser el diverteix, que li produeix el plaer de la descoberta, el joc amb els sons, amb els ritmes, amb les paraules, car aquest joc constitueix una de les alegries dels nins més petits. Perquè s'hi encanta, amb el joc de la repetició: repeteix i repeteix i repeteix, sillabejant-la una vegada i altra, la mateixa paraula (DE MAURO, 1983 : 52). Per altra part, C. GARVEY (1978 : 100) ha dit que el nivell més primitiu en què es realitza un joc verbal és el de l'articulació o la fonació. I Paul ZUMTHOR (1983 : 169) escriu que totes les cultures han creat, tot manipulant els elements sonors de la llengua natural, un nivell auditiu de llenguatge en el qual podem trobar l'artifici que regeix els ritmes.

Es tracta, com assenyala Tullio DE MAURO (1983 : 52) d'un joc combinatori. Gràcies a les paraules que el nin repeteix centenars de vegades, adquireix la possibilitat de captar dels adults un major nombre de frases diverses. Perquè l'infant reviu en el transcurs del temps de la seva infantesa l'experiència que l'espècie a la qual pertany ha duit a terme en el transcurs de molts de milers d'anys. Aquest infant, doncs, va descobrint i experimentant les possibilitats i el miracle de l'art combinatoria.

Les paraules són per a aquest nin les unitats de base d'un joc combinatori a través del qual juga, comunica, posa ordre en la seva relació particular amb els adults i amb els objectes que li són pròxims.

No ens pot estranyar, doncs, que les paraules a través dels jocs —orals i escrits— incitin i estimulin la imaginació. Nietzsche (HELD, 1981 : 153) havia insistit especialment en aquest poder dels mots:

«Les paraules i els sons, no són arc iris...? Quina encantadora follia és la paraula: a través d'ella l'home dansa sobre totes les coses.» La imaginació poètica condueix la paraula a situar-se a l'altre extrem d'aquell ús social del llenguatge. Possiblement, la màgia de les paraules neix de l'ús imprevisit. Paraules noves, sorgides d'un context i d'una significació rutinària. Paraules abocades a la regeneració a través del joc. Poesia salvatge —n'ha dit Paul ZUMTHOR (1983 : 31)— dels jocs d'ambigüitats que participen en la construcció progressiva d'un discurs incapaç de sostenir-se al nivell de la literalitat, obert constantment a les ressonàncies analògiques: etimologies populars, paraules sense sentit, jocs verbals amb paraules estranyes, d'aspecte estrofolari. No permetre que el nin entri en contacte amb aquestes paraules desconegudes seria marginar-lo d'un material essencialment favorable al joc i al somni. Al joc que ens fa comprendre el paper irremplaçable del llenguatge poètic en la construcció de la personalitat humana. Llenguatge poètic, funció poètica del llenguatge, suposa en pedagogia activa joc poètic: aprenentatge de la llengua pels camins de l'aprenentatge de la llibertat, afegeix J. HELD (1981 : 161). A través d'aquesta llibertat el nin es farà receptiu a la dimensió poètica del llenguatge, com un moviment en recreació constant, mai com un conjunt d'estructures invariables.

C. GARVEY (1978 : 110) especifica que el joc amb les paraules hauria d'esser sempre un joc social i classifica els possibles jocs en:

- a) rimes espontànies i jocs de paraules,
- b) jocs amb l'absurd,
- c) jocs a través de les situacions diverses del llenguatge,
- d) jocs amb la conversació.

Finalment, adverteix que un joc determinat pot integrar sovint més d'un sol tipus, encara que cada un d'aquests tipus es relaciona amb diversos usos del llenguatge.

En algun altre lloc he escrit que en les cultures tradicionals ha estat ben normal fer servir la llengua com a instrument de joc, de diversió i de plaer (JANER MANILA, 1982 : 54). També vaig referir-me als materials de la tradició oral que constitueixen el corpus de «la petita literatura oral», segons el qualificatiu que en dona Núria VILÀ (1981 : 18-21), en un altre treball (JANER MANILA, 1985 : 7-20): «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.» Aquest aspecte d'exercitació de la motricitat a través de la literatura de procedència oral adquireix una especial importància, sobretot, perquè destaca la funció del cos com a instrument del llenguatge. El cos ressona amb les paraules i esdevé l'instrument sobre el qual recolza el pensament de l'home a l'hora de parlar. Actualment, es coneixen les relacions entre la lateralització i les dificultats escolars

que concerneixen, sobretot, l'àrea de la llengua. Hom sap que el procés de lateralització consisteix en l'especialització dels centres nerviosos, duita a terme a través de la maduració dinàmica de l'individu, especialment influïda pel medi. Però, segurament, entre la lateralització i el llenguatge, en la perfecció del seu joc recíproc, s'hi abscondeixen alguns dels mecanismes propis de l'espècie. Llavors, ja destacava la funcionalitat d'aquesta literatura. Deia: «És 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 —potser hauria d'haver escrit recreada col·lectivament— tot canalitzant la seva acció a través d'uns signes concrets d'identitat.»

En contacte amb aquesta literatura, els nins s'impregnen progressivament i mentre juguen —escriu Robert PETSCH (1938 : 7)— de formes populars de pensament.

LES ONOMATOPEIES

Quin és el seu origen? ¿Es tracta d'un joc amb els sons, d'una projecció de la seva dimensió imaginària i poètica? Algunes teories han pres les onomatopeies i les han posades en la base de l'origen del llenguatge. Hom n'ha dit que es tracta de paraules que imiten els sons de la Natura, són l'eco de la Natura, han dit, la imitació dels sons, un crit de dolor, de còlera, de ràbia... Però, segurament, aquest concepte d'interpretació fonètica dels fenòmens que captam per mitjà de l'oïda hauria d'estendre's, segons Rodrigo de SÁ NOGUEIRA (1950 : 168) a aquelles altres paraules que tracten de traduir fonèticament les sensacions que captam per la vista, pel tacte i ¿per què no? a través de l'olfacte i del paladar.

L'onomatopeia consisteix en la utilització de les paraules amb intenció sonora, imitativa del so que tenim la intenció d'evocar. Potser es tracta de l'evacuació del sentit, de l'aspiració a la glosso-làlia primitiva. En les onomatopeies i els renous dels motors que els primers *rockers* incorporaren en les seves cançons, plenes de crits i d'exclamacions, podem trobar-hi la voluntat d'una construcció màgica que parteix dels camins de la realitat i s'hi endinsa; però a través d'aquesta recreació de la realitat genera una xarxa d'associacions vasta i complexa, car no solament hem de considerar-la, l'onomatopeia, una elemental imitació dels sons, sinó que hem de saber veure-hi una forma especial d'incitació al text i de fomentar aquells suggeriments de tipus psicològic que hem anomenat atmosfera.

Adhuc quan l'onomatopeia no té cap altre sentit més que el d'informar d'un renou i refusa definir-lo amb la intenció única de reproduir-lo tal com sorgeix en la realitat, també podríem parlar d'aque-

lles associacions, abocades a la suggestió poètica. Bruno TRAVERSETTI i Stefano ANDREANI (1972 : 56) han parlat de la facilitat amb què l'onomatopeia es carrega de nous significats i com possibilita en el cor del lector una àmplia gamma d'evocacions. Afegeixen que es carrega sovint de connotacions emotives i no pot ser definida simplement com un recurs en mans de la imitació. Julia Kristeva ha vingut a explicar que, des del primer crit, les produccions fòniques són sempre significants. I, possiblement, el recurs poètic que Albert HENRY (1975 : 18) denomina «onomatopeia metonímica», tan freqüent en dirigir-nos als infants, podria esdevenir una de les primeres formes poètiques del llenguatge que rebem dels adults. Sovint insistim en una qualitat per designar la totalitat d'un animal o d'una acció. Així li deim al nin: «Menja't la sopa que vindrà el *miau* i la't prendrà», o d'altres frases parecudes a aquesta: «Si ve el *bup-bup* et mossegarà una cama.» Es tracta d'onomatopeies metonímiques perquè el renou que produeix l'animal ens serveix per anomenar-lo. Igualment succeeix amb diverses accions: «Si t'agaf et farà *pam-pam*», el renou de les batculades ens serveix per designar-les. O aquesta altra: «No corris que faràs *pum*», en què el renou de la caiguda substitueix la paraula que la designa. És l'eco de la realitat que es reproduïx simbòlicament a través dels sons d'aquesta realitat que el llenguatge imita i recrea. Els nins, en la narració oral de fets quotidians o de facècies que han viscut, utilitzen sovint les onomatopeies. I n'inventen de noves, i se'n serveixen per transmetre al relat aquella màgia i aquell dinamisme que exciten la imaginació i la provoquen.

ELS EMBARBUSSAMENTS

Jocs de paraules per fer equivocar qui les diu de pressa. *Nursery rhimes, comptines, trabalenguas, scioglilingua*, embulls de paraules, moixaines infantils, fórmules ortofòniques, formuletetes d'aprenentatge, etc. Vaig definir-les (JANER MANILA, 1985 : 13) amb aquestes paraules:

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 mamera», 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 treballam la fonologia, quan es fa l'aprenentatge de la lectura i l'escriptura o abans, quan només es tracta d'una sensibilització fonològica. També els podem introduir en els exercicis articulatoris 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.

Fa alguns anys, Carme ALCOVERRO (1979) va estudiar la funcionalitat pedagògica d'aquesta petita literatura de procedència oral i assenyalà la importància que té en el desenvolupament de la psicomotricitat dels nins i en l'adquisició del llenguatge. S'agrada de dir-ne «formuletes d'aprenentatge» perquè ajuden l'infant a prendre consciència del seu cos i de la seva personalitat en relació amb la realitat exterior. Precisà, també, que a vegades van acompanyades d'un contacte físic de l'infant amb els éssers estimats, que el fan sentir segur, perquè l'ajuden a assolir l'equilibri afectiu i li afavoreixen la necessària socialització. Deia:

Sovint es refereixen a tot un cúmul de circumstàncies relacionades amb la vida, amb tots els esdeveniments quotidians. Per fer riure els infants quan ploren, per tranquil·litzar-los quan s'han fet mal... Que de més grans es transformen en les de dret infantil, les de burla i tantes altres que tenen relació amb moltes situacions de cada dia.

C. Alcoverro diu que les més nombroses són aquelles que van lligades a la funció de comptar, quan els infants descobreixen els números i que en un primer estadi tenen molta relació amb els jocs de dits. Afegeix que possiblement aquestes, primitivament lligades a funcions de càlcul, nombrosíssimes en totes les cultures, són, juntament amb les endevinalles, les que més s'acosten al llenguatge poètic. I en reproduïx algunes que il·lustren extraordinàriament tot quant afirma:

Uni, dori, teri, coteri,
mata la veri,
virim, virom,
quatre vaques forrelleres
menys dues que en tragueres;
pell de vaca,
pell de bou,
vés-te'n tu,
que Déu no et vol.

I aquesta de francesa:

*Am, stram, gram,
pic et pic et colegram,
bourre et courre et rataplam,
am, stram, gram.*

Tan màgica, com si es tractàs d'una fórmula d'encantament dirigida a dominar les forces de la Natura, a fomentar la fertilitat dels animals i de les plantes, a allunyar tot quant és pernicios i advers, mitjançant el poder i la força de la paraula simbòlica, a vegades absurda. Restes de velles invocacions al sol, a la pluja, al foc, als núvols...

Arc de Sant Martí,
la pluja, la pluja,
arc de Sant Martí,
la pluja és aquí.

Constitueixen sempre un exercici fonològic de valor incalculable; sobretot, i aquest és un dels seus grans valors, possibiliten la introducció dels fonemes en l'aprenentatge, com si fos un joc. «Són —escriu Ramon BASSA (1982 : 40)— un dels primers exercicis introductoris de fonologia, dels primers treballs sobre la tira fònica.» Espontàniament, com un inacabable joc amb els sons que salten dins la boca, entre els llavis. Freud (MANNONI, 1973 : 49) parla del plaer que produeixen les inversions de sons, el joc amb els fonemes mitjançant el qual s'inicia l'aprenentatge de la llengua oral. Es tracta, segurament, d'una continuada experimentació lúdica, mitjançant la qual el nin acobla els sons de forma espontània, sense preocupar-se gaire del sentit, només del plaer del ritme i de la rima. També J. HELD (1981 : 154) ha insistit en el valor d'aquest joc, simplement com a joc de llenguatge, pel pur plaer del joc amb les paraules, al marge de la seva funció social; i ha destacat aquest gust del nin pels mots «salvatges», per les sonoritats i els ritmes. L'infant petit assaboreix les síl·labes i repeteix les paraules, incansable, fins a embriagar-se amb el joc. I hi ha en aquest joc una forma de plaer sensual independent de la possible significació de les paraules, de la seva funció social. Embriagar-se amb el joc verbal, amb el llenguatge no utilitari que el nin crea, amb paraules fantàstiques, imaginàries, que el fascinen, pelegri pels camins de la imaginació.

I caldria preguntar-se: Per què produeixen plaer, els jocs de paraules? Per què en produeix, l'equívoc? Aquests jocs —cançons i poemes, embulls de paraules, a vegades basats en onomatopeies— atreuen els infants per la cadència de la lletra, per la musicalitat que contenen, pel caràcter absurd i divertit de les situacions que descriuen. Jocs fonètics a través dels quals se'ns proposa la repetició d'una mateixa sonoritat:

Una polla xica, pica, camacurta i becarica
tenia tres polls xics, pics, camacurts i becarics...

Associacions inesperades de paraules:

Dins cap cap cap tot quant cap dins aquest cap.

Fantasies que exploren les vastes possibilitats de la llengua. He dit just ara, seguint l'observació de C. Alcoverro, que els jocs de paraules més nombrosos van lligats a la funció de comptar, relacionats en un primer estadi amb els jocs de dits:

Aquest és un,
aquest és l'altre
tant és aquest
com aquest altre.
Aquest que fuig,
aquest l'encalça,
aquest s'ho mira,
aquest es gira,
aquest s'hi ajeu
i aquest fa deu.

