



# Cantar i fer paper

- 27 de setembre del 2018 a les 20,00 h
- Sala d'actes del Centre Cultural  
La Llacuna, Andorra la Vella



## *Jordi Castellví i Girbau*

*Doctor en Antropologia, professor associat al Departament d'Antropologia Social i Cultural de la Universitat Autònoma de Barcelona*

## ▲ Currículum

Jordi Castellví i Girbau és doctor en Antropologia Social i Cultural, màster oficial en Investigació Etnogràfica, Teoria Antropològica i Relacions Interculturals, llicenciat en Antropologia Social i Cultural, (UAB) i llicenciat en Ciències Econòmiques i Empresariales (UB). Exerceix de professor associat en el departament d'Antropologia Social i Cultural a la Universitat Autònoma de Barcelona. Els seus treballs estan centrats en la construcció social de les identitats col·lectives mitjançant els principis de la complexitat aplicada a la representació simbòlica i el procés ritual. Treballa en casos històrics i contemporanis sobre formació i canvi dels conceptes de tradició i paisatge. És membre dels grups de recerca AHCISP (Antropologia i Història de la Construcció d'Identitats Socials i Polítiques) i XIPE (Xarxa d'Interès sobre el Patrimoni Etnològic), del departament d'Antropologia Social i Cultural de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Aquesta conferència es basa en el llibre recentment publicat *Cantar i fer paper*, editat per Eumo i el Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya. L'obra ha resultat d'una recerca de material cançonístic inèdit als fons de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, bàsicament cançons recollides per Montserrat Cardús i Bulet (1887-1918), minyona i paperera a Lavit i informadora dels folkloristes Adelaida Ferré i Gomis i Rossend Serra i Pagès. Cançons que havia sentit i havia cantat en els molins paperers del tombant de segle xx. El llibre també reorganitza altres cançons populars ja publicades en diversos reculls seguint l'ús que se'n feia en la feina i en el ball a l'antiga comarca paperera de Capellades, una regió definida pel riu Anoia i els seus afluents: el Mediona-Riudebitlles i la Riera de Carme. L'orientació del llibre, atesos els interessos del Museu Molí Paperer de Capellades que va ser el que va encarregar la investigació, vol ser una reflexió també sobre el patrimoni i la manera de mirar-lo i d'entendre'l. L'objectiu és posar les antigues cançons dels treballadors de fàbrica davant la tradicional exposició museística del passat històric industrial.

Molts molins paperers de la comarca, edificis dreçats a partir del segle XVIII aprofitant els avantatges per a la indústria que en aquella època tenia aquesta contrada, encara mantenen dempeus les seves carcasses vora el pas de l'aigua dels rius i torrents que abans movien les seves rodes. Avui s'han convertit en elements característics del paisatge i també en un relat de patrimoni industrial que explica la història de progrés del territori, perquè el *progrés* és encara aquell mite sorgit de la Il·lustració que dona sentit i valor a la història. També els utilatges i els espais interiors al Museu Molí Paperer, convenientment exposats per ensenyar l'antiga manera de fer paper a mà, invoquen aquesta idea mitjançant l'explicació dels processos i progressos tecnològics.

La idea moderna de patrimoni es basa en conservar, restaurar i interpretar els artefactes, tècniques i coneixements de tota mena que ens han deixat les generacions que ens han precedit. Amb el patrimoni se simplifica el món passat per poder-lo consumir fàcilment en llibres, museus i itineraris culturals. Però inevitablement explica un relat, i si els nous museus de tecnologies s'han encarregat de preservar les darreres fases històriques d'allò que la societat moderna anomena *progrés* és perquè la nostra societat té un relat rellevant sobre el *progrés* i una creença cega, o en tot cas acrítica, en valors com el *creixement*, la *racionalitat* i el *fet moral de treballar*. Això ens mostra que el discurs patrimonial no és neutre políticament perquè no tan sols representa sinó que reproduïx de manera subtil en les mentalitats, que aquestes idees són qualitats indiscutibles de la humanitat i els seus individus hi estan instintivament compromesos. Evidentment, el resultat és que les vivències íntimes i les desigualtats socials queden sovint amagades en aquest escenari. Potser caldria replantejar-nos quin determinat ordre estem recreant del passat i, en el cas dels museus de tecnologia, veure si de debò reflecteixen la vida quotidiana dels treballadors que patien amb l'esforç la humitat, el fred, els accidents i les malalties. I demanar-nos si això era realment un progrés.

