

Els reptes que hagué d'encarar el poeta, dramaturg, novel·lista i folklorista Jordi Pere Cerdà (Sallagosa, 1920 – Perpinyà, 2011) a l'hora d'incorporar elements folklòrics en la seua obra literària, foren majúsculs. A l'Alta Cerdanya natal de Cerdà (pseudònim d'Antoni Cayrol), el desprestigi i arraconament de la cultura catalana (transmesa principalment a nivell oral) era de tal magnitud que el fil de la transmissió gairebé havia desaparegut de la quotidianitat (només mantingut en el record d'aquelles persones més grans) que arrenca des de la Segona Guerra Mundial, als anys quaranta del segle XX. Davant aquesta situació, Cerdà tracta de servir el patrimoni de la cultura oral per mitjà del conreu de la lletra a fi de dignificar el llegat rebut dels avantpassats i els seus veïns.

Per tal d'abordar aquest delicat i fràgil procés d'adaptació de la cultura oral a la cultura escrita, analitzarem alguns fragments narratius i autobiogràfics de l'obra cerdania-na, els quals ens ajudaran a interpretar el procés de transformació i fixació de la tradició cerdana i nord-catalana que assumí Jordi Pere Cerdà des del segon terç del segle XX. Més concretament, es tractarà d'observar de manera metaliterària els estrets lligams entre el real i l'imaginari d'una exploració literària que, amb la codificació escrita de l'oralitat assajada per Cerdà, ultrapassa el relat simbòlic assignat al folklore per recórrer nous espais i, així, imaginar nous mons que han arribat fins avui gràcies a la seua labor.

1. *La dona lloba*

El treball de recollida i transcripció folklòrica que emprengué l'autor un cop acabada la guerra consistí a recuperar la veu del poble, cosa que obligava Cerdà a dirigir la seua mirada cap als altres; es tractava d'un saber que s'anava oblidant, cosa que suposava, doncs, emprendre un viatge subterrani i del tot perifèric o marginal, si atenem la posició en què es trobava la tradició oral catalana a l'Alta Cerdanya i a la resta de la Catalunya del Nord:

He trobat a tot arreu, a muntanya i a la plana, en veïnats de quatre cases i a Perpinyà mateix, brases de la llar antiga, cobertes de cendra, amagades vergonyosament com si fos una falta o un pecat. És tot un treball de forçar aqueixa vergonya, de bufar les cendres amb precaucions, mes quin goig quan després de les penes apar la cançó! Surt com un diamant enllotat de terra (Cerdà 2016: 40).

Tant en els indrets més rurals com en els més urbans, la situació de la cançó oral nord-catalana era, durant aquella quinzena d'anys a mitjan segle XX, ben residual i, per tant, és comparada a les «brases de la llar antiga, cobertes de cendra». Els mitjans pels quals prenia cos la tradició, amb una oralitat i una llengua catalana del tot desprestigiades i arraconades en l'àmbit cultural francès, contribuïen a amagar

«vergonhosament» les cançons, «com si fos una falta o un pecat».¹ En un context en què l'accés al coneixement ja es desenvolupava de manera predominant a través del codi escrit, l'objectiu immediat i urgent de Cerdà fou servir el llegat etnopoètic nord-català per mitjà de la transcripció, atesa la fragilitat d'unes cançons que romanien en la memòria dels veïns majoritàriament d'edat avançada. Per aquest mateix motiu, Cerdà no concebia aquest traspàs de l'oral a l'escrit com «una falta» expressiva o creativa que calgués cobrir, sinó com una necessitat per no perdre el pòsit cultural oral que havia perviscut. Al cap i a la fi, «per què definir una cultura per allò que li manca [l'escrit], per una absència?» (García Olivo 2015), sembla que també es demane Cerdà en la següent citació:

La gent que posseïa una llengua a punt de jugar amb els mots, els matisos, els fets culturals reinventats, aqueixa gent no es pot considerar de cap manera com a gent pobre. [...] un cos amo dels seus reflexos musculars, un esperit amo de l'expressió del seu pensament, formen ja els elements principals en què reposa la llibertat d'un individu. [...] una societat que posseïa l'instrument de la seva expressivitat (Cerdà 1988: 85-86).