Associats segons Marc SORIANO (1975 : 267) a una història que l'infant percep confusament, mentre l'estimula a fer treballar la imaginació:

*En voilà un qui coupe la soupe,
En voilà un qui la goûte,
En voilà un qui la trempe,
En voilà un qui la mange.
Voilà la petit glinglin
Qui arrive trop tard et n'trouve plus rien
Et fait couin!*

Més tard, aquestes cançons de comptar —les comptines— acompleixen una funció extremadament seriosa en una edat en què s'inicia la descoberta dels números i les tècniques de la numeració. Una operació primerament màgica, abans que racional. J. i H. CHÂTEAU (1974 : 21) han escrit que la «mateixa forma d'elecció mitjançant les comptines és un residu d'un antic ritual màgic»— a través de la qual el nin interroga el món i l'escorcolla. Jean Bacaumont (SORIANO, 1975 : 270-271) ha vist en la comptina una acció prèvia al joc, com un preludi que s'acompleix ritualment amb gravetat, que condueix a la designació per l'atzar del paper que tindrà cada un en el joc col·lectiu amb la intervenció d'una força oculta que tots accepten. Però la comptina constitueix per ella mateixa un joc autònom —adverteixen J. i H. CHÂTEAU (1974 : 21)— i no cal veure-la únicament com una simple introducció al veritable joc. Sobretot, és un joc poètic. A través d'ella es realitza un dels primers contactes del nin amb

el llenguatge poètic. Són textos sovint melodiosos destinats a ésser dits en veu alta o a ésser cantats. El contingut poètic que contenen es deu segurament, a les imatges que susciten i a l'emoció que des- perten. Una emoció que neix, sovint, de la combinació de petits mo- nosíl·labs, arbitràriament confegits.

J. i H. CHÂTEAU (1974 : 22) han analitzat algunes d'aquestes pe- tites cançons i n'han distingit una sèrie d'aspectes interessants que, possiblement, ens conduirien a una classificació. En diuen compti- nes cabalístiques d'aquelles que es projecten en una imatge sonora, capaç d'estimular l'afectivitat. Aleshores, cada paraula desvetlla un seguit de ressonàncies sentimentals. Són, aquestes, les que els nins més s'agraden de repetir, segurament per la confusió que es pro- dueix amb els mots pronunciats ràpidament, per l'aspecte misteriós que contenen, per la sonoritat estranya, com si fossin mots d'una altra llengua. Allò que caracteritzarà bàsicament les comptines ca- balístiques serà, doncs, l'estranya sonoritat i el seu aspecte de mis- teri. Un misteri que atreu el nin, no per ell mateix, sinó pel joc d'emocions que suscita, per l'amor que desperta cap a allò que és nou, i sonor, i acolorit... Potser hauríem de dir-ne «poesia en cons- trucció», de la comptina, perquè utilitza els sons i els ritmes de la «cadena parlada» amb la intenció de suscitar una melodia. Per això encanta el nin, capaç d'experimentar la musicalitat d'un mot o d'una expressió. Per mitjà d'una comptina es produeix una iniciació poèti- ca: perquè presenta amb simplicitat els elements que configuren la pròpia poesia: els ritmes, els sons, les imatges, a través dels quals s'enceten els camins de la poesia. Perquè constitueixen un art que viu, popular en el sentit més propi de la paraula, un art que pertany als nins del poble.

Un altre aspecte interessant és la facilitat que tenen els nins per fer servir de comptina un fragment de qualsevol cançó, mentre tin- guí aquelles condicions de sonoritat i de ritme. Cançons conegudes passen a ésser d'aquesta manera un objecte de joc.

També cal destacar la condició matemàtica d'algunes comptines: la poesia és mesura, cal comprendre la importància de les cadenes de números que hi sorgeixen, a vegades retallades en sèries ternàries. Les rimes absurdes a les quals condueix el joc. Els personatges que hi apareixen, sovint històrics, a vegades imaginaris. Els animals —re- trobam aquí el món particular de les rondalles— parlen i salten, en un prodigi d'enginy i meravella.

És possible que siguin, encara avui, el residu d'antigues pregà- ries, fórmules velles d'encantament, fragments de cançons, potser de- formades de mil formes distintes, un joc de paraules, una rima que tracta de trobar-ne una altra, com en la combinació de colors que sorgeix inesperadament d'un calidoscopi. Dotades d'un vigor poètic estrany, les comptines constitueixen una poesia feta d'emocions, pròximes als nins que les han recreades o les han adaptades a la seva

visió particular del món. Acompleixen una llarga sèrie de funcions i es caracteritzen:

- a) pel ritme intern, que les estructura,
- b) per l'apetència de rima, que les fixa; també, per les rimes interiors que presenten,
- c) perquè sovint s'obscurix o s'amaga el sentit que contenen, dotant-les d'una extraordinària màgia,
- d) perquè possibiliten la repartició de papers en el joc,
- e) per la seva capacitat de comunicar l'emoció i la tendresa,
- f) perquè són una invitació al joc: als jocs de rotllana, als jocs d'amagar, etc.,
- g) perquè són la pervivència d'antigues invocacions: al foc, a la pluja... fórmules màgiques que serviren per atreure un animal, per encantar la vida...,
- h) perquè sovint acompanyen diversos moviments dels membres del cos: els dits, les mans, la cara, les cames, etc.; acompanyen el desig de moviment i faciliten la presa de consciència de l'esquema corporal; això les relaciona amb la mímica d'exploració del cos,
- i) per la multiplicitat de variants que poden trobar-se,
- j) per la funció enumerativa, a través de la qual condueix el nin en l'exploració de la realitat,
- k) perquè s'erigeixen, a vegades, en paròdia de pràctiques religioses,
- l) perquè estimulen la imaginació i constitueixen un camí obert a la creativitat, a la fantasia, al joc.

EL JOC AMB L'ABSURD

La tendència a l'absurd, al *non sense*, ha trobat formes populars d'expressió, des del temps antic. De fet, els embarbussaments i les comptines són plenes de paraules sense sentit, de disbarats capaços de commoure'ns. Aquest joc verbal que neix precisament de l'absurd, del disbarat, de l'imprevist, pot implicar el significat tant com el significat. L'absurd es vincula a la forma: els jocs de paraules embullades en serien un exemple. O pot dirigir-se al contingut, com en les cançons disbaratades.

L'escriptura automàtica que el surrealisme reivindicà com a dictat del pensament sense cap trava és una de les diverses possibilitats d'utilització poètica del *non sense*; encara que —específica Michael RIFFATERRE (1983 : 175)— el lector d'un text, per desconcertant que sia aquest text, té la impressió que el llenguatge que el configura no és mai gratuït. Potser, això ens portaria a la conclusió que el *non sense* no existeix, que l'absurd no és més que una metàfora.

És, segurament, un fenomen lligat a la intertextualitat, car sempre n'és possible una interpretació. També constitueix un joc que apassiona els nins per l'extravagància dels versos, per la fantasia de les rimes, pels disbarats que contenen les històries, per la distorsió que plantegen. El nin s'hi recrea, en la distorsió (GARVEY, 1978 : 113), el diverteixen les versificacions absurdes i hi descobreix una invitació al joc de descompondre la realitat, l'estabilitat ordenada de les coses.

Aquesta exploració de la possibilitat de l'absurd no constitueix un problema en la formació de l'esperit científic. ¿No existeixen —es pregunta Fernando ROTONDO (1983 : 61)— en matemàtica les demostracions «per absurd»? És en el transcurs d'aquella exploració que el món es capgira, que sorgeixen els objectes més diversos, relacionats a través de la imaginació que tracta d'intentar totes les possibilitats del joc.

L'absurd també és un llenguatge. M'atreviria a dir que constitueix una certa fantàstica. En el llenguatge popular no és difícil de trobar un seguit de locucions i frases fetes basades en l'absurd. Igualment que els refranys, aquestes frases tenen un significat i un sentit. S'expressa una idea mitjançant una imatge que la substitueix gràcies a un nexa analògic. La imatge pot seguir les regles de l'absurd:

- Això és rentar el cap a l'ase, perdre el temps i el lleixiu.
 - Posarem l'olla gran dins la petita.
 - Tirarem la casa per la finestra.
 - Aquest home no té pèls a la llengua.
 - Va alçar la casa a crits.
 - Tots som orelles per escoltar-te.
- Etcètera.

Fa bastants d'anys, J. VIDAL ALCOVER (1967 : 221-222) en un treball sobre el cançoner popular de Mallorca feia referència al valor poètic de les cançons disbaratades. Deia: «Ja sé que, de vegades, el disbarat no té defensa, és absolut. Així i tot, té la gràcia d'esser el que és: un pur disbarat». Però, ¿existeix el disbarat pur? Continua: «A Mallorca en som afectats, de dir disbarats. Tot i el nostre famós tocar de peus a terra —d'un que no hi toca diuen que "no toca Mallorca"— som un pobe disbaratat, tan disbaratat, que un dels capítols del nostre folklore és el que sempre haurem de dedicar a les dècimes disbaratades.» D'aquestes dècimes n'hi ha un bon aplec d'origen relativament modern. Joaquim M. BOVER (1968, II : 466-467) parla d'un recull de trenta-vuit escrites pel frare mercedari Rafael Tous, nascut a la vila d'Artà el 1776, reunides en un petit volum amb el títol *Décimas desbaratadas que á imitación de las de D. Tomás Iriarte, compoñgué en 1815 Fr. Rafael Tous*. Palma, impr. de B. Vllalonga, sense data de publicació. Vet aquí aquesta per mostra:

Cleopatra i Marc Antoni,
quan eren tan camarades,
tomaren quasi a sucades
sa torre de Babiloni':
Judas era testimoni,
i, perquè los acusà,
Mahoma li féu posar
grillons, cadena i manilles,
i li prengué ses cartilles
de dir missa i confessar.

També J. VIDAL ALCOVER (1973 : 10) ha explicat l'èxit que tingueren les dècimes en la sàtira política durant les primeres dècades del segle XIX, les gloses de picat i els poemes burlescs, escrits per missers progressistes i clergues liberals experts en la sàtira, en la ironia i la burla. Però si les dècimes són un gènere modern d'origen culte, en el *Cançoner popular* podem trobar una bona mostra de cançons disbaratades: codolades i corrandes:

En Pep Gonella té
un ca de bou.
El va baratar amb un ou
de xoriguer,
que feia de barber
davant Can Serra;
sabia tocar guitarra
i castenyetes
i feia ballar pessetes
dins un garbell...

O bé aquesta altra, que els infants han cantat centenars de vegades:

Jo tenia un buscaret
que volava p'és carrer.
Una dona el me va prendre
i el me va fer sabater.
Dones, si voleu sabates,
es buscaret en sap fer:
fortes com una rabassa
i fines com un paper.

J. VIDAL ALCOVER (1967 : 245) ha comentat alguns trets d'aquesta cançó: «...una dona que el fa sabater. En el sentit, crec jo, que solem dir: "el m'ha fet seuvatge", el m'ha pres. Però la metàfora, sense transició, és presa al peu de la lletra i el buscaret es posa a fer sabates de primera qualitat: fortes com una rabassa i fines com un paper». A vegades, l'absurd arriba a través de la hipèrbole i el disbarat

es produeix per exageració, sovint posat al servei de la cosa grotesca:

Na Pereta fa es mussol
perquè té s'homo petit:
l'ha perdut per dins es llit
per ses rues d'es llençol.

D'un aplec manuscrit d'endevinalles i cançons disbaratades, datat a l'any 1900, que fa algun temps vaig adquirir a casa d'un antiquari de Felanitx amb la intenció de treballar-hi, en reproduesc algunes per mostra:

L'emperador de la Xina
reuní en junta secreta
tots els fadrins de Lloseta
es de Lloret i es de Pina,
per destravar a una fadrina
sa llengua i posar-l'hi dreta.

Quatre sords i dotze muts,
un cec i un malaltís
per dins es filicomís
cercaven nius de puputs.
Trobaren tres geperuts
que havien vingut de França
que ballaven una dansa
per dins s'aigua, peus eixuts.

Concixeu en Cirerol,
no sabeu lo que inventà?
Féu un rellotge de sol
a dins ses coves d'Artà.

Es frare Roig, Bartomeu,
un poc abans de dir missa
s'atipà de llangonissa
de sobrassada i de lleu.
I ara el pare Pere-Andreu
ja ha tornat recobrar els *fueros*
d'ençà que ensenyà es boleros
a ses monges de Sineu.

EL JOC AMB L'ENIGMA

No fa gaire, en un treball sobre el valor pedagògic de la literatura oral vaig intentar definir l'endevinalla amb aquestes paraules:

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 anàfrasi, una metonímia, etc. Potser ens valdria definir-la com la transposició de significat entre un element real i un d'imaginari en el qual recau l'enigma que cal esbrinar (JANER MANILA, 1985 : 14-15).

Possiblement, aquesta definició es resumeix en les paraules de J. L. GARFER i Concha FERNÁNDEZ (1983 : 10 i 1984 : 11): «*ingeniosa descripció en vers, de un mensaje que el receptor debe descubrir*». Hi ha, per tant, un aspecte retòric —la imatge poètica—, i un altre aspecte epistemològic a través del qual el text planteja un camí de coneixença, un problema aparentment insoluble. A partir d'aquestes consideracions valdria la pena de precisar-ne les principals característiques:

- a) conjuga la funció poètica i la funció lúdica del llenguatge,
- b) es converteix en punt de convergència del ritme i la metàfora,
- c) és fàcil de memoritzar a causa dels vers,
- d) ens arriba per tradició oral,
- e) constitueix una autèntica gimnàstica intel·lectual,
- f) estimula l'oïda, desperta l'enginy i la memòria,
- g) incita i genera la sensibilitat poètica,
- h) produeix inquietud, curiositat, admiració,
- i) desperta l'afany de coneixement i l'amor a la saviesa,
- j) constitueix una incitació al domini de la paraula i, segons Alain BOUCHARLAT (1975 : 8), educa per a la resistència a la por.

El mateix Boucharlat diu que l'examen detingut de les endevinalles d'una collectivitat ens possibilita conèixer el panorama de la vida íntima d'aquell grup humà, la riquesa de la seva llengua, les subtileses de la seva vida social. Algunes inciten a infringir determinades prohibicions o posen en ridícul determinats valors. Es configuren mitjançant un llenguatge que es troba en la base que fonamenta l'acte literari, audaç l'estil i poètic, i constitueix un repte, una invitació al joc. Hom ha tractat de reconèixer en l'endevinalla la prioritat sobre qualsevol altra forma literària de tradició oral, perquè es constitueixen fonamentalment a partir d'una metàfora, i les metàfores són el resultat d'una operació mental basada en l'associació, en

la comparació i en la percepció de les semblances i de les diferències (TOSCHI, 1969 : 141).

Aquesta sèrie d'operacions mentals, profundament determinades per la imaginació, ens condueix a plantejar-nos un dels problemes fonamentals de la pedagogia de la llengua: ¿A través de quins procediments associatius el nin aprèn de l'adult el llenguatge metafòric que el poble conserva? ¿A través de quin procés mental es transfigura el llenguatge col·loquial en llenguatge literari? Jacques CHARPENTREAU (1979 : 70) ha dit que les endevinalles són el joc intel·lectual per excel·lència, el més satisfactori. Ens conviden a cercar, a explorar en la realitat i a sentir-nos satisfets d'haver trobat el que cercàvem. És en aquest sentit d'exploració de la realitat que podem afirmar que a través de l'endevinalla descobrim el nostre propi entorn, el nostre paisatge, gràcies —adverteixen J. L. GARFER i C. FERNÁNDEZ (1984 : 29)— a l'ingenu animisme que caracteritza el seu llenguatge.