El cas és que ara volem omplir agradablement els nostres temps de lleure i el patrimoni s'ha tornat un espectacle consumible. El relat patrimonial és sovint presentat com un ordre sense conflictes i, si ens commou ho fa en els termes previstos. En el cas dels molins paperers, són les històries de l'aigua, els draps, els espolsadors, les piles i les maces, les rodes, les tines i les formes, els saïals i la premsa, el mirador i el vent... Solem explicar-nos d'esma un relat exclusivament

econòmic i tecnològic, amb processos de producció, màquines mercats, oblidant que els homes i les dones que hi treballaven necessitaven donar significat a la seva vida i que la seva vida i les seves preocupacions no eren les que inclou ara aquest discurs racionalista i simplificat que fem del passat. Si casualment ens hi imaginem persones en les nostres visites als museus de tecnologia, sempre són al costat del treball i de la màquina. Poca cosa ens parla de la lluita humana per donar sentit a un món de patiment.

Així, parlar ara de les cançons cantades en el treball dels antics molins paperers de la comarca de Capellades és una oportunitat per poder dibuixar un paisatge social del passat una mica diferent dins el marc del patrimoni. Permet fer una nova mirada a una història perquè introdueix nous relats, els de les cançons, que ens pot servir per pensar com era aquell món al qual donaven sentit. Les cançons, si tenim la precaució de no buscar-hi ordres folklòrics romàntics com sovint ha passat

fins ara, ens mostren la veritable naturalesa del relat simbòlic. Les cançons d'una època en què tothom cantava i explicava històries parlen de moltes coses alhora: situacions, categories, relacions, amors i violències. També parlen de les coses que no es podien dir, o que només es podien dir indirectament, per exemple, cantant. Així, si complementem els objectes materials ordenats del patrimoni del museu amb aquest vehicle ambigu i immaterial de comunicació que és la cançó popular de transmissió oral podem desorganitzar el temps històric igual com fins ara l'havíem domesticat i comprendre'l des del conflicte, que vol dir, comprendre'l millor, comprendre'l des de la humanitat.

El molí paperer tradicional del segle XIX, que funcionava amb força hidràulica de rius i recs, era sovint un gran casal aïllat i murallat i agrupava totes les fases productives de la fabricació de paper. En el soterrani es feia la pasta de paper i era el lloc del treball amb l'aigua, amb les macetes, piles, tines, premses i altres estris. A la planta hi havia els espais per als acabats. El primer pis era l'habitatge dels balaires i d'alguns treballadors. Les plantes superiors, diàfanes, anomenades miradors i obertes als quatre vents amb petites finestres servien per estendre el paper que calia assecat a l'aire. Però el molí també era una mena de casa polifuncional que a banda de fàbrica també feia de centre domèstic i agrícola. Hi treballaven de deu fins a trenta persones, homes, dones i infants, moltes de les quals feien vida a la fàbrica. El molí tenia dependències annexes com tallers, galliners i quadres. També servia per altres necessitats productives com la molta de gra o l'elaboració de vi o aiguardent, segons les necessitats. L'organització del treball s'assemblava més a una economia feudal basada en aliances matrimonials i paternalisme vers els treballadors que no pas a un sistema industrial capitalista amb relacions contractuals lliures. Les relacions que els propietaris mantenien uns amb altres i amb la resta de l'economia de la zona, hortolans i llaners sobretot, es basaven per una banda, en aliances matrimonials i per l'altra, en adquisicions, mercantils o depredadores, de poder i privilegis sobre la terra, l'aigua i els mercats. Les famílies papereres s'emparentaven entre elles contínuament generació rere



generació i el matrimoni esdevenia un mecanisme per assegurar el correcte compliment dels pactes. Però l'endogàmia també era una estratègia del treballador, com ens mostra aquesta folia que cantaven les dones de Lavit: "Paperero n'és mi padre / paperero és mon germà / també en serà paperero / el que a mi em darà la mà". Tant els oficials com els treballadors no qualificats, homes, dones i infants, circulaven i s'establien, per temps o estacionalment, en diversos molins paperers de la comarca. També ells havien d'explicar les seves històries, i no eren pas la que acabem d'exposar sobre la unitat de producció i els mercats, sinó les que parlaven de les persones i les seves vides.