La «societat» tradicional nord-catalana que s'extingia amb la consolidació de la modernitat, «posseïa» sens dubte «l'instrument de la seva expressivitat» i, per tant, l'íntegra capacitat de crear imatges verbals que sustenten el procés creatiu. Tot i que Cerdà no podia aturar ni revertir la predominança generalitzada (i cada cop més global) de la cultura escrita sobre la cultura oral, sí que s'esforçà per retornar a l'oralitat —com a folklorista i com a autor alhora— l'emotivitat pregonada que li oferiren les seues informants², no només cantaires sinó també contaires de rondalles, com veurem més endavant. D'aquesta manera, amb la tasca de recuperació de material etnopoètic nord-català, Cayrol completava el seu procés de reconexió amb la realitat cerdana, no només des d'un compromís sociopolític (el del resistent i passador) sinó també des del compromís amb la paraula i amb la cultura catalana, tant en les seues manifestacions orals com escrites: «una de les raons d'aquest treball ha estat de fixar fins a quin grau persisteixen avui dia les arrels profundes de la seva catalanitat [respecte a la cançó popular], i és més que natural d'incloure-hi l'esperit que l'ha animat fins ara» (Cerdà 2016: 75). El contacte amb els testimonis del folklore oral i la seua fixació escrita permetien a Cerdà endinsar-se en l'estudi dels orígens de la societat cerdana, entesos com una verdadera oportunitat per a la seua reconstrucció, tal com sintetitza el lingüista i filòsof Walter J. Ong:

1 «Quasi tots [els cantaires] tenien vergonya i els semblava que només la burla esperava el seu cant. Demostra quant menyspreu havia envoltat temps i temps el cant popular en benefici de la cançoneta de moda, demostra també el complex d'inferioritat que ressent el català, complex que el segueix dins totes les classes socials i marca les nostres relacions personals» (Cerdà 2016: 90).

2 La majoria de les informants que consultà Cayrol foren dones.

Por fortuna el conocimiento de la escritura, pese a que devora sus propios antecedentes orales [...] y aunque destruye la memoria de éstos, también es infinitamente adaptable. Del mismo modo puede restituirles su memoria. Es posible emplear el conocimiento de la escritura con el objeto de reconstituir para nosotros mismos la conciencia humana prístina (totalmente ágrafa), por lo menos para recobrar en su mayor parte [...] esta conciencia [...]. Esta reconstrucción puede resultar en una mejor comprensión de la importancia del mismo conocimiento de la escritura para la formación de la conciencia humana y hasta llegar a las culturas altamente tecnológicas (Ong 1987: 24).

Del cantó francès de la frontera, calia que algú s'ocupés d'aqueixa tasca de reconstruir la consciència col·lectiva cerdana i nord-catalana, la qual només havia estat abordada parcialment³ i tardanament respecte al cantó espanyol.⁴ Cerdà, amb l'atenció plena cap a l'oral i l'escrit, usant cooperativament una i altra eina, emprenia el viatge cultural més interior possible, ja que entrevistant els seus veïns no només coneixerà i valorarà el «psiquisme més interioritzat» (Cerdà 2016: 90) de la societat cerdana i nord-catalana, sinó que també retornarà al seu propi origen i al dels seus familiars, com a infant nat a Sallagosa, a l'Alta Cerdanya, l'any 1920:

Estimar la cançó popular és tornar a trobar la innocència, la puresa, l'emoció verge de la infància. Primer, perquè essent infants han tocat la nostra orella, quan seria només per «Muntanyes regalades», «El pardal» o «La Bepa», i que allavors⁵ han marcat la fibra de la nostra emotivitat. [...]

[...] la cançó popular ens fa pujar graó per graó a dins dels segles, a la rel del nostre ésser, dels nostres pares, és dir, endins de la soca de què nosaltres sem, simplement, el brot actual (Cerdà 2016: 40-41).

L'aprenentatge etnopoètic endinsava Cerdà en la terra on havia crescut; allà, hi trobava «l'emoció verge» de redescobrir «la innocència, la puresa» de «la cançó popular» estimada durant la seua infància. El fet que les cançons haguessen «tocat la nostra orella»,⁶ evidenciava el caràcter oral de la tradició retrobada «dins dels segles» i transmesa generació rere generació.

3 Cerdà menciona els noms de Manuel Milà i Fontanals, Pere Vidal, Carles Grandó, els «senyors [E.] Vilarem i [H.] Carcassonne», Jean Amade, Enric Guiter, Edmund Brazès i Josep Sebastià Pons com a noms més destacats que van precedir Cerdà en el coneixement i/o la recerca folklòrica a la Catalunya del Nord (Cerdà 2016: 39-40).

4 Una situació que encara s'agreuja més si considerem que el procés de substitució lingüística del català pel francès es trobava molt més avançat a la part francesa de Catalunya que a la seua part espanyola: «en aquesta part de la frontera la llengua ha estat profundament arrabassada —i més aviat que a la part espanyola— per la llengua vencedora, la modernitat i els canvis de població» (Cerdà 2016: 74).

5 *Aleshores* o *llavors*, normativament.

6 En un sentit semblant s'expressa Cerdà en afirmar que les històries familiars «han alimentat els meus somnis quan escoltava l'àvia, una orella penjada als seus llavis i els ulls fixats sobre un llibre. No em vaig adonar mai que l'àvia o la mare m'expliquessin el món que girava entorn nostre, potser es va fer escoltant les seves enraonades» (1988: 33).