L'enigma s'estableix entre les indicacions que es donen, suficientment precises per no induir-nos a l'error i suficientment vagues per plantejar-nos un problema. La resposta constitueix el resultat de l'exploració de la realitat a través del llenguatge poètic. Però el gran valor pedagògic d'aquesta activitat mental podem trobar-lo essencialment en el desplaçament de significat que la imatge confereix a l'objecte que tractam d'endevinar.

Cal destacar també la funció motivadora que exerceix l'enigma: estimula la curiositat i convida a descobrir les coses, a estendre lentament la mirada sobre tot quant configura la vida.

T. TODOROV (1973 : 135-155) n'ha proposat una definició aparentment simplista: «l'endevinalla és una definició dialogada». També Bruno ROY (1977 : 14) l'ha definida en aquest mateix sentit: un diàleg. Però també és un joc. I un exercici de la intel·ligència. Hi ha una relació entre el diàleg de les endevinalles i els diàlegs didàctics de les enciclopèdies i dels catecismes. Uns i altres tendeixen a desxifrar els elements d'un coneixement preestablert, basat en la definició metafòrica en el cas de les endevinalles i en els axiomes científics en el cas de les enciclopèdies.

L'estructura de les endevinalles ha estat fixada recentment per J. L. GARFER i C. FERNÁNDEZ (1983 : 20 i 1984 : 40):

- a) fórmules d'introducció,
- b) elements desorientadors,
- c) elements orientadors,
- d) fórmules de conclusió.

Cal advertir que no sempre es dona l'estructura completa, car sovint manca la fórmula d'introducció o la de conclusió. Són els elements desorientadors i orientadors la part de l'estructura que mai

no sol fallar, perquè condueix l'endevinalla al tauler del joc mental. A través d'ells es planteja la pugna intel·lectual, el sil·logisme, el repte:

Digues-me pel meu conhort, tu que ets un homo sabut:	Fórmula d'introducció
¿quin és s'animal que és mut i el fan cantar quan és mort?	Element desorientador
(El corn)	Element orientador
A tu que no tens barrera i es teu cap mai no es confon:	Fórmula d'introducció
¿de ses coses d'aquest món quina creus sa més lliquera?	Elements orientadors
(El pensament)	
Enmig de la glori' estic i estic enmig de dimonis,	Elements desorientadors
sens jo no hi ha matrimonis, però a l'infern no hi habit.	Elements orientadors
(La lletra O)	
No som rei i duc corona, mai a cavall no he colcat,	Elements desorientadors
però de nit i de dia puc gastar la fantasia de dur ets esperons posats.	Elements orientadors
(Un gall)	
Cada dia aixec es vol i no tenc ales ni plomes, faig ses voltes més rodones que sa flor de gira-sol.	Elements desorientadors
Som enemic des mussol que en veure'm ja s'arracona, des lladres som sa vergonya · i des fredolecs, consol.	Elements orientadors
(El sol)	

A vegades, en plantejar-se en forma de diàleg, l'endevinalla, els elements desorientadors ens presenten en la primera part una proposició interrogativa. En la segona, la resposta a aquell interrogant ens ofereix els elements orientadors. Observem aquest exemple, que podria constituir una variant més elaborada de la primera:

—Tu que n'ets un home entès i de llest passes la mida:	Fórmula introductòria
¿quin és s'animal que crida quan té sa carn consumida i quan és viu no diu res?	Elements desorientadors
—Jo no som tan innocent que no ho pugui endevinar:	Fórmula introductòria
n'és un animal que va per les aigües de la mar, i, si el vols sentir cantar, p'és forat li dónes vent.	Elements orientadors

(El corn)

Altres vegades, l'evidència de l'absurd de la pregunta es manifesta amb una altra pregunta:

Me veniu a demanar	Fórmula d'introducció
es compte de ses estrelles	Element desorientador
Diga'm tu	Fórmula d'introducció
¿quantes dotzenes de gotes d'aigua hi ha a mar?	Elements orientadors

Encara, les fórmules d'introducció, d'intencionalitat imperativa, són més abundants que les de conclusió, destinades a suggerir la facilitat de la resposta, a burlar-se d'aquell que no troba la solució, a reptar-lo a tornar-ho a intentar de bell nou...

Aquests materials de tradició oral (onomatopeies, embarbussaments, cançons disbaratades, endevinalles...) han divertit els nins durant segles, els han procurat representacions de la realitat lligades a la seva pròpia tradició cultural, els han mogut vers l'activitat i la recerca. Estableixen, encara, un teixit dialèctic construït amb elements del passat i del present, amb la tradició i l'actualitat, la imaginació i la realitat. Per aquesta raó constitueixen un instrument valuós en la maduració psicològica del nin; perquè el projecten vers

el futur sense oblidar la tradició cultural a la qual pertany. La «petita poesia oral»:

- a) relaciona el nin amb la seva tradició,
- b) l'introdueix en l'experiència històrico-social del món,
- c) el convida a l'experimentació subjectiva de la realitat,
- d) possibilita la formació d'una visió particular de les coses,
- e) li suggereix una forma diferent d'esser nin de la que li proposen els mitjans de comunicació de masses i de la que li proposa l'escola,
- f) el convida a encarar-se amb una cultura que tracta d'imposar-li unes pautes uniformes de conducta.

Però no es tracta de convertir-se en l'espectador passiu d'aquests materials, sinó en l'agent actiu que se'ls sap fer seus, que els dinamitza, mentre estableix una relació dialèctica amb els altres.

Cada vegada que el nin juga amb el llenguatge, emprèn un camí que el pot conduir a la poesia. D'aquí, la necessitat de comprendre l'eficàcia del joc lingüístic en l'estructuració de la imaginació. Encara que a vegades el plaer verbal esdevingui suspecte d'heterodòxia i divergència. L'home pedant els deixa de banda, els jocs, en mans dels nins, de les classes populars, dels poetes d'avantguarda... és a dir, en mans dels marginats o dels marginals de la cultura estàndard. En la pràctica estàndard de la llengua —han dit J. M. CARÉ i F. DEBYSER (1978 : 5)— la intolerància cap a les desviacions i les ruptures que introdueix la funció lúdica del llenguatge esdevé sovint un fet absolutament normal. I és, tanmateix, sobre la base del joc que s'edifica l'experiència humana. El joc ens permet penetrar en la cultura. Segurament, la paraula és una de les primeres joguines, una joguina que ens permet projectar la creativitat fins a l'infinit.

Altres jocs sobre la llengua insisteixen en aspectes dels jocs antics i els desenvolupen:

- a) jocs sobre el grafisme, les sonoritats i els ritmes dels mots i de les frases,
- b) jocs a partir dels mots dibuixats,
- c) jocs tipogràfics: elaboració d'un llibre objecte, etc.,
- d) la construcció de textos entorn d'una taca de tinta,
- e) el joc amb les paraules inventades: jocs amb l'alfabet, perllongació fonètica, recerca de sons i d'onomatopeies...

És important que el nin estableixi una relació entre l'escriptura poètica i la vida quotidiana, que expliqui els seus versos, que els canti, tot servint-se de melodies conegudes. Que la vida i la poesia esdevinguin sinònims, si més no al nivell del joc.

LA RELIGIOSITAT POPULAR

La pregunta podria plantejar-se segons aquests termes: L'home d'avui necessita la sacralitat? ¿Fins a quin punt el sagrat pot considerar-se una dimensió cultural dels homes molt més vasta que la fe en una religió particular (MAGLI, 1980 : 140)? ¿Hem entès els seus fonaments i els seus efectes, la universalitat del seu vigor? Fa alguns mesos la revista «Saber» (maig/juny 1985 : 41-68) dedicava les pàgines monogràfiques del seu tercer número a aquest tema i s'hi plantejaven una sèrie d'inquietuds sobre la sacralitat, en un temps en què en «sorgeixen signes inequívocs» de vigència. «La modernitat —podem llegir en la presentació i justificació del tema (p. 41)— no només no ha acabat amb el sagrat, sinó que ha mostrat la seva fortalesa enfront del buit: el sagrat». Tractem, emperò, de bell principi de definir-ne el concepte. Els diccionaris expliquen que és sagrat tot allò que és digne de veneració, perquè és dedicat al culte diví. En una prolongació del significat, deim que un lloc és sagrat quan és inviolable i, per tant, segur: «Acollir-se a sagrat» ha significat l'acte de refugiar-se en un d'aquests llocs, sobretot pels malfactors, en aquell temps en què podien amagar-se en les esglésies amb la seguretat que no hi serien presos. M'agradaria, doncs, destacar el caràcter de *lloc de veneració*, d'*inviolabilitat* i de *seguretat* que es desprèn del concepte: L'home d'avui necessita la sacralitat? torna a fer-se patent. És conegut el famós aforisme 125 de Nietzsche contingut en *La gaia ciència* (NIETZSCHE, 1984 : 197): «L'home boig saltà al bell mig de tots ells i els trepà amb la seva mirada. “¿On ha anat Déu?”, cridà, “Jo us ho diré! Nosaltres l'hem mort, vosaltres i jo! Tots nosaltres som els assassins!”.» El text anuncia, juntament amb la mort de Déu, també la mort, la caiguda o la caducitat de tot quant es refereix a la transcendència en el sentit en què defineix el coneixement i l'experiència de la vida. L'home contemporani ha deixat de girar entorn del propi centre —afirma Laura GUADAGNIN (1984 : 36)— i corre per un camí sense possibilitats de retorn. Quin és, emperò, el

lloc del qual l'home s'allunya? (És interessant d'observar, ni que sigui només de passada —més endavant tindrem ocasió de detenir-nos en explícites consideracions sobre aquest punt—, que, juntament amb la pèrdua de la sacralitat, hom ha perdut el concepte circular del temps: «la vida de l'home n'és / com el Sol que mai s'atura», explica una vella cançó, i l'ha substituït per un temps lineal sense retorn). Es tracta segurament d'un lloc que podia servir-li de referència, d'un centre sagrat del qual hom n'ha fet derivar les raons de la vida i que ha servit per donar coherència a tot quant constituïa la realitat experimental del seu viure.

L'home d'avui, instal·lat en la postmodernitat, experimenta la fragmentació de les velles estructures, ha arribat a sentir la presència d'un nihilisme nou, i s'ha vist absolutament manipulat pels mitjans de comunicació de masses que esborren diferències i imposen la mediocritat com a norma. Acabam per sentir-nos sovint «restes del naufragi / materials de desguàs», segons aquella cançó que servia als comedians de «Dagoll-Dagom» per encetar l'espectacle *Glups!* En definitiva, materials d'enderrocament: pilastres d'autopista, deixalles de diumenge, ferralla de cotxes, renou de motors. (El renou habitual que acompanya la vida quotidiana.) I la por. La por terrible i concreta. Fa algun temps vaig llegir en uns *graffitti* aquestes paraules: «El paradís, ara mateix!» Firmaven «Els gnoms». Hom no pot esperar a demà. Ara mateix! Potser no hi haurà cap demà. No és possible construir-lo, el paradís, lentament. No cal guanyar-lo, tampoc, si es pot comprar amb diners, ara mateix.

Voldria destacar en especial que l'adopció d'un pensament laic —dessacralitzat—, que ha acompanyat els canvis tecnològics del nostre temps, ha conduït a una progressiva desconfiança en els símbols i a la pèrdua d'autonomia del pensament simbòlic. Inevitablement, això ha acabat per traduir-se en una desaparició dels ritus que garantien i preservaven l'home de l'angúnia del canvi. L'angúnia que produeix allò que encara ha de venir i que es podria resoldre a través d'una sèrie de mecanismes —els rituals de pas— que, durant segles, han garantit i acompanyat el retorn de les estacions i la continuïtat dels cicles naturals de la vida. L'home del desencant ha acceptat dòcilment aquest nihilisme, desconcertat i sense projectes.

Hi ha un altre aspecte del sagrat que necessàriament hem de tenir en compte: la seva ambigüïtat. D'una banda, la sacralització. De l'altra, els seus contraris: la profanació, el sacrilegi, la dessacralització, la secularització. En definitiva, variables d'un tot que opera en l'experiència psicològica de l'individu i en les estructures simbòliques de la col·lectivitat. Sacralització i profanació són les dues cares d'una mateixa moneda la integració de les quals s'exemplifica en un vell reneç mallorquí, d'una expressivitat contundent: «Putes sagrades»! Sublim i prohibit, sant i execrable. Prohibit i execrable, potser perquè és sublim.

Arribats a aquest punt, valdria la pena de preguntar-nos: ¿En què consisteix la religiositat popular i com ha alimentat durant segles la imaginació de les classes populars? També, ¿fins a quin punt la imaginació del poble es projecta en les seves manifestacions religioses? No m'atrevesc a definir-la si no és a partir de la multiplicitat de les manifestacions que l'expressen, de les característiques particulars que la configuren. Primerament, i només com aproximació a l'intent d'esbossar unes bases que ens condueixin a la seva anàlisi, podríem dir que la religió popular és *espontània*, que esdevé una *creació col·lectiva*, que *pertany al fons cultural de la col·lectivitat* (ESPÍRITO SANTO, 1984 : 15). Hauríem d'afegir-hi que sorgeix del desig de l'home de trobar una *relació —simple, directa, rendible— amb la divinitat*, que planteja una certa oposició amb la religiositat *establerta* i oficial, que intenta en qualssevol dels casos d'*humanitzar el déu* amb la finalitat de sentir-lo més a prop i que opera bàsicament a través d'una xarxa de *símbols fonamentals, permanents* a través del temps i dels pobles. Hem de destacar aquella anàlisi simplista del fenomen religiós que, prenent com a base les teories de Durkheim, l'ha considerat un fenomen residual, màgic i animístic, entès com una resistència al desenvolupament de la raó (FERRAROTTI, 1980 : 102). No crec que sigui lícit oposar el llenguatge dels símbols al funcionament de les estructures racionals del pensament. La universalitat del llenguatge simbòlic és indubtable i no cal considerar-lo, aquest llenguatge, ni com un retrocés ni com el resultat d'unes funcions primàries, sinó el complement del pensament racional. De fet, la funció simbòlica és estudiada interdisciplinàriament. És el llenguatge oblidat d'Erich FROMM (1980), present en els somnis, en els mites, en els contes antics, en els rituals i en la ficció. Hi ha una sintaxi dels símbols, una forma de relacionar-se entre si i d'estructurar-se segons unes determinades línies. Si tractam d'investigar aquestes relacions, aquestes estructures, indagarem en aquells materials que segons Roger BASTIDE (1975) configuren l'«espeleologia de l'ànima» i haurem definit el conjunt d'una cultura i la funció social de les seves manifestacions. El símbol és un dels factors més poderosos d'integració en la realitat, per la seva capacitat de comunicació profunda amb l'entorn, amb la realitat que els configura i els sustenta.