Hem de reconèixer que les cançons recuperades del lloc i de l'època només són una molt petita part de tot l'entramat de representacions simbòliques amb les quals podien expressar-se els treballadors dels molins, i tot i així encara ens calen els contextos en els quals es cantava cada cosa. No obstant, sabem que es cantava per tot. Es cantava per collir, per segar, per sembrar, per pasturar, per caminar, per buscar bolets, per resar, per ballar, per anar a processó, per anar a la font, per fer festa, per beure, per filar, per cosir, en les llars de foc, en els focs col·lectius, per bressar, per trobar coses perdudes, per espantar les serps, per mendicar, per fer cagar el tió, per riure, per trencar ametlles, per eliminar, en els captiris infantils, en les caramelles, per passar l'estona... Quan no es cantava amb una tonada, es recitava en vers, refranys, dites, formuletes màgiques per a les necessitats del dia a dia, a cada lloc en cada moment de l'any. Es cantava sol i també cantaven junts tota una colla, a casa, al carrer o a la fàbrica. Quan es cantava en grup inevitablement es representava l'activitat col·lectiva amb la unió de les veus. Ben sovint les cançons canviaven de lletra i de melodia, es confonien, s'erraven, o s'adaptaven al gust i al moment.

Per altra banda, hi ha l'objecte cultural que ens ha arribat als nostres dies: una cançó congelada, escrita en un paper. Tal com és sabut, el material etnopoètic recollit i classificat pels folkloristes romàntics justifica el prejudici d'aquests estudiosos, urbans i conservadors, que mantenien que el poble treballador rural era gent de cor senzill i bona fe que mantenia les expressions genuïnes del país. Així és va construir el mite de la *tradició*, format per unes suposades essències que calia trobar en les produccions dels indrets no contaminats per la modernitat. Amb aquest prejudici, la forma musical i el text del les cançons van ser encotillats conscientment o inconscient a uns patrons i es va rebutjar tot allò que no encaixava. Els contextos socials, les interpretacions i els significats individuals o locals de la gent que les cantava s'han perdut perquè no es van descriure, no importaven. Així doncs, igual com actualment passa amb el patrimoni industrial dels nostres museus, també aquella "tradició" natural i equilibrada i sense conflictes que buscaven els primers folkloristes representava un món que no havia existit mai. Allò que van fer els reculls de folklore va ser simplificar i immobilitzar en les pàgines escrites dels llibres tot el món premodern com si fos un objecte. En van fer un objecte de consum.

I en el cas de les cançons també en va resultar un objecte musical. Però un fet musical no es pot comprendre separatament de la societat i si avui ho fem és perquè una tradició elitista dominant ha fet de la música un objecte tècnic, propietat d'una minoria escollida, professional. Res a veure doncs amb aquell passat en què el cant formava part del treball, de la festa, de les relacions, dels desplaçaments, en què la major part de la població cantava d'una manera habitual. I encara més: cantar i ballar a la societat tradicional era una cosa que havia de dominar qualsevol persona com cal. Vist així, hauríem de pensar que la cançó popular no era ben bé

música com l'entendem ara perquè els seus cantadors no la percebien separatament de la vida quotidiana de la qual formava part. Música s'hi va tornar quan els especialistes la van fixar en solfes i en estructures tonals homologables i la van començar a cantar només els músics.

Aquell context viu, de ritual, d'expressió i comunicació, fet de "so organitzat" (com n'hi diria el musicòleg John Blacking), ja no està disponible. Llavors hem de reconèixer que les cançons antigues de les què disposem ara per complementar sonorament el patrimoni silencios dels molins paperers són també això, seleccions i transformacions per a donar sentit actual a aquest patrimoni. Però no obstant aquestes distàncies temporals i culturals, i malgrat aquests canvis del sentit dels objectes, materials i immaterials, ens sentim amb una necessitat de trobar novament un significat a les coses del passat com ho ha fet el museu de tecnologia i com ho va fer el folklore romàntic, però intentant ara no tant una recerca (impossible) del *què* representaven sinó una anàlisi de *com* representaven.