Aquesta estructura simbòlica, present en totes les cultures de la terra, creada pel poble al marge de les *élites*, exigeix una captació intel·lectual perquè el missatge sigui finalment interpretat: la capacitat de desxifrar el contingut simbòlic; però, abans que es realitzi aquesta descodificació, hom ha estat impressionat per l'emoció estètica que produeixen els símbols a través de les estructures amb què es manifesten. En la religió popular —ha escrit François-André ISAMBERT (1982 : 252)—, si per una banda hom pot trobar-hi la fe, hi ha, per altra banda, l'emoció estètica, derivada de l'encantament,

del misteri i de la meravella que són a la base d'aquest fenomen.

Però la religiositat popular és també festa, la «religiositat festiva» és essencialment popular, perquè és transgressió, lligada a la invenció subversiva, a la metamorfosi del món antic i vell (MONA OZOUF, 1976), a la presa de consciència, a la interrelació comunitària, a la rehumanització de la vida col·lectiva.

Sovint, la religió popular exerceix una funció de síntesi dels extrems. Nadal n'és, segurament, l'exemple més definit, d'aquesta síntesi: d'una banda, la petitesa individual de l'infant, la misèria d'una establa, la pobresa dels pastors... de l'altra, el nadó és rei universal, els àngels canten, la glòria del cel s'estén sobre els fems i la palla, tres reis vinguts de l'Orient li presenten les seves ofrenes. És en aquesta combinació de contraris on podem trobar una de les bases d'aquella meravella.

He dit just ara que el símbol és un dels factors més poderosos d'integració social. Vull dir amb això que a través de l'univers simbòlic que estructura una determinada col·lectivitat ens és possible de penetrar en les múltiples línies que determinen el seu sistema de valors. Tant és així que el tema ha interessat especialment els estudiosos de la pedagogia fins a l'extrem de veure (MORENO, 1973 : 75 i FONZI i NEGRO, 1975 : VIII) la crisi de l'home contemporani com el resultat de la mort d'aquell univers, del progressiu allunyament de l'inconscient, entès com el lloc on s'origina l'experiència simbòlica i a través del qual és possible de renovar la cultura, de veure emergir nous símbols vivents. (GUADAGNIN, 1984 : 36) han tractat d'explicar que pels camins del llenguatge simbòlic es pot arribar a una reformulació dels mites col·lectius i observen com emergeix l'afany de transcendent: en el sentit d'expressió d'una necessitat de refundació del món. Finalment, han assenyalat la prospectiva de l'imaginari com a remei a la caducitat de la història. La prospectiva d'un imaginari en el qual hom sigui capaç de reconèixer-se a si mateix, perquè hom té necessitat d'un mirall, d'una petjada, d'una paraula on retrobar-se. Perdut tot quant configura l'imaginari, el món de l'home corre el risc de no existir.

És fàcil de veure com es relacionen el discurs màgic i el discurs simbòlic. El símbol ens remet a una realitat de la qual participa —no podem oblidar fins a quin punt constitueix una comparació de la qual únicament ens és donat el segon terme (LE GUERN, 1980 : 44)—, i amb la qual comparteix una mateixa significació. D'aquesta manera ens presenta un sector de la realitat la dimensió de la qual sobrepasa el pla de la immediata experiència. En aquest sentit Luis MALDONADO (1975 : 99) ha tractat d'entendre el discurs màgic com la clau d'un món divers en el qual ens és possible respirar l'oxigen del que és diferent, les epifanies de l'extraordinari i del desconegut. Car pels camins de la màgia encara ens és permès de rompre aquell món vell i penetrar en les zones de misteri.

La religiositat popular integrada per una constel·lació de festes, de rituals, de cerimònies, de dramaturgies, d'escenificacions, de danses, constitueix una bona pedagogia per desvetllar el pensament simbòlic a través de la meravella i de la màgia, en definitiva, pels difícils camins de la imaginació.

En quin sentit ens és possible de definir la meravella? Hom n'ha destacat el caràcter d' excepcional i d'insòlit (MESLIN, 1984 : 6), tot insistint en la funció que provoca l'emmeravellament i el sentiment d'extraordinari, un discurs que reconstrueix un altre món amb la paraula i la imatge del món quotidià. Luis Maldonado ha escrit reinterpretant l'obra literària de James Joyce:

Todo lo que pertenece al mundo que recoge en su obra, hasta el objeto más vulgar, está envuelto por lo maravilloso. Sus ciudades pueden ser el universo, sus hombres la humanidad, una noche de sueños la historia del mundo. Lo maravilloso se halla por todas partes, en las montañas, en los ríos, pero también en las aceras, las vitrinas, los chismes, los comadros, los vecinos. En la vieja canción de vodevil, sobre el albañil borracho que se desnuda y resucita cuando sus amigos aspergean el ataúd con güisqui, Joyce descubre el símbolo de muerte-resurrección. Para él nada de lo que contiene el mundo está echado a perder; ni un fragmento ni una migaja. Cualquiera montón de basura encierra una epifanía (MALDONADO, 1975 : 159).

De les restes del naufragi encara és possible extreure'n noves, insospitades epifanies. Pels camins de la meravella. (No hem d'oblidar que la realitat és filla de la imaginació, que aquesta esdevé indispensable). Cal

refusar l'oposició tradicional entre fantasia i realitat, en la qual «realitat» significa allò que existeix, i «fantasia» allò que no existeix. Oposició que no té sentit. Els somnis no existeixen? Els sentiments no existeixen perquè no tenen cos? I d'on prendria la fantasia els materials per a les seves construccions, si no els prengué, com de fet ho fa, de les dades de l'experiència...? (RODARI, 1980 : 11).

També per Eugenio Trías el pensament màgic és allò que ens pot salvar del racionalisme positivista, tecnicista i unidimensional, perquè esdevé la clau capaç d'obrir les portes d'un món diferent en el qual ens sigui possible tornar a respirar l'aire transparent de la fantasia (TRÍAS, 1970). A través d'aquest pensament podem sentir com neix la realitat nova, perquè ens fa receptius davant tot allò que surt de la quotidianitat; car en l'afany d'aquest sentiment màgic hem de veure-hi l'opció vers una cultura oberta. La meravella revela als homes una realitat diferent. Per això esdevé una de les dimensions fonamentals de la naturalesa humana, un llenguatge a través del qual és possible de retrobar el misteri que corprèn i fascina. Perquè es

tracta d'un llenguatge metafòric (BÉRIOU, 1984 : 35) utilitzat pedagògicament durant segles, que parteix d'un sistema d'interpretació global de la realitat formada per la unió del món natural i del món sobrenatural. Milers de gestos i milers d'històries formen una estructura de representacions i d'interpretacions pròpies de la realitat en la qual el nin haurà de créixer.

El món popular religiós és un món poblat a partir de les creacions de la imaginació. Aquestes creacions porten una càrrega molt forta d'emotivitat i sovint constitueixen la plasmació d'un sentiment. Són creacions que commouen per la seva expressivitat, que es configuren a partir del somni. La imaginació treballa des del moment en què es produeixen les sensacions i determina la informació que ens arriba a través dels sentits, subjecta a velles, immemorials estructures simbòliques. Són ecos llunyans que recobren inesperadament la vida des de la foscor, sempre disposats a aparèixer novament, només que una veu els requereixi o els conjuri. La capacitat de percebre el goig de cada cosa, la possibilitat de sentir l'energia eròtica de la Natura, tot això és la sensibilitat, la imaginació, l'estètica... Contemplar la sortida del Sol —ha escrit Vanna IORI (1983 : 11)— suscita encara un dolç sentiment antic. La vida quotidiana no ha cessat encara de suscitar particulars estats d'ànim, malenconia, tristesa, emocions i reflexions lligades al sentit de la vida i de la mort, al destí que ens és desconegut... La relació de cada home amb el món presenta contínues implicacions màgiques, encara que no en tingui consciència. Els grans temes de l'existència humana són explicats en els mites antics: la mort, la fortuna, la culpa, l'amor... i constitueixen encara avui models interpretatius de la realitat, perquè cada home, en els estrats més profunds de la seva consciència, és per ventura un home arcaic. En definitiva, una metàfora capaç d'il·luminar el sentit dels comportaments humans. Descobrir les arrels d'aquests fets ens pot permetre il·luminar la coneixença de l'ànima arcaica que sobreviu en l'home modern.

Aquests materials han estat a vegades qualificats d'irracionals perquè s'escapen a una fórmula històricament limitada d'interpretació racional que prefereix i avantatja l'intel·lecte: la ment de l'home com a única via d'accés al coneixement i a l'acció, mentre han deixat de considerar-se la raó intuïtiva, el sentiment i el somni, l'art, la poesia i la festa.

Hom ha caracteritzat la cultura actual amb el qualificatiu de «falocràtica» perquè exerceix la violació i la tortura sobre la vida: la depredació brutal de la Natura. També, sobre la consciència dels homes.

Sembla que cada fase de la industrialització, a partir dels darrers anys del segle XVIII, ha estat contestada —contra l'esclavitud de la màquina— amb una forma de protesta «romàntica». Es tracta d'una reacció d'angúnia que acompanya els canvis econòmics i socials.

Podríem distingir tres fases, seguint la línia de Roger Bastide, citat per Pierre GAUDIBERT (1981 : 71):

- a) El trànsit des del capitalisme comercial al capitalisme industrial.
- b) La revolució industrial, durant la primera meitat del segle XIX.
- c) El pas al capitalisme planificat que marca la segona meitat del segle XX.

La vida rural ha deixat d'exercir la seva influència: el cosmos viscut com a gran significant. L'home abandona la vida cíclica que el lligava a la Natura i comença a viure en societat. El segle XIX —escriu Elisabeth CLAVERIE (1984 : 43)— i les primeres dècades del XX veuran la floració de verges que apareixen parlant la llengua dialectal i manifesten als infants, pastors o llenyaters, llargs pronòstics pessimistes pel que respecta al devenir del món, si persisteix en els errors en què ha caigut: la urbanització a ultrança, els estralls de la societat industrial, mercadera i consumista. Segurament, no és altra cosa més que una interpretació ecologista de les aparicions. El cel es dirigeix mitjançant la meravella als darrers «purs», els pastors d'una vall, en aspre lloc, entre muntanyes solitàries.

Aquesta elecció del pastor com a intermediari entre el cel i la terra no és nova en la història de les creences populars. En les llegendes i mites d'origen de les marededéus trobades el pastor és «junt amb el llenyador, el carboner, l'anacoreta i altres possibles substituïts en aquesta lloable tasca de trobar marededéus perdudes —escriu Joan PRAT (1983 : 45) inspirant-se en William A. Christian— l'home que més sovint travessa els llinars de la naturalesa coneguda i per tant domesticada i culturalitzada, per penetrar en aquells indrets boscosos, allunyats i selvàtics, en una paraula, incontaminats i liminals, on el sagrat realitza, sovint, les seves manifestacions hierofàniques». Aquests llocs de privilegi, centres de vitalitat i d'energia, sovint situats en zones de muntanya, no gaire lluny d'antigues coves d'enterrament, amb arbres, i fons remeieres, i torrents, ens fan recordar cultes antiquíssims a la deessa mare entorn de la qual giraven un conjunt de ritus de fecunditat.

Cal detenir l'atenció en aquest punt: el culte a les marededéus trobades és també un culte a la maternitat, i el lloc on es fixa és una terra fèrtil, abundosa d'aigües, lluny de poblat. La vida reneix en aquestes contrades apartades de la història quotidiana dels homes. El culte a la verge-mare és, doncs, un culte rural, vinculat a la terra, a l'aigua i al bosc. No seria difícil de contraposar-lo al culte a la imatge del Crist crucificat, el culte a la sang de Crist, essencialment urbà. Esclata la vida, dins la vall ombrívola, entre muntanyes solitàries. El medi urbà és lloc de dolor, de penitència, la ciutat de la

mort. El mite ecologista arrenca de molt lluny; no és estrany, doncs, que, el món actual ens ofereixi pels camins ecològics una nova forma d'escoltar la ressonància simbòlica de la Natura. En els nostres dies podem constatar —i malgrat el naufragi— que progressa la consciència ecològica i emergeix una nova relació entre l'home i la vida, mentre la imaginació pren força i és reconeguda. No és difícil de pensar en aquesta consciència com el resultat d'una nova mística que gravita entorn de les forces naturals, poblada de presències significatives. Les marededéus que apareixen en els inicis de la Revolució Industrial i n'anuncien les misèries han abandonat la funció maternal que caracteritzava les marededéus trobades i han vingut a mostrar-se —potser es tracta de representar l'esperit immaculat i límpid de la Natura— transparents i clares com l'aigua de roses.

La simbolització religiosa que el poble ha fet de la Naturalesa té un origen antic que tal vegada hauríem de cercar en el neoplatonisme de Sant Agustí. Tot quant és creat ens parla del seu Creador com un llibre obert. Aquesta idea es repeteix en Hug de Sant Víctor, a Sant Tomàs d'Aquino, a Sant Bonaventura. La trobarem en aquella estimació optimista que sentia per la creació Francesc d'Assís i en el nostre Ramon LLULL (1982 : 45 i 1980 : 352). El jove Blanquerna respon a Natana, la donzella amb la qual Aloma, sa mare, tractava de casar-lo, quan aquella, convençuda de les seves raons, li demana que se l'endugui amb ell a fer penitència:

No és cosa covinent que vós ni altre sia en ma companyia, cor companyia no vull haver sinó de Déu e d'arbres, herbes, d'aucells, bèsties salvatges, aigües, fonts, prats e ribatges, sol, lluna, estelles; cor neguna d'estes coses no embarguen l'ànima a contemplar son Déu.

I Fèlix, en arribar en aquella abadia on fou bellament acollit, quan l'abat li preguntà per son estament:

Fèlix li recontà com son pare li havia donat ofici que anàs per lo món encercant meravelles, e que aquelles meravelles anàs recontar per les corts dels prínceps e dels prelats, per viles, per castells, per ciutats, per deserts, e per monestirs, e per tots los altres llocs on gents habiten.