I com representaven les cançons? Cada vegada que s'actua, es diu o es canta, es dona l'oportunitat de fer existir determinades coses, de fer les categories del món quotidià. Aquesta seria una de les seves funcions. Podríem posar l'exemple de la coneguda cançó *Jo me'n faré la lluna* amb la qual, per mitjà de la cançó es produeix un recorregut en l'espai: l'home empaita i la dona s'escapa, i no solament pels diversos llocs de la cosmologia social, el cel, la terra, el mar, el poble..., sinó amb la transformació en els diferents éssers que hi viuen: "jo me'n faré la lluna", "jo me'n faré monja", "jo me'n faré pescador", "jo me'n faré rosa"... una manera simbòlica de configurar significats aprofitant els dels espais i personatges quotidians. Tot el món que surt a la cançó queda significat per la forma i la intenció que li és donat i això provoca, ara intencionadament, ara casualment, mantenir o transformar les coses i les seves relacions. Una mena de Gènesi popular que pot fer-se cada vegada que es canta.

Així, podem explicar la capacitat creadora d'imaginaris a partir de les cançons, com ho podríem fer també amb la resta de la producció poètica popular: els refranys, les fórmules màgiques, les cantarelles... Podem entendre les cançons com a relats que els treballadors dels molins sabien interpretar atès que posaven en relleu els seus conflictes, convidaven a la reflexió, ajudaven a la comprensió o potser simplement suportaven la resignació. És el cas de la cançó: "Tinc una mare madrastra / tota la feina em fa fer, / tant si és dematí com vespre / a la fonteta em fa né, (...)". O de la follia: "Algun dia li tenia / l'amoreta al meu molí / algun dia li tenia / i ara no li puc tenir".

El cant col·laborava a construir l'espai, el temps i la societat. I dins de l'estructura social, les categories d'edat, de gènere, d'autoritat... La cançó ajudava a comprendre aquest *ordre de diferències i desigualtats i a reproduir-lo*: "Set i set fan catorze / l'infant ja en serà gran, / n'hi comprarem pistola, / pistola i cavall blanc (...)". Les cançons explicaven amb arguments tancats però amb múltiples analogies amb la vida, com eren les coses i alhora explicaven també com havien de continuar sent. L'argument ajudava a comprendre i a interioritzar les conductes. I sovint la de la submissió de la dona naturalitzant la seva inferioritat: "(...) — Dona, dona, lleva't / a coure el sopar / questa criatura / fa si no plorar. / Questa criatura / no calla amb dingú, / n'és de mala mena / ja s'assembla em tu". La cançó, juntament amb altres productes poètics populars, serveix com a sistema autodisciplinari perquè els continguts poden fer la seva influència de manera imperceptible.

Sovint el relat reafirma la posició i el paper que la societat ha assignat a la dona, però a vegades

explica la possibilitat de la seva fugida, com la que s'explica a la balada *A la vila de Tortosa* (coneguda també per *Capitel-lo*, el cèlebre tema popularitzat a l'òpera *Tosca*, de Giacomo Puccini), que narra un cas de revolta femenina davant la injustícia en el qual la dona es disfressa d'home i soldat per venjar-se. Per a les dones aquesta història mostrava la força de la condició femenina malgrat el menyspreu que suportaven a la seva vida de cada dia.

A banda de les funcions de creació del món, i d'explicació i reproducció del món, la cançó feia també la tasca de fer comprensibles les categories, les relacions i els fets socials. El món quotidià, amb el relat imposat per part de la sedimentació de poders diversos, no es deixa qüestionar fàcilment. Les categories de la realitat particular construïda per cada societat s'imposen com si provinguessin de la creació divina i els individus que queden fora o traspassen els seus límits o surten del paper que tenen assignat són automàticament estigmatitzats i assenyalats. Per això hi ha la idea del pecat, la malaltia, el delictes, el perill, la impuresa, la brutícia, que són maneres de naturalitzar les desviacions de les persones i alhora protegir l'ordre diví de la comunitat. La gent que cau o viu en tal posició social estigmatitzada i suporta el pes de la marginació o de la culpa té moltes dificultats per pensar, comprendre, la seva situació, una cosa que ve causada sobretot per la impossibilitat de parlar-ne amb normalitat. A vegades no se'n pot parlar simplement perquè falten les paraules o perquè les paraules són prohibides. Com que les situacions insuportables exigeixen sortides, la cançó servia a efectes terapèutics per portar al pla comprensible els temes tabú, reviu el cas dramàtic que es patia i dissoldre el conflicte. Per exemple en les cançons de violències: "(...) —Ves a casa, Caterina, / ja és hora d'anar a sopar. / Puja a dalt, Caterineta, / comença't a despullar. / Quan està despulladeta / als peus del llit la'n lligà. (...)". O de malcasades: "(...) Li enviaràs a dir / que el meu pare m'ha casada / me n'ha casada amb un veí / que no vull ni m'agrada. (...)".

L'eficàcia simbòlica encara quedava més palesa quan les cançons esdevenien oracions: cantar-les procurava unes virtuts determinades. O perdonava els pecats comesos, perquè no sempre venia de gana acudir als capellans. En tot cas aquest repertori màgic ens fa pensar no solament en el problema del pes de la culpa en aquella societat sinó en la necessitat urgent d'exorcitzar-la. "Aquesta oració diràs tots los divendres de l'any. / Tants pecats com fer al dia, tot te seran perdonados. / Treurà una ànima en pena, la seva si està en pecado. (...)".

Estem parlant d'un instrument simbòlic de representació i de significació polisèmic i formidable. Les històries que el nostre món actual i modern reproduceix en cançons (però també en altres formats com ara serials televisius, novel·les...) parlen encara de tots aquests temes, però ho fan en un format d'espectacle i en un sistema inalterat que permet reproduir-los sense canvis. Ben al contrari la cançó tradicional havia estat una expressió viscuda d'una manera més personal i era impossible que qualsevol repetició sortís exactament igual. Perquè d'un cantador a un altre es manllevaven versos d'una cançó a una altra. Perquè es completaven amb noves aportacions o simplement se n'oblidaven algunes parts. Perquè segons cada circumstància, del moment o de la forma anímica del cantador, la cançó s'adaptava: una cançó podia ser cantada amb gravetat o amb ritme viu, per ser escoltada o per fer ballar. Les repeticions tampoc no eren mai iguals perquè en aquella època el fet de cantar sempre igual no tenia valor. Vist així, hauríem d'entendre que les innumerables versions d'una cançó, fins i tot del mateix cantaire, podien ser coses radicalment diferents i que tenien significats molt diversos segons el context.

Per exemple és el cas de la follia, la cançó curta generalment de dos versos de dos hemistiquis heptasil·labs i rima assonant moltes vegades dictades en el mateix lloc on es cantaven i, per aquest motiu, amb arguments locals i actuals. La follia organitzava una manera indirecta de parlar de tot. Es cantava per treballar, per fer rondes i captiris en diades concretes, per ballar, per bressar i també per fer sàtires. En l'elaboració de les follies gran part dels elements dels versos es treuen d'un coneixement previ i solen servir per a iniciar o completar l'estrofa. Això facilita la creació de noves idees, però no de qualsevol manera atès que cal la rima. Des de sempre, el vers, la rima, ha servit com a patró fàcil per a la creació de noves frases, també per conservar la memòria d'un argument, però la rima promou contínues invencions i adaptacions inesperades. També atorga un aire de transcendència i veritat als versos perquè s'assemblen a altres que ja formen part de la memòria social. És una ressonància de so i de idees que es complementen. En una societat que canta, contínuament la gent genera noves històries rimades a través d'aquest bricolatge sonor i per tant té la possibilitat de crear i comprendre noves realitats i ordres socials.