Tot quant és creat pot servir-nos de llibre o de mirall, segons expliciten aquells versos famosos d'ALAIN DE LILLE (1844-1864, CCX : 579):

*omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est et speculum.*

Aquesta presència de Déu en la Natura és una de les constants de la religiositat popular, en el sentit de suport d'un mite relacionat amb els actes fonamentals de la vida: el simbolisme maternal de les coves, les pedres fecundants, les pedres llançades pel forat d'una roca amb la intenció de reclamar un enamorat, el prestigi religiós i màgic de l'aigua: l'aigua viva que brolla de la terra, aigua de la font santa, del cor de la terra; arbres sagrats dotats de poder generatiu, els arbres benèfics de la tradició mediterrània: el llorer, l'olivera i la parra. L'arbre de la ciència i l'arbre de la creu. Una antífona del Divendres Sant diu: «*CruX fidelis, inter omnes / arbor una nobilis, / nulla silva talem profert, / fronde, flore, germine*».

Una altra de les grans línies a partir de les quals podem estudiar la religiositat popular és fer-ho des de la perspectiva de la temporalitat agrícola. Es tracta d'una concepció circular del temps en la qual el ritme de l'any natural coincideix amb el ritme del treball i de l'oci. Hi ha, també, el temps de la història, lineal, fins a la plenitud, i que estructura el mite del progrés. Ambdós s'entrelliguen i entren en joc a través de la religiositat del poble, que forneix la possibilitat de reactualitzar un esdeveniment a través de la ritualització que el reproduceix amb tota la seva força. El sol presideix el cicle anyal de la Natura: Solstici d'hivern, el foc de la foganya manté la continuïtat de la vida, de la família, del poble. El dia més curt, la nit més llarga. Acaba l'any i mor el món vell. El sol reneix —per Nadal una passa de gall— i Saturn governa. Es capgira la realitat, perquè és temps d'orgia i de carnestoltes (SOLER, 1982 : 10). La violació dels límits, el simulacre, l'escarni. Hi ha en les festes dels darrers dies un aspecte ritual i un altre aspecte de rebel·lió que durarà només durant el regnat efímer del rei de la gresca. Nits de fresses, baratar de sexe, la paròdia del món al revés, el triomf final de la Quaresma sobre el Carnaval com un conflicte entre dues cultures. I l'esperança que la gresca retorni en acomplir-se el cicle:

En Cames-tortes, tortes, se va morir.
Ai, ai, ai, ai de mi.
Quaranta mil vegades l'han enterrat.
Ai, ai, ai, ai de mi.
I al cap de dotze mesos viu és tornat.
Ai, ai, ai, ai de mi.

(Del cant de la festa
de Carnestoltes a Algaida)

Amb la primavera reneix la Natura. El simbolisme vegetal d'aquesta època de l'any adquireix una significació extraordinària. Les palmes i els rams de llorer i d'olivera del dia del Ram. Pasqua Florida. La Creu. Els pètals de roses llançats des de les balconades sobre la custòdia, el dia del Corpus, la murtra que marca l'espai

sagrat de la festa. El solstici d'estiu: els focs de Sant Joan. La nit de l'amor, embruixada i quimèrica. Herbes remeieres, endevinaments, averanys.

Però si Sant Joan clou aquest cicle [de la primavera] amb foc, també en comença un altre amb aigua: serà el *temps estival*. Les Neptunals romanes tenien lloc en aquest temps. I ja diu el refrany que «per Sant Joan, el primer bany». Costums i creences ens parlen dels banys singulars de la nit de Sant Joan, del poder de la rosada de Sant Joan, de les fontades, de les barques o botes enceses ofrenades al mar... I és ben curiós que Sant Joan és baptista en l'aigua del Jordà, que Sant Pere és pescador i patró d'aquest gremi, que Sant Cristòfol passava el riu a gual els viatgers, que per la marededéu del Carme hi ha processons marineres... (SOLER, 1982 : 12).

És el temps de les festes patronals, de les festes majors de les viles i els barris, amb ofici d'altar fumat i missa de tres, amb sermó sobre la història local, amb balls de cossiers o de cavallets, amb corregudes de joies i ball d'aferrar. Les festes d'estiu amb el seu ritual antic configuren un element excepcional de cohesió i d'identificació col·lectiva.

A través de la festa —que funciona com a força indiscutible de cohesió— els més joves de la col·lectivitat estableixen una relació dialèctica amb el seu petit món, mentre es configura en el seu pensament l'objectivació de la realitat i la subjectivació de la pròpia individualitat.

Després, la tardor, quan el dia minva i les fulles cauen. Temps de llaurar la terra i de sembrar. (Les tonades que servien per acompanyar el treball de llaurar eren lentes, llargues com un solc...) És un temps especial de culte als difunts. Per recordar que la vida s'acaba, però que perdura en el record dels qui han vingut després.

M'agradaria de retornar a la pregunta del començament: ¿L'home d'avui necessita la màgia de la sacralitat? He d'entendre que les societats industrialitzades han promogut el desencantament de la vida i han intentat d'arraconar progressivament la meravella, mentre tractaven de fer creure ingènuament que el progrés científic era una conseqüència de la desaparició del pensament màgic. I, no obstant això, aquest pensament ha cercat d'elaborar un discurs capaç de participar en la comprensió del món contemporani. Vanna IORI (1983 : 16) ha destacat que, com a conseqüència de la complexitat de l'ànima humana, la disposició lògico-racional i la mítico-màgica, coexistents, no són sempre prou definides o clarament diferenciades. Aquesta característica del pensament humà és encara viva en la nostra cultura: en el llenguatge, en la religió, en la teologia del nostre temps, en la metafísica, en la consciència estètica, en la vida afectiva, en el pensament filosòfic i en la ciència. Es pot afirmar, doncs —continua

Vanna IORI (1983 : 17)—, que, en l'home civilitzat i en la societat més progressiva, persisteix un fons ancestral que recrea contínuament els vells mites, mentre elabora un antic material fet d'emotivitat i de fantasia. Pierre GAUDIBERT (1981 : 86-87) interpretant Mircea Eliade ha explicat que aquests mites perviuen evolucionats en els somnis d'avui, en la novella policíaca, en les llegendes, en el joc, en la ciència ficció, en les pel·lícules d'anticipació i de terror. Jo hi afegiria que aquesta pervivència està sovint manipulada per la moral burgesa i pel consum. Jean-Bruno RENARD (1984 : 44) ha advertit del desplaçament que en el temps actual ha sofert el pensament meravel·lós des de la religiositat popular cap a les zones marginals de la ciència. El parapsicòleg ha substituït l'exorcista, el que era sobrenatural ha esdevingut paranormal. I hem vist aparèixer una mena de sincretisme científico-religiós, i destacar les meravelles de la ciència amb regust de prodigi estrany. Una paraarqueologia recerca en les llegendes de civilitzacions desconegudes. Al marge de la Història se situa l'especulació sobre els enigmes: les morts estranyes, els tresors obscurs dels templers, els personatges misteriosos, el paper de les societats secretes, les profecies de Malaquies, de Nostradamus... Vinguts de la fondària del temps apareixen encara els homes-bèstia perpetuant una vella tradició de l'imaginari. La parapsicologia tracta d'incitar a una nova lectura —«científica»— dels prodigis religiosos: l'excepcionalitat dels miracles i la ruptura que el miracle suposa de les lleis naturals. La parapsicologia es dirigeix als mateixos temes de la màgia tradicional:

- a) Els dons cognitius: certes persones coneixen el passat, interpreten el present, llegeixen el futur. (Percepció extrasensorial, premonició, telepatia, radiestèsia.)
- b) Els fenòmens que procedeixen d'una acció directa, conscient o inconscient, de l'esperit sobre la matèria. (Telequinèsia: desplaçaments sense contacte, levitació, etc.)
- c) Els components immaterials o semimaterials de l'home: camp bioenergètic, viatge astral, viatge de l'ànima, reencarnació...
- d) Contactes amb éssers extraterrestres: fades, genis, aparicions religioses, difunts i fantasmes.
- e) Els misteriosos poders psíquics dels animals, el psiquisme de les plantes...

Algú ha llançat la idea que els déus de les antigues religions, els vells déus, eren extraterrestres —a vegades favorables, d'altres hostils—, i els seus miracles autèntiques proeses de la tècnica.

No és possible de separar l'element màgic de l'element lògic en el pensament de l'home. Un i altre arriben a complementar-se i ens ofereixen camins d'humanització sempre que ni un ni l'altre esdevin-

guin dogmàtics. Perquè la racionalitat no exclou la participació mística i es tracta sempre de dos camins que convergeixen en l'experiència dels homes. L'amor, el dolor, la mort i el destí continuen suscitant comportaments d'inquietud, car la complexitat humana configura una unitat feta d'ombres i llum, d'encerts i desencerts, d'ansia espiritual i de necessitats mesquines, d'irracionalitat i de racionalisme.

Finalment, valdria la pena d'estudiar-la des de la perspectiva de la llengua: oracions i llegendes, fórmules d'invocar la protecció, els rituals verbals i els renecs: flastomies i malediccions, les històries exemplars i la terminologia religiosa que penetra el llenguatge de cada dia, el teatre religiós... La creença en la sacralitat de les paraules.

La religiositat popular més autèntica —escrivien els bisbes andalusos l'any 1975— introdueix les seves arrels en les realitats més profundes de l'existència: la vida, la mort, l'amor, el patiment, l'alegria, el treball, el temps... I es nodreix en el seu aspecte ètic dels grans valors humans: la llibertat, la solidaritat, la justícia, la dignitat humana. Pels camins de la imaginació condueix als mites col·lectius, al retrobament de la identitat del poble. Engendra dimonis i construeix els sants de cada dia, pròxims a l'home, fets de la mateixa matèria que els homes, dotats dels dons meravellosos, signes d'un destí extraordinari: el do de profecia, de levitació, d'ubiquïtat, l'estigmatisme, l'olor de santedat com un efluvi *post mortem* de la bona olor del paradís. Potser és una interpretació màgica d'aquelles paraules de Sant Pau als cristians de Corint (2 Cor 2,15): «perquè som per a Déu bona olor del Crist enmig dels qui se salven i dels qui es perden», inventa llocs imaginaris, tracta d'explicar els horrors de l'infern i les meravelles del paradís, condueix els homes a través del joc d'inventar l'existència i esdevé la manifestació dels afanys, dels dolors, de l'esperança col·lectiva.



NOTES PER A UNA SEMIÒTICA DELS SANTS I DE LA FESTA

Mumare em va dur a Sant Blai
perquè aprengué de parlar,
i ara m'hi ha de tornar
perquè diu que no call mai.

(Del *Cançoner popular
de Mallorca*)

Hi ha unes paraules de Franco CARDINI (1984 : 31) que m'agrada retreure, perquè perfilen una idea a la qual aquells que treballam per una educació renovadora basada en l'acció lúdica i en la creativitat humana ens hi hem de sentir molt acostats. Es tracta d'una observació referida a la resistència que sorgeix de les col·lectivitats populars contra la tendència antifestiva imposada per les classes que administren el poder i la vida econòmica. L'historiador precisa que aquest afany de festa no solament no es troba en regressió, sinó que, contràriament, aquella resistència podria constituir una prova més de la seva agressivitat.

Malgrat la reducció de les possibilitats de festa a la qual ens sotmeten aquells poders, mentre tracten de substituir-les per un temps lliure sovint manipulat, no és difícil encara de copsar la necessitat que tenim de sentir-nos junts, de sentir que vivim en una comunitat en la qual ens és necessari trobar vies de comunicació col·lectiva, camins que s'obrin pas a través de la imaginació cap al descobriment de tot quant configura la identitat del grup en el qual s'insereix la nostra pervivència.

No és fàcil, emperò, desvetllar el sentit de la festa, provocar l'actitud de festa o projectar l'ocasió de festa, sense espectadors, amb la participació de tot el grup, que troba en la disbauxa i en el ritual que la configura una sortida a les tensions i als conflictes que marquen i assalten la col·lectivitat.

La semiòtica —en el sentit que estudia les pràctiques significants de la vida dels pobles i, entre aquestes pràctiques, els sistemes de símbols que produeixen— ens possibilitarà de penetrar en els sig-

nificats de la festa, en el seu contingut dramàtic, en la descodificació dels seus llenguatges. Perquè la festa popular, vinculada al sentiment de joc i a la idea de celebració solemne, esdevé una manifestació lúdica del poble, un jubileu, una reivindicació del plaer, en el sentit d'un ritual que recrea simbòlicament la vida i regenera aquells que s'hi troben implicats.

Les festes són una ritualització d'actituds, de valors, de fenòmens socials, de símbols col·lectius; la voluntat d'apartar la solitud i l'anonimat, el no-res; la recerca de la comunicació, de la comunió (DOUGIER, 1976 : 3), i aquesta ritualització s'estableix en una doble sèrie de funcions: la cerimònia i el divertiment, la sacralitat i el ritual profà, l'espontaneïtat i la pauta oficial, la vida privada i la vida col·lectiva, la integració i la contestació. És en aquest sentit que podem constatar una progressiva renaixença de les festes comunitàries, recolzades en un projecte de participació col·lectiva, en un programa de vida en comú. Així i tot, se'm podria retreure que la festa, en el sentit en què tract de dibuixar-la, pertany a la societat rural, perquè és propi del món rural aquell estil de vida compartida: l'alegria és de tots i a tots els commou el dolor d'un tot sol. En la societat industrial i urbana el món és més difícil de viure, i hi ha més solitud. Però el dret a viure la festa comunitàriament es presenta com una indefugible reivindicació, perquè forma part de la nostra llibertat d'inventar les formes que ens marquen l'existència i l'afaiçonem. Escrivia Maria Aurèlia CAPMANY (1982 : 4):

Jo crec que tots tenim dret a la nostra herència, al nostre passat; tenim dret a escollir allò que és just, perquè del passat hi ha moltes coses justes, i precisament, perquè ens han amagat el nostre passat i ens l'han volgut destruir, tenim precisament una feina de reconstrucció, de recuperació d'aquest nostre passat. Precisament per això nosaltres volem tornar a reprendre aquest camí de les festes majors alegres i nostres.

I el camí de la festa, alegre i nostra, diu Bienve MOYA (1983 : 76):

quizá pueda explicarse por la necesidad que sentimos de recuperación de recuerdos, de imágenes que nos identifiquen con algo mucho más concreto y apetecible que el bloque de viviendas, las desangeladas avenidas asfaltadas de luz fría y esmerilada, los reducidos cubículos llamados pisos, y aún la monótona manera de perder o utilizar nuestro tiempo libre con los llamados medios (?) de comunicación audiovisuales.

De fet, el recobrament de la festa ha significat la recuperació del carrer en el sentit de lloc d'interrelació, d'espai que afavoreix la imaginació —el pensament imaginatiu, que produeix una multiplicitat infinita i multiforme de noves imatges—, que estimula la creativitat.

També la festa pot arribar a esser un veritable enviat capaç d'afavorir la presa de consciència, la subversió, la transgressió de les normes imposades pel món vell i caduc (OZOUF, 1976 : 197). Cerimònia, subversió, divertiment, potencial de crítica, familiarització amb la pròpia realitat, amb el tros de país que configura el nostre espai (PRATS, 1982 : 4), amb el territori on construïm la cultura, en el sentit en què esdevé un producte de la naturalesa humana en evolució (MAGLI, 1980 : 139), una producció del poble com element que fecunda la història i la renova. En definitiva, com un joc que sorgeix de la imaginació, a través del qual l'home ha duit a terme les millors conquestes culturals (BETTELHEIM, 1973 : 391-397). També HUIZINGA (1972 : 41) acaba per dir que la cultura sorgeix del joc, que el joc és llibertat, i invenció, i fantasia..., que la qualitat del joc és la seva intensitat, la follia amb què s'escomet, el seu allunyament del que és quotidià (ZUMTHOR, 1983 : 267). La festa i el joc configuren el punt de partida d'un procés que constitueix el suport de les civilitzacions i de les cultures.

En aquest procés el paper de la llengua adquireix una dimensió excepcional. En un altre lloc he escrit:

... pels camins de la fórmula màgica que encanta i fascina. Cançons que criden el sol, invoquen la lluna o clamen per la pluja. Jocs antics, restes d'un temps en què l'home i l'infant vivien plenament integrats en la natura. Jocs de rotllana que suggestionen i encisen. Jocs que reclamen la recreació dels gestos —el joc de la mímica—, gairebé lligats a les formes més populars del teatre. Jocs de teringa i jocs relacionats amb la representació popular de la vida dels sants: el ball de Sant Joan o els salts i cabrioles dels dimonis horrenos... El joc de les llanternes, en temps de tardor: jocs de penombres, de cançons enigmàtiques sota la volta negra del cel. De vegades, el llenguatge hi és incoherent i inintelligible. Sempre, emperò, la paraula i la música s'enllacen prodigiosament amb la dansa, la mímica o l'escenificació. O acaben amb la indicació d'un ritual que s'ha de complir: agenollar-se, donar un saltigó o aixecar els braços com qui invoca els estels (JANER MANILA, 1982 : 110).

En el context de la festa, en el marc de la cerimònia, hem de situar-hi el costum de cantar —àdhuc de ballar— els goigs com una part de l'espectacle festiu, del ritual o de la celebració paralitúrgica. He tractat de trobar una sèrie de definicions, sovint coincidents, que caracteritzen la pràctica dels goigs. Així, per Guerau MURGÉ (1974 : 8), a més d'una manifestació religiosa de caràcter popular, «són una composició poètica del gènere líric com qualsevol altra, és a dir, didàcticament tenen la mateixa importància que una oda, que una cançó, que un madrigal, que un sonet, etc.», i constitueixen «una de les més importants manifestacions poètico-populars en

llengua catalana»; per Joan ROIG (1976 : 2) es tracta de «modestes composicions populars religioses amb estructura tipogràfica, artística i literària pròpia, amb profundes arrels a tots els Països Catalans, vehicles de la nostra llengua en èpoques de decadència i opressió». Per Josep MASSOT (1976 : 272) es tracta d'un «dels gèneres típics —conjuntament amb les Nadales— de la literatura religiosa catalana», mentre per Francesc SALLERAS (1982 : 18) són «composicions poètiques populars, del gènere líric, escrites en lloança de Déu, de la Verge Maria, dels àngels o dels sants»; per Ricard BLASCO (1974 : 3) es tracta d'un «modest gènere literari» que «al llarg de sis o set segles, testimonieja ensems la perdurabilitat de la fe i la vitalitat de la nostra llengua»; i per Josep M. COMBALIA (1982 : 34) «és un poema en honor de la divinitat local». D'aquesta manera podríem determinar aquelles línies que es configuren a partir de les diverses definicions. Els goigs són:

- a) *manifestacions poètico-populars,*
- b) *gènere típic de la literatura religiosa* (si bé s'han utilitzat excepcionalment de forma satírica),
- c) *de caràcter líric* (encara que molt sovint se'n troben de narratius. Composicions en les quals s'expliquen trobades miraculoses, llegendes i facècies referides a la vida dels sants, etcètera).
- d) *algunes de les definicions destaquen el caràcter de composicions modestes:* sovint són obres anònimes, altres vegades foren escrites per poetes locals, clergues i missers, poetes il·lustrats i glosadors,
- e) *es tracta d'un gènere estès a tots els Països Catalans,*
- f) *constitueixen un testimoni excepcional de la unitat de la llengua,*
- g) *vehicle de la llengua en èpoques de decadència i opressió.*

He dit que, a vegades i excepcionalment, els goigs han desbordat el seu estricte caràcter de literatura religiosa i han servit a la sàtira, sovint política. En aquest sentit Enrique FRANCÉS (1976) ha escrit:

En los gozos populares se pueden encontrar, desde los testimonios de la más pura devoción mariana de todos nuestros pueblos hasta irreverentes coplas como las que, tras la invasión napoleónica, tuvieron que prohibir las autoridades eclesiásticas de Barcelona.

Però allò que configura els goigs no és únicament la seva base literària, sinó el conjunt de la lletra i la música amb què són cantats com un tot uniforme i inseparable, encara que durant segles molts d'aquests goigs no tenien una melodia que els fos pròpia, sinó que s'adaptaven a una cantilena que s'aplicava als diversos textos.

La introducció de la impremta —tan decisiva pel que respecta a la difusió cultural— va significar la conservació de molts dels goigs antics coneguts per transmissió oral, fos mitjançant el cant collectiu o l'activitat dels cecs oracioners que simultanejaven la venda d'estampes de sants i plecs solts amb la recitació pública de pregàries i cantiris. La impremta, doncs, en editar-los en plecs solts, va significar l'addició d'un conjunt d'elements tipogràfics: el gravat del sant, l'orla, els florers, l'oració, la música, la nota històrica... que els convertiren en un document excepcional: «...veritables arxius de la vida dels sants, de la història dels llocs pietosos, mostren al viu l'evolució del llenguatge, dels gustos artístics amb sos gravats que sovint són d'una gran bellesa» (CASANOVA, 1979 : 3). Els goigs, pel fet de constituir un element múltiple, ofereixen un conjunt significant de llenguatges que ens possibilita penetrar en els continguts del drama festiu. Algú ha tractat de veure-hi una funció màgica, suspectes, a vegades, de formes impures de culte. No és aquest el lloc de tractar sobre el seu origen, per bé que són conegudes les seves arrels trobadoresques. En aquest sentit s'han pronunciat Joan AMADES i Josep COLOMINES (1946-1948). També Ricard BLASCO (1974 : 5) els fa partir de les cançons provençals, sobretot pel que correspon a l'estructura:

La forma estròfica dels goigs, com ja se n'adonà Milà i Fontanals, deriva de l'antiga «dansa» provençal, gènere que hagué molta fortuna entre els trobadors catalans, fins al punt d'esser l'únic que, de fet, ha sobreviscut en la nostra llengua. La «dansa», juntament amb la «balada», formava part de les anomenades «cançons de dansa». Es diferenciaven, únicament, que la «dansa» reprenia a la fi de cada estrofa alguns o tots els versos de la resposta o tornada inicial, mentre que la «balada» o «ball rodó» intercalava aquests versos dins l'estrofa.

Virolais, llaus o llaors, cobles i goigs són els noms diversos amb què són coneguts al llarg de la història. Ramon Llull inclou en el Llibre III, cap. 76, de *Blanquerna* unes «Cobles de Nostra Dona», en sentit laudatori, de manifestes reminiscències trobadoresques:

A vós, dona verge santa Maria
 dó mon voler, qui's vol enamorar
 de vós tan fort, que sens vós no volria
 en nulla re desirar ne amar;
 car tot voler ha melloria
 sobre tot altre que no sia
 volent en vós, qui és maire d'amor.

També a la *Doctrina pueril* —síntesi i projecte de transmissió d'una cultura— s'hi troba el tema dels set goigs. Això ens permet afirmar que en el segle XIII ja se'n cantaven. En són un exemple

els goigs manuscrits en les cobertes d'un còdex que posseeix l'Ateneu barcelonès, procedent de la biblioteca de Victorià Amer (BATLLE, 1924 : 6):

Lo primer goig que tu Maria agüst
fonc aquell intent que l'Angel Gabriel
tramès per Déu, que davallà del cel,
te saludà, e Jesús concebist.

En l'origen més remot hi trobaríem, encara en la literatura llatina medieval, les peces en vers o en prosa que exalten els «goigs» (*gaudia*) de la vida «terrenal» de la Mare de Déu i que foren aviat traduïts al català. En seria una mostra la «Ballada dels goits de nostra Dona en vulgar catalan o ball rodó», conservada al *Llibre Vermell* de Montserrat. Lentament, es passarà de la lloança de la Mare de Déu a advocacions més concretes: a la Verge del Roser, per exemple i, posteriorment, als sants i santes protectors, fins al punt que a través dels goigs es pot seguir el procés que ha seguit la pietat popular i, sobretot, la poesia mística popular.

A la *Crònica* de Ramon Muntaner hi trobam dos puntuals testimonis de l'antiguitat del costum de cantar goigs. Fixem-nos en el primer: El cavaller a qui els prohoms de Montpeller proposen l'argúcia que permetrà la concepció de Jaume I, en acceptar de col·laborar amb ells els proposa (MUNTANER, 1979 : 26):

—Doncs, senyors, a honor de Déu e de madona Santa Maria de Vallvert, vui és dissabte, que havem començat a tractar d'aquests afers; jo us prec e consell que dilluns, a honor de Déu e de madona santa Maria, comencen tots quants preveres ne hòmens d'orde haja en Montpestller, a cantar misses de madona santa Maria, en tenguen-ho set jorns per los sets goigs que ella hac del seu car fill; e que li plàcia que a nós tuit don Déus goig e alegre d'aquest tractament, e que li don fruit d'on lo regne d'Aragon e el comdat de Barcelona, d'Urgell e Montpestller, e totes les altres terres ne sien ben proveïdes de bon senyor.

En un treball publicat fa alguns anys (JANER MANILA, 1976 : 9-14), vaig tractar d'analitzar el mite de Jaume I, el Conqueridor, a través de la simbologia que presenten els sermons predicats anualment a la Seu de Mallorca el dia 31 de desembre en què es commemora la presa de la ciutat per assalt. Podem trobar-hi en aquests sermons alguna referència a l'engendrament prodigiós del Rei. Àdhuc algun punt d'erotisme que hem d'agrair a Mossèn Llorenç RIBER (1908). Diu:

Déu suspengué per curtes estones la irreconciliable malvolença que sentia Pere d'Aragó per s'esposa Maria de Montpeller, perquè vingués an el món el Rei en Jaume amb senyals d'una alta predes-

tinació, tot just apuntava el dia dos de febrer, festa de Santa Maria Candalera.

Segons Francesc SALLERAS (1984 : 32):

la devoció als set goigs de la Mare de Déu va ser importada a Mallorca des de les terres catalanes, després de la conquesta de 1229. En els segles XIII i XIV, quan a la nostra illa encara no hi havia cap mostra del rosari dominicà, els set goigs varen ésser la devoció popular per excel·lència.

I el pare Gabriel LLOMPART (1977, II : 136-138) afegeix:

La composición mallorquina más antigua que canta los siete Gozos, debe datar de fines del siglo XV, pero se habrán perdido otras piezas anteriores a juzgar por la riqueza de la tradición manuscrita catalana. Téngase en cuenta que en las vigiliias del monasterio de Montserrat se presentan en forma de danza, que sería sin duda trezada por los devotos, según acredita el famoso Llibre Vermell. (...) Estos Goigs fueron insertados por Marian Aguiló en el Cançoneret de cobles antigues a la Mare de Déu de Lluch de Mallorca. Y con razón porque Lluc tenía en la ruta de su romería hincadas siete cruces con la imagen esculpida de los siete Gozos, de los cuales el primero lo labró Llorenç Tosquella en 1399, y pintó Pere Marçal en 1400.

Ens trobam, doncs, en presència d'una antiquíssima devoció lligada a la roda de l'any, vinculada al temps i a l'espai del poble. Al temps, perquè la festa dels sants s'ajusta al succeir de les estacions. Diu un vell refrany:

Si la Candelera plora, s'hivern és fora.
Si riu, lluny és s'estiu.
Tant si plora com si riu, lluny és s'estiu.

Esplèndida invocació a la llum, al desig de la llum, que acabarà per marcar el seu triomf sobre les tenebres. A l'espai, perquè es tracta sempre de sants familiars la història dels quals desemboca en la llegenda vinculada a la simbolització del paisatge quotidià:

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 impla-

cable. (...) 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 emmeravel·lament de les coses... (JANER MANILA, 1985 : 59).

Una antiga devoció, aquesta dels goigs, que es ritualitza en la festa i que troba en la simbolització del paisatge al qual s'adhereix la base del propi renaixement a la vida.

Les pregàries dels goigs es dirigeixen a Santa Maria, a Crist Crucificat, als sants protectors... El poble canta i en el cant li explica al sant la seva pròpia història, la llegenda de la seva vida, allò que el lliga a aquell territori. S'entremescla el misteri, la llegenda, la meravella, en un tot significatiu que configura el contingut dramàtic de la festa, i condueix al jubileu del plaer que regenera.

I què es demana en la pregària?

Un element constatable és la relació causa-efecte que s'estableix, en alguns casos, entre el motiu de la mort —o qualsevol accident— dels sants i la característica de la invocació que se li presenta, per exemple: Sant Blai, morí degollat, en conseqüència cura del mal de gola; Sant Joan també fou degollat, i protegeix del mal de «porcellanes» (gangli al coll); Sant Roc sofrí la malaltia de la pesta, per tant cura aquesta enfermetat; Sant Pau quedà «pasmat» a dalt del cavall, cura el «pasm»; Sant Cristòfol portava a la gent i a Jesús en braços per atravessar un riu, i a resultes d'aquesta activitat ha esdevingut un protector dels conductors...; etc. (COMBALIA, 1982 : 44).