La rima d'una banda ajuda però d'altra banda limita. Per exemple, trobem versos molt populars que sovintejaven en diverses cançons, els que servien per començar a escalfar l'enginy: "Allà dalt de la muntanya...; Un dilluns al dematí...; Una cançó us vull cantar..."; o per complementar una rima o per recordar l'argument: "regalada primavera"; "totes les noies boniques". Qualsevol començament o complement mnemotècnic limitava el desenllaç improvisat, pel tema i per la rima. Pel que fa al tema, si pel que fos es començava amb "Ai mares que teniu filles...", hi havia moltes possibilitats de reproduir sentències paternalistes o masclistes.

D'altra banda hi havia les cançons narratives llargues o balades, que no implicaven la improvisació conscient, tot i que ateses les circumstàncies, sobretot de memòria, de capacitat comprensiva o de temps, era normal que s'alteressin. Les cançons narratives són una seqüència de versos dividits en dos hemistiquis, normalment heptasil·labs però també amb altres combinacions, que fan rima assonant. Les balades no es van abandonar fins que altres productes narratius dels problemes socials, sobretot el cinema i les sèries de televisió, varen substituir-les. Els temes són diversos: amors, desamors, violència, morts, relats històrics... De ben segur que un cop oïdes les cançons provocaven innumerables versions en el pensament interior i silent de les persones... A la nit, a l'endemà, potser durant dies, algú recordava una vegada i una altra aquell fet colpidor que explicava aquella cançó i es demanava: Com devia acabar? Què hauria fet jo si fos aquest protagonista?... Era la manera d'emparaular els conflictes, buscar-ne sortides o, almenys, fer-los comprensibles.

Els temes universals, amors impossibles també són utilitzats en les seves múltiples versions. Com que totes tenen un aire de semblança, unes cançons fan pensar en les altres. De fet, podríem dir que una cançó en fa parlar una altra que s'hi assembla en la lletra, en l'argument o en la música, i això fa ressonar significats inesperats. Alhora, aquesta misteriosa sensació que tal història *ja se sabia* hi dona sovint un caràcter d'indiscutible veracitat. És el cas de la balada coneguda per *Francisca Ferrera*, una narració complexa sobre temes de sempre: l'amor, la mort, el conflicte i la violència. És exemple també que en les balades no s'expliciten principis morals, ni es diu qui actua bé i qui actua malament, de manera que es deixa aquestes qüestions a la interpretació de cada moment. En aquesta història no es dona la raó ni al noi que fa robar

la noia perquè el pare no li dona, ni al pare que no li dona, ni a la mare que finalment es queda sense marit i sense filla.

La cançó mai va ser, doncs, en les societats cantadores, un objecte sinó un procés d'interpretació, de creació, manteniment o canvi de realitats socials. Evidentment, unes cançons tenen formes i arguments que les fa més aptes que altres per segons quines activitats. Si una feina és molt rítmica i constant tindrà més tirada que s'acompanyi amb cançons més vives; si un treball és més pausat potser es tendirà a suprimir les recobles per igualar el ritme. Si es canta per passar l'estona o bé s'ha de fer servir per ballar se'n triaran d'altres. Si les canten les dones, els homes o els infants, poden ser adaptades als problemes socials de cada categoria. En aquest sentit és clar que l'estructura pot anar canviant.

Finalment hi ha també les cançons de carnestoltes que servien per ballar la dansa que es va fer tradicional dels paperers de la zona de Capellades. La tradició del *dansot* provenia d'antics balls rodons associats a les activitats del camp en què gran quantitat de persones s'afegien al teixit festiu que es desplaçava des dels llocs de treball als llocs de festa. Així doncs, es tracta bàsicament d'una sacralització festiva de l'espai, d'un recorregut en què la gent *es va a buscar*. En aquesta època es ballaven encara en zones agrícoles de la falda del Montserrat com Collbató, el Bruc o Esparreguera, on se'n deien simplement *ballridons* (balls rodons). El *dansot*, que a Capellades es ballava el Dijous Gras, es començava ballant en tira, allò que es coneix com a farandola: homes i dones donant-se les mans fent una cadena, seguint d'un lloc a l'altre menats per un capdanser i al ritme d'una cançó que cantava tothom i fent el camí de l'aigua, vora les fàbriques, on aquesta renglera arreplegava més i més balladors en el seu curs i seguia totes les evolucions que proposava el que anava davant. A vegades la filera es cargolava sobre ella mateixa o, per fer el recorregut més divertit, es ficava per llocs estrets i difícils i els dansaires s'agarbonaven girant i voltant objectes i edificis. En el cas que el capdanser es trobés amb el que anava al darrere, s'ajuntava la tira i es formava una sardana que permetia dansar encara més vertiginosament. Als llocs de trobada quotidians, a les portes dels molins, els encreuaments de camins i a les places del poble, es deturaven i es col·locaven per ball fer rodó al so d'alguna altra cançó. Les cançons havien de ser de ritme adient per ballar i preferiblement d'argument satíric, eròtic o, en tot cas, representable perquè era aquí on diversos dansaires disfressats sortien al mig de la rotllana i feien segons la cançó anava dient. És ben evident que al ritme de les cançons el ball dibuixava un espai, el dels molins paperers.