Si analitzam el contingut de les invocacions veurem que allò que es demana fonamentalment en la pregària és la salut, en primer lloc, després la feina, i en tercer lloc les virtuts, la força per no caure en les temptacions de pecar i, finalment, la intercessió a l'hora de la mort. F. SALLERAS (1984 : 33 i ss.) ha analitzat un nombre considerable de goigs impresos a Mallorca amb la intenció d'extreure'n els motius més freqüents pels quals la gent demana protecció del cel. (Josep M. Combalia ha fet el mateix amb els goigs de la comarca de Tarragona i ha arribat a una conclusió semblant.) Primerament, les invocacions es dirigeixen a demanar la salut. «En aquest sentit el goig formaria part, com un element més, de la denominada "medicina popular" conjuntament amb totes les oracions i fórmules màgiques emprades pels curandera» (SALLERAS, 1982 : 47). Hom acudeix a Sant Magí «contra el mal de trencadura», a Sant Blai, tot invocant «remei pel mal de canó», a Sant Bernat, contra el «mal de cap, febre i dolor», a Sant Sebastià, «contra el morbo pestilent», a Sant Llop de Costitx per la intercessió del qual «sent es sord i parla es mut», a Sant Marçal... etc.

La salut de les persones i la dels animals, el treball, la pluja amiga, el bon temps a la mar, la gràcia d'un parteratge sense complicacions, la protecció dels àngels custodis... han constituït l'esperança de la vella gent dels nostres pobles. D'una gent que ha tractat d'invocar els sants de la seva devoció particular pels camins del llenguatge, de la poesia, de la música... les més velles formes d'unió entre la terra i el cel.

Tot just en tractar de definir els goigs he citat unes paraules de Guerau Mutgé sobre les quals voldria ara retornar, perquè sintetitzen i expressen allò que voldria remarcar amb més insistència: a través dels goigs —vénen a dir—, les classes populars han fruit del llenguatge poètic, de l'emoció estètica de les paraules.

Hauria de destacar, tot i que els goigs han estat tradicionalment cantats, el simbolisme contingut en la musicalitat dels mots: les paraules tenen el seu aroma, el seu cor, la seva ànima; perquè són organismes vius, les paraules, capaces d'infinites cadències, carregades de vida subterrània. Voldria, finalment, observar la incidència de la llengua poètica en els goigs, com una mostra de poesia —d'autor anònim o d'autor conegut— que es regeix per la dinàmica de l'estètica popular. No fa gaire, Josefina ROMA (1985 : 51) ha exemplificat en el paradigma dels *Goigs de santa Quitèria* una sèrie de tècniques que faciliten la memòria i la transmissió oral del poema:

On el cap li caigué a terra
hi ha crescut un monestir;
les escales són de plata,
les reixes són d'or del fi.
Capellà que diu la missa
és Déu Nostre Jesucrist,
escolans que l'acompanyen
són àngels del Paradís.

«El metre del romanç —escriu— ja és una fórmula recordatòria en si mateixa, però quan es parla de *plata* i al següent vers, *d'or del fi*, és una parella emprada no sols per indicar magnificència sinó també per a descans de la memòria.»

Em serviré ara d'alguns goigs del poeta Llorenç Moyà per explicar com hi són presents les grans figures de la retòrica, a través de les quals la llengua poètica salta entre els llavis de la gent que canta i, pel camí del cant, esperona la imaginació i l'afaiçona. Així, trobam similituds, i metàfores, i personificacions, i alegories... Vegem, per exemple, els *Goigs de Sant Francesc d'Asís* (inèdits):

Si l'amor no és de mentida
bota com un cabirol,
Sant Francesc, murta florida,
germà de la neu i el sol.

L'amor salta com un cabirol: hi trobam una similitud animística, perquè l'amor, que és un sentiment, salta com un isard. I ens trobam en presència d'una metàfora: «murta florida». La planta que simbolitza la vida, que encoratja l'amor, serveix d'element per metaforitzar l'home que s'ha sentit germà de la llum, germà de les herbes, germà de les flors i de la cendra:

L'amor tan amunt t'arriba,
dins un devessall de flors,
que cinc robins d'amor viva
t'estigmatitzen el cos.
¿Qui li posarà una brida
al desig de l'embatol?

Dues metàfores hi són presents: *cinc robins d'amor viva*, per les cinc llagues i *qui li posarà una brida?* L'impuls de l'amor és tan fort que difícilment ningú no podrà frenar-ne la força.

També als *Goigs de Sant Sebastià* (inèdits), Llorenç Moyà ens torna a oferir algunes grans imatges:

Com un Apollo de marbre
vostre cos garrut i fort,
botxins el lliguen a un arbre
per donar-li crua mort,
mes la vostra fe perdura
i jamai no es morirà.
Donau-nos llum i mesura,
màrtir Sant Sebastià.

Ens trobam amb la similitud del primer vers que ens facilitarà la metàfora que trobam en la meitat d'aquesta estrofa:

I així, sageta a sageta
alabàreu l'únic Déu,
sang vermellíssima treta
d'una columna de neu:
humana encarnadura
que la por no pot vinclar
Etc.

A vegades la sàtira política i la ironia també hi han tingut cabuda, en els goigs. Altres vegades, han descobert la rigidesa d'aquella antiga dansa trobadoresca i la festa dels sants, la sàtira a través dels sants i de la festa, ha penetrat en el cançoner popular; com en el cas de la cançó que ens ha servit d'introducció.

La màgia de la festa es conjuga amb la paraula ben dita; amb la paraula que ens emociona i ens condueix al somni.

LES COSES DEIXEN D'ESSER OBJECTES RÍGIDS...

El pensament de l'home és, probablement, la conseqüència d'una interacció amb la realitat, amb el seu tros d'espai, amb l'entorn que li és propi: el conjunt de tot quant estructura l'àmbit més pròxim, sobre el qual ens és possible actuar, però que, recíprocament, actua sobre la nostra vida i determina totalment o parcialment la nostra existència.

No és únicament el patrimoni natural allò que configura l'entorn: cal integrar-hi una sèrie de fenòmens socials que participen en la seva determinació. Al costat de la realitat biològica hem de situar-hi l'entorn històric, cultural, lingüístic, socio-econòmic, tecnològic, etc. I seran les interaccions que s'estableixin entre aquests factors el que, finalment, vindrà a ordenar l'entorn de l'home com una totalitat complexa. Una estructura. En definitiva, un teixit d'interrelacions entre la naturalesa física i biològica i aquelles realitats psico-socials lligades a l'home: la seva història, la llengua, la cultura... També, el seu museu imaginari: aquell punt on conserva les creacions de la intel·ligència; la seva realitat o el seu paisatge, car el paisatge és l'home en el seu medi, amb totes aquelles interaccions que afaïonen finalment la fesomia de la seva realitat.

Des d'aquesta perspectiva, l'home forma part de l'entorn. Constitueix un camp («*field*», segons la terminologia de K. Lewin) en el qual s'estableix una dinàmica d'interrelacions significatives. En aquest espai és on viu la cultura. Si l'escola tracta d'obrir-se a aquesta realitat, haurà d'ensenyar a llegir-la o a interpretar-la: a descodificar aquell sistema de relacions amb la intenció de responsabilitzar-ne cada un dels seus alumnes. L'home és responsable de la qualitat del seu medi. Però aquesta responsabilització només pot sorgir del contacte directe amb la realitat, del descobriment de la seva diversitat, de les seves contradiccions, de les seves esperances... I de la reflexió intel·lectual, del coneixement i la comprensió.

L'entorn és, doncs, la realitat en la qual el nin s'insereix progressivament com a subjecte; a partir de la qual haurà d'entendre altres realitats i haurà d'ampliar l'horitzó de la seva coneixença. Però el

nin no percep les relacions significatives d'aquells elements d'una forma espontània, car la seva aprehensió de la realitat és global i sincrètica. Haurà d'esser la reflexió i l'estudi metòdic d'aquesta globalitat —un estudi interdisciplinar— allò que condueixi al descobriment i a la responsabilització creadora.

És en el transcurs del seu procés d'endoculturació que el nin estructura la seva capacitat d'imaginar. El llenguatge —sobretot el llenguatge poètic— no hi és estrany, en aquest procés, i hem pogut veure fins a quin punt esdevé una exigència, una conquesta quotidiana, una festa, un joc capaç de dinamitzar la vida col·lectiva. Una força que estimula l'originalitat, la invenció, l'alegria, l'exploració de l'atzar...

També, el pensament màgic. He parlat abans del sincretisme amb què el nin percep la realitat del seu medi, en un temps en què el món i ell formen una unitat. Personalitza les coses de tal manera que les coses deixen d'esser objectes rígids, inanimats, i adquireixen una entitat viva. La paraula arriba a adquirir les qualitats físiques de les coses que designa i aquestes no existeixen sense el seu nom. A través de la màgia la realitat produeix un sistema que la representa. Llavors es converteix en una porta oberta per a l'adaptació, en una forma d'explicar-la, la realitat, no contrària a la lògica sinó complementària. És, en definitiva, una forma de prendre consciència de la realitat i de conceptualitzar-la, d'estructurar una *Weltanschauung* màgica de l'entorn en funció de la modificació de la realitat, sempre capaç de tornar a ésser combinada infinitament.

El llenguatge poètic és, sense cap dubte, una dimensió del pensament màgic, perquè la poesia crea noves realitats. El joc amb la llengua ens permet de crear una altra existència, d'imaginar-la divergent i diversa. Mitjançant la força creadora del llenguatge, el nin constitueix un món, imaginari per aquell que l'observa de lluny, però «real» pel nin que l'ha construït, que ha participat en l'acte de la seva creació.

Pels camins del joc amb la paraula —a vegades el joc es converteix en una continuada exploració— la imaginació aconsegueix el seu procés d'aprenentatge. Però la imaginació continua reservada a uns pocs, es constitueix en un privilegi, mentre el conformisme i el consumisme són per a tothom.

La força creadora de la paraula obri infinites perspectives a aquell aprenentatge. El nin gaudeix del joc amb els mots, els repeteix, els modifica creativament, i descobreix que és possible encarar-se amb el treball de construir la imaginació a través del joc. D'un joc iniciàtic que ens condueix a la cultura, a la vitalitat de la seva força, al potencial d'energia que s'abscondeix en cada gest, en cada estrat, en totes i cada una de les seves possibles manifestacions. Constituït per un sistema fònic i per un sistema gràfic, percebem el llenguatge poètic a través dels sons que ressonen dins la nostra sen-

sibilitat —d'aquí que hom hagi tractat de legitimar una física de la poesia—, l'obscuritat dels mots greus, la transparència dels mots clars, la substància sonora dels ritmes col·lectius...

La ciutat de Mallorca, tardor de 1985.



Bibliografia citada

- ABASTADO, Claude, 1983, "Raconte, raconte... Les récits de vie comme objet sémiotique", «Revue des Sciences Humaines», París.
- ALAIN DE LILLE, 1844-1864, "Rhythmus", a Migne, J. P. (dir.), *Patrologie Latina*, vol. CCX, París.
- ALCOVER, Antoni Maria, 1969, *Aplec de rondaies mallorquines d'en Jordi des Racó*, vol. III, la ciutat de Mallorca, Moll.
- ALCOVERRO, Carme, 1979, "Cultura popular, educació i creativitat" (I-XII), «Avui», 21 de gener, 4 i 21 de febrer, 4 i 25 de març, 8 d'abril, 20 i 29 de maig, 17 de juny, 12 i 26 d'agost, 23 de setembre.
- AMADES, Joan i COLOMINES, Josep, 1946-1948, *Imatgeria popular catalana: Els goigs*, Barcelona, Orbis, 2 volums.
- 1974, *Folklore de Catalunya: Rondallística*, Barcelona, Selecta.
- AMORÓS, Andrés, 1982, *Introducción a la Literatura*, Madrid, Castalia.
- BALLY, Ch., 1951, *Traité de stylistique française*, 3a. ed., París/Heidelberg, Klincksieck.
- BASSA, Ramon, 1982, "Un tigre, dos tigres, tres tigres...", «Maina», núm. 5, maig, la ciutat de Mallorca.
- BASTIDE, Roger, 1975, *Le sacré sauvage*, París, Payot.
- BATLLE, Joan B., 1924, *Los goigs a Catalunya*, Barcelona, Altés.
- BÉRIOU, Nicole, 1984, "Le Moyen Age chrétien" a *Le Merveilleux*, París, Bordas.
- BERNONI, D. G., 1969, *Fiabe e novelle popolari veneziane*, Venècia, Filippi Editore.
- BERTEA, Cristina, 1985, "Didattica della poesia nella scuola", «Riforma della Scuola», gener, Roma, Editori Riuniti.
- BETTELHEIM, Bruno, 1973, "Juego y educación", «La Educación Hoy», núm. 10, novembre, Barcelona.
- 1980, *Introducción a "Los cuentos de las mil y una noches"*, Barcelona, Crítica.
- BLASCO, Ricard, 1974, "Aproximació a l'estudi dels goigs valencians", «Els Quaderns Gorg», València.
- BORGES, Jorge Luis, 1982, *Nueve ensayos dantescos*, Madrid, Espasa Calpe.
- BOUCHARLAT, Alain, 1975, *Le Commencement de la sagesse*, París, SELAF.
- BOVER, Joaquim M., 1968, *Biblioteca de escritores baleares*, vol. II, la ciutat de Mallorca, Imprenta de P. J. Gelabert.

- CAPMANY, Maria Aurèlia, 1982, "Glossa del Pregó", al *Programa de les Festes de Santa Tecla*, Tarragona.
- CARDINI, Franco, 1984, *Días sagrados*, Barcelona, Argos Vergara.
- CARÉ, J. M. i DEBYSER, F., 1978, *Jeu, langage et créativité*, París, Hachette/Larousse.
- CARRÉ, Loís, 1968, *Contos populares da Galiza*, Junta distrital do Porto, Museu de Etnografia e Història.
- CASANOVA, S., 1979, "Què són els goigs?", a *L'obra dels mil goigs*, Barcelona. Plec solt.
- CERDA, Hugo, 1974, *Literatura infantil y clases sociales*, Madrid, Akal.
- CHARPENTREAU, Jacques, 1979, *Le mystère en fleur*, París, Les Editions Ouvrières.
- CHÂTEAU, J. i H., 1974, *Brindilles*, 6a. ed., París, Armand Collin.
- CHÂTEAU, Jean, 1976, *Las fuentes de lo imaginario*, Madrid, F. C. E.
- CHRISTOPHE, S. i GROSSET-BUREAU, C., 1985, *Jeux poétiques et langue écrite*, París, Armand Colin-Bourrelie.
- CLAVERIE, Elisabeth, 1984, "Les traditions populaires du monde rural" a *Le Merveilleux*, París, Bordas.
- COHEN, J., 1966, *Structure du langage poétique*, París, Flammarions.
- COMADIRA, Narcís, 1984, "La lluita misteriosa", «Qüestions de Vida Cristiana», núm. 120, Abadia de Montserrat.
- COMBALIA, Josep M., 1982, "La religió popular a les comarques tarragonines: els goigs", «Arxiu d'Etnografia de Catalunya», núm. 1, Tarragona, Departament d'Antropologia Cultural.
- CORAN, Pierre, 1980, *Poésie vivante à l'école*, París, Casterman.
- DE LUCA, Carmine, 1983, "La poesia all'inizio", «Riforma della Scuola», desembre, Roma, Editori Riuniti.
- DE MAURO, Tullio, 1982, *Minisemantica*, Roma, Laterza.
- 1983, *Guida all'uso delle parole*, 6a. ed., Roma, Editori Riuniti.
- DOUGIER, Henry, 1976, "L'exorcisme", «Autrement», novembre, París.
- DU MARSAIS, Ch., 1730, *Traité des tropes*, París.
- Eco, Umberto, 1984, "Apostilla a *El nombre de la rosa*", traducció castellana de Rosa Premat, «Anàlisi», núm. 9, Barcelona, Facultat de Ciències de la Informació.
- ESPÍRITO SANTO, Moisés, 1984, *A Religião Popular Portuguesa*, Lisboa, A regra do jogo, Edições.
- FARINA, Francesca, 1981, *Creatività e funzioni della lingua*, Torí, SEI.
- FERRAROTTI, Franco, 1980, "Dopo il cristianesimo", a *I sacro oggi*, Milà, Apocalisse.
- FONZI, Ada i NEGRO, Elena, 1975, *La magia delle parole: alla riscoperta della metafora*, Torí, Einaudi.
- FRANCÉS, E., 1976, "Actualidad de un género viejo: el goig", «La Vanguardia», 25 de maig.
- FROMM, Erich, 1980, *Le langage oublié*, París, Payot.
- GARFEB, J. L. i FERNÁNDEZ, C., 1983, *Adivinancero popular español*, Madrid, Taurus.
- 1984, *Adivinancero popular gallego*, Madrid, Taurus.
- GARVEY, C., 1978, *El juego infantil*, Madrid, Morata.
- GAUDIBERT, Pierre, 1981, *Du culturel au sacré*, París, Casterman.
- GUADAGNIN, Laura, 1984, "La prospettiva dell'immaginario", «Cooperazione Educativa», núms. 8-9, agost-setembre, Roma.

- HAMELIN, Daniel, 1975, "Entre saltimbanquis et géometres", «L'Education», núm. 264, París.
- HARTMAN, Geoffrey, 1982, "A voz da lançadeira", traducció portuguesa, «Poétique», núm. 28, París, Editions du Seuil.
- HELD, Jacqueline, 1981, *Los niños y la literatura fantástica*, Barcelona, Paidós.
- HENRY, Albert, 1975, *Metonimia e Metafora*, traducció italiana, Torí, Einaudi.
- HUIZINGA, Johan, 1972, *Homo ludens*, Madrid, Alianza Editorial.
- IORI, Vanna, 1983, *Educazione e magia*, Bolonya, Capelli.
- ISAMBERT, François-André, 1982, *Les Sens du sacré*, París, Les Editions de Minuit.
- JANER MANILA, G., 1976, "Conquestes, reconquestes i sermons", «Lluc», núm. 665, desembre, la ciutat de Mallorca.
- 1982, *Cultura popular i ecologia del llenguatge*, Barcelona, CEAC.
- 1985, *Pregoner de Quimeres*, Barcelona, Fundació Serveis de Cultura Popular/Alta Fulla.
- JEAN, Georges, 1971, "Science du langage et poésie: Perspectives pédagogiques", «Cahiers Pédagogiques», núm. 101, desembre, París.
- 1976, *Pour une pédagogie de l'imaginaire*, 2a. ed., Bruxelles, Casterman.
- 1979, *Les voies de l'imaginaire enfantin*, París, Editions du Scarabée.
- LAURETANO, Bruno, 1971, a De Mauro, Tullio (dir.), *Pedagogia della creatività linguistica*, Nàpols, Guida Editori.
- LE GUERN, Michel, 1980, *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra.
- LLOMPART, G., 1977, *La pintura medieval mallorquina*, vol. II, la ciutat de Mallorca, Lluís Ripoll.
- LLULL, Ramon, 1980, *Llibre de Meravelles*, Barcelona, Edicions 62 / «la Caixa».
- 1982, *Llibre d'Evast e Blanquerna*, Barcelona, Edicions 62 / «la Caixa».
- MAGLI, Ida, 1980, "La cultura come sovranatura", «Il sacro oggi», Milà, Apocalisse.
- MALDONADO, Luis, 1975, *Religiosidad popular*, Madrid, Cristiandad.
- MANNONI, Octave, 1973, *La otra escena*, Buenos Aires, Amorroutu.
- MAROUZEAU, J., 1940, *Précis de stylistique*, París, Masson.
- MASSOT, Josep, 1976, "La literatura religiosa de l'edat mitjana en la tradició oral d'avui", a *Actes del III Colloqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Oxford.
- MESLIN, Michel, 1984, "Qu'est-ce que le merveilleux?", a *Le Merveilleux*, París, Bordas.
- MONTANÉ, Mireia, 1983, "El cuento: una práctica activa de comunicación y reflexión", «Cuadernos de Pedagogía», núm. 101, maig, Barcelona.
- MOREAU, François, 1983, *L'image littéraire*, París, SDES.
- MORENO, M., 1973, *La dimensione simbolica*, Pàdua, Marsilio.
- MOYA, Bienve, 1983, "La fiesta popular, su reivindicación", «Cuadernos de Pedagogía», núm. 101, maig, Barcelona.
- MUNTANER, Ramon, 1979, *Crònica*, Barcelona, Edicions 62.
- MUTGÉ, Guerau, 1974, *A favor dels goigs*, Barcelona, Edició de l'autor.
- NIETZSCHE, F., 1984, *La gaia ciència*, traducció catalana de Joan Leita, Barcelona, Laia.
- NOU TESTAMENT, 1972, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- OZOUF, Mona, 1976, "Les révolutionnaires n'aiment pas le désordre", «Autrement», novembre, París.
- PÉJU, Pierre, 1981, *La petite fille dans la forêt des contes*, París, Robert Lafont.
- PELEGRÍN, Ana, 1982, "Sobre cuentos tradicionales", «Cuadernos de Pedagogía», núms. 91-92, Barcelona.
- 1983, "Folklore y literatura", «Cuadernos de Pedagogía», núm. 101, maig, Barcelona.
- PERRICONI, Graciela, 1984, *La poesía infantil*, Buenos Aires, Ateneo.
- PETSCH, Robert, 1938, *Spruchdichtung des Volkes*, Halle.
- PRAT, Joan, 1983, "Les verges trobades: ¿Cristianització de cultes a la fecunditat?", «Ciència», núm. 26, Barcelona.
- PRATS, Llorenç, 1982, "La recuperació del patrimoni popular", «Perspectiva Escolar», núm. 69, novembre, Barcelona.
- RENARD, Jean-Bruno, 1984, "Le merveilleux et l'homme contemporain", a *Le Merveilleux*, París, Bordas.
- RIBER, Llorenç, 1908, *Sermó de la Conquesta*, la ciutat de Mallorca, Tip. Amengual i Muntaner.
- RICOEUR, Paul, 1975, *La métaphore vive*, París, Editions du Seuil.
- RIFFATERRE, Michael, 1983, *Sémiotique de la poésie*, París, Editions du Seuil.
- RINCÓN, Francisco i SÁNCHEZ ENCISO, Juan, 1982, "Un taller de poesía", «Cuadernos de Pedagogía», núm. 89, maig, Barcelona.
- RODARI, Gianni, 1977, *Gramática de la fantasía*, Barcelona, Avance.
- 1980, "La imaginació en la literatura infantil", «Perspectiva Escolar», núm. 43, març, Barcelona.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio, 1982, *Los cuentos maravillosos españoles*, Barcelona, Crítica.
- ROIG, Joan, 1976, "Aportació a la bibliografia gogística de Campos", separata del *Programa de les festes*, Campos.
- ROMA, Josefina, 1985, "Glòria i servitud de la tradició oral", *La cultura popular a debat*, Barcelona, Fundació Serveis de Cultura Popular/Alta Fulla.
- ROTONDO, Fernando, 1983, "Se Gip incontrasse le demoniache presenze..." a De Luca, Carmine (dir.), *Se la letteratura cavalca con la ragione*, Bèrgam, Juvenilia.
- ROY, Bruno, 1977, *Devinettes françaises du Moyen âge*, París, Vrin.
- «SABER», 1985, "Figures del sagrat", núm. 3, maig-juny, Barcelona.
- SALLERAS, Francesc, 1982, "Els goigs a Mallorca", «Lluc», núm. 704, juliol-agost, la ciutat de Mallorca.
- 1984, "Incidència dels Goigs en la vida del poble mallorquí", «Comunicació», maig-agost, la ciutat de Mallorca.
- SÁ NOGUEIRA, Rodrigo de, 1950, *As onomatopeias e a origem da linguagem*, Lisboa, Lib. Clássica editora.
- SARTRE, Jean Paul, 1973, *La imaginación*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- SASTRE, Alfonso, 1978, *Crítica de la imaginación*, Barcelona, Grijalbo.
- SAVATER, Fernando, 1982, "Aventura y paisaje en los cuentos", «El Correo de la Unesco», juny, París.
- SOLÀ, Pere, 1980, "Reflexió pedagògica postnadalenca", «Avui», 13 de gener.

- SOLER, Joan, 1982, "Calendari de festes i tradicions i any litúrgic cristià", «Perspectiva Escolar», núm. 66, Barcelona.
- SORIANO, Marc, 1975, *Guide de littérature pour la jeunesse*, París, Flammarion.
- TAVANI, Giuseppe, 1983, *Poesia e ritmo*, Lisboa, Livraria Sá da Costa.
- THOMPSON, Paul, 1978, *The Voice of the Past: Oral History*, Toronto, Oxford University Press.
- TODOROV, T., 1973, "Analyse du discours: l'exemple des devinettes", «Journal de Psychologie Normale et Pathologique», núm. 70, París.
- 1982, "Teorías da poesia", traducció portuguesa, «Poétique», núm. 28, París, Editions du Seuil.
- TOSCHI, Paolo, 1969, *Il Folklore*, Roma, Universale Studium.
- TRAVERSETTI, Bruno i ANDREANI, Stefano, 1972, *Le strutture del linguaggio poetico*, Torí, Nuovi Quaderni-ERI.
- TRÍAS, Eugenio, 1970, *Metodología del pensamiento mágico*, Barcelona, Edhasa.
- TYNIAOV, Youri, 1982, "Os traços flutuantes da significação no verso", traducció portuguesa, «Poétique», núm. 28, París, Editions du Seuil.
- VALOR, Enric, 1976, *Obra literària completa*, vol. II, València, Gorg.
- VIDAL ALCOVER, J., 1967, "El valor poètic de les cançons populars mallorquines", II, «Lluc», núms. 555-58, juny-setembre, la ciutat de Mallorca.
- 1973, *Poema satíric contra el vici i mala costum del beure*, «Les Illes d'Or», núm. 106, la ciutat de Mallorca, Moll.
- VIGOTSKII, L. S., 1979, *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*, Barcelona, Crítica, Grijalbo.
- 1982, *La imaginación y el arte en la infancia*, Madrid, Akal.
- VILÀ, Núria, 1981, "Arri, arri, tatanet, o la petita literatura oral", «Perspectiva Escolar», núm. 53, març, Barcelona.
- WEINRICH, Harald, 1976, *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, traducció italiana, Bolonya, Il Mulino.
- WISCHÑEVSKY, Amalia, 1984, *La poesía infantil*, Buenos Aires, Ateneo.
- ZUMTHOR, Paul, 1983, *Introduction à la poésie orale*, París, Editions du Seuil.

Índex

<i>Presentació</i>	7
Els camins de la imaginació perduda	9
El relat oral	19
El llenguatge poètic	23
Les imatges poètiques	29
La metàfora o la creació d'una realitat emergent	37
L'activitat poètica	43
El joc amb les paraules	49
Les onomatopeies	52
Els embarbussaments	53
El joc amb l'absurd	58
El joc amb l'enigma	61
La religiositat popular	67
Notes per a una semiòtica dels sants i de la festa	79
Les coses deixen d'esser objectes rígids...	89
<i>Bibliografia citada</i>	93

COL·LECCIÓ «CULTURA POPULAR»

1. Llorenç Prats, Dolors Llopart, Joan Prat, LA CULTURA POPULAR A CATALUNYA. Estudiosos i institucions (1853-1981)

Aquest estudi eminentment documental segueix un fil històric a través del qual es presenten les principals iniciatives personals i institucionals relacionades amb la cultura popular a Catalunya des dels primers treballs sobre literatura popular el 1853 fins els nostres dies. En una primera part, s'ocupa de la història del folklore a Catalunya des de la Renaixença fins la Guerra Civil. La segona part abasta l'època franquista. El breu apèndix final intenta una reflexió sobre l'etapa actual. Tot i la seva concisió, una obra utilíssima i de referència inevitable per als estudiosos de la nostra cultura popular.

2. Gabriel Janer Manila, PREGONER DE QUIMERES

En aquest aplec de treballs diversos (ponències, articles, conferències...) l'autor 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 collectivitat, en procés de cohesió, en instrument d'identificació col·lectiva.

3. LA CULTURA POPULAR A DEBAT (edició a cura de D. Llopart, J. Prat i Ll. Prats)

Recull de les ponències presentades al Seminari de Cultura Popular organitzat per l'Institut Català d'Antropologia (1983-1984) i que es desenvolupà a partir de dos grans eixos: la cultura popular com a camp d'estudi i la cultura popular com a camp d'acció. Al llarg d'aquests treballs el lector trobarà un ampli registre de les diverses reflexions que, a l'entorn de la denominació de cultura popular, s'han produït i s'estan produint encara al nostre país.

Cultura Popular, 4

Gabriel Janer Manila és un literat conegut i un pedagog prestigiós. En aquest darrer aspecte és l'autor de *Cultura popular i ecologia del llenguatge* (1982) i *Pregoner de quimeres* (1985), publicat en aquesta mateixa col·lecció. El treball que avui oferim és una reflexió entorn de la incidència dels llenguatges poètics en les estructures que configuren la imaginació de l'home. Un treball que ens condueix a una sèrie de propostes didàctiques sobre allò que ha d'ésser la pedagogia de la imaginació, mentre suggereix plantejaments inèdits de treball, desvetlla iniciatives i incita a la feina d'estimular la descoberta del joc d'imaginar com un aprenentatge en què la paraula ha vingut a posar la força lúdica de la seva màgia. Pels camins de la imaginació, aquest joc amb les paraules ens permet de crear una altra existència i d'imaginar-la divergent i diversa. Un llibre que ofereix un interès especial per a mestres, pedagogs i animadors culturals.