Però a banda del ritual territorial, la gresca proporcionava el callu per fer de la cançó la crítica més ferotge i incorrecta. Ben sovint els frares i els capellans, personatges arquetípics del control moral i l'ordre social, apareixien en les cançons com a seductors de dones i protagonistes secundaris de les cançons de cornuts. Moltes cançons ridiculitzaven o denunciaven els eclesiàstics en aquest sentit, una cosa que devia tenir una certa gràcia quan la gent que sabia històries que passaven de debò, o que les imaginava, podia expressar-les sense por. En tot cas, aquestes cançons proporcionaven elements que justificaven sospites cap a aquests individus sens dubte envejats per la seva vida i els seus privilegis i també per la competència deslleial que feien a la resta d'homes en la seducció de les dones: "El rector de Sant Andreu / n'ha fet una com un cove, / s'ha llevat de matinet / a confessar-ne una dona. (...)".

Les cançons tradicionals representaven, explicaven i exorcitzaven la comunitat territorial,



que era la base de la identitat en aquella societat. Però amb el pas dels anys, arriba un món modern en el qual s'invoca la llibertat individual o la formació d'una consciència de classe i en conseqüència el cant quotidià a casa, al carrer i a la feina, s'abandona. Es diu que és "una cosa antiga" o s'argumenta que és una cosa "de gent gran", però la veritat és que es va abandonar perquè ja no representava el món, que havia canviat de comunitari a individual. Els vells temps ja han passat i ja no es comprenen amb les noves formes de representació dels nous. En la modernitat, en què els sectors subalterns prenen consciència de classe, els espectacles de masses havien d'oferir nous relats i nous ídols que representessin els nous problemes. Les cançons de les sarsueles i òperes, totes en castellà, i els cuplets van prendre el lloc a la cançó tradicional. Els nous balls importats de fora ocuparen l'espai de les danses antigues. També van arribar les cançons amb els nous aparells com el cinematògraf, la ràdio i el gramòfon. Els personatges dels que ara se seguiran els infortunis ja no són els de les balades sinó els ídols de les pel·lícules i el futbol, perquè ara arguments han de tractar de les noves problemàtiques. Quan el moviment folklòric de la Renaixença reacciona sobre els antics costums i els intenta recuperar ja són tota una altra cosa: un catàleg de coses fixes i mortes. Les cançons, domesticades ara dins de les pàgines dels cançoners, arrencades dels seus contextos, dels seus intèrprets i de les seves necessitats socials, només poden ser un relat distorsionat del passat. Ja no queda record d'aquella flexibilitat, aquell emmotllament a les situacions concretes que donava el domini de les tècniques de la cançó: memòria, improvisació i veu. Abans formaven un instrument de socialització, ara són un objecte de consum.

Amb tot, les cançons ens permeten parlar del passat i dels morts, perquè els morts sempre ens demanen continuar vivint. Afegir el paisatge sonor de les cançons dels treballadors al patrimoni industrial mut és omplir-lo d'humanitat i mostrar una part de l'equipament simbòlic que tenia la població subalterna, la veritable protagonista del *progrés*, per poder explicar-se, identificar-se i defensar-se, amb la veu i amb les seves històries.

#### **Bibliografia**

CASTELLVÍ I GIRBAU, Jordi 2018 *Cantar i fer paper*. Vic: Eumo.