En tot cas, la recreació literària del folklore en l'obra de Cerdà sovint es convertí més en una necessitat que no pas en una voluntat per part d'un autor que, en efecte, s'hagués estimat més aturar la seua labor en la recollida i la transcripció pròpies del folklorista. Els condicionants socials i lingüístics de la Catalunya del Nord ocasionaren que el material folklòric que trobà Cerdà fos força reduït, ja que era en una fase molt avançada d'oblit per part de les persones informants. Aquest fet no és tant acusat en les cançons⁷ com ho és, sobretot, en les rondalles o *cassos* (així les anomenaven les «dictaires» consultades per Cerdà; 2001: 10) que pogué aplegar, recreades en les *Contalles de Cerdanya* (1961) i ampliades en *La dona d'aigua de Lanós. Contalles de Cerdanya* (2001).

En efecte, «tres *cassos* estan trets d'una sola frase recordada de mon infància, frase sortida dels llavis de la meua àvia, Maria Clerc-Peix. Són: “El conte de les tres pomes”, [...] el de “Les Tres Maries” [...] i el de “La Dona lloba”, que es pot comptar com una obra de pura imaginació, puix que té per arrel el dit que a Fontpedrosa una dona s'havia tornat lloba» (Cerdà 2001: 10-11). Si ens concentrem en aquest darrer cas, observem com del record íntim i familiar d'una sola frase, Cerdà arriba a crear una narració d'inspiració popular, l'autoria de la qual s'ha d'atribuir al seu recontador.

En aquesta mateixa rondalla, *La dona lloba*, podem apreciar-hi simbòlicament el procés de mutació o transformació radical de la tradició amb què calia operar literàriament per mantenir viu el diàleg entre el llegat oral i l'escrit. Per a Cerdà, reescriure de bell nou les narracions d'una tradició gairebé esborrada, suposava fer front al trauma d'una ruptura cultural; implicava reconèixer que la mateixa cultura escrita que havia desplaçat la cultura oral fins soterrar-la, li servia tanmateix per reanimar i dignificar aqueixa oralitat, tal com apuntava Walter J. Ong en una citació anterior. Paral·lelament, la contalla mostra com la filla d'un pastor maltractat pel seu amo a causa de la pèrdua d'un moltó, decideix venjar son pare transformant-se en lloba per tal d'atacar furtivament el bestiar de l'amo. Llavors, la transformació de la filla fou total i desconcertant per a ella mateixa: «ben aviat sentí una angúnia esgarrifosa i com la pell se li cobria d'una naixença de pèls bo i travessant-la com d'agulles [...]. Desençà d'aquell dia, caiguda la fosca, començà per a ella una vida estranya, desordenada de tota llei, sinó d'aquella prometença feta a son pare a la ratlla de l'altre món» (Cerdà 2001: 140). La dona, doncs, encarava una vida diferent i plena de risc a causa de la confrontació que s'establirà entre la fera i l'amo, d'una banda, i entre l'amo i el seu fill, de l'altra. El jove, però, acabarà adonant-se que la seua estimada era qui cada nit es transformava en lloba, ara ferida i capturada pel desplegament de seguretat preparat:

7 «La seva llum somorta [de la cançó] ha perdurat fins a nosaltres, ja que en pocs anys s'ha pogut recollir un cançoner que, segons el mestre del folklore català, Joan Amades, arriba a les cinc mil cançons. [...] Jo estic segur que amb deu persones que entreprenguessin aquesta feina, es recollirien en dos anys dues o tres-centes cançons o variants inèdites i originals» (Cerdà 2016: 39-40).

Com si s'hagués tornat boig, l'hereu es llança sobre la lloba, la pren entre els seus braços mentre l'anomena esposa i amant, tot besant les barres ferotges i amarant-la de tantes llàgrimes com sang ella perdia tot escoltant-se. Davant la seva gent, petrificats, se l'emportà a la cuina de casa demanant-li perdó. [...]

De l'amo, no se'n parlà mai més; dels pèls [de la lloba], tampoc [...]. Llavors l'hereu i ella visqueren feliços convertits en un sol foc amorós (Cerdà 2001: 149-150).

Com apuntàvem, la transfiguració de la dona en lloba pot ser llegida en uns termes semblants al traspàs, dolorós però necessari, que s'establia de l'oral a l'escrit. Tant el personatge de la filla del pastor com Cerdà mateix assumeixen un compromís ètic amb l'herència que el seu entorn els ha llegat, la filla actuant amb valentia i honradesa per venjar la feina de son pare, i Cerdà atenent i recuperant el folklore dels seus familiars i veïns. Com a resultat d'aquest procés de dignificació dels seus predecessors, no només assistirem a una tasca de reparació social de la figura del pastor i del llegat etnopoètic, respectivament, sinó que tant la dona lloba com Cerdà aconseguiran transgredir amb el seu reconeixement uns límits socials i culturals que semblaven infranquejables, l'una unint-se familiarment («convertits en un sol foc amorós») amb l'hereu d'aquell amo que tant dolor i menyspreu causà a son pare, i l'altre fent reconèixer a nivell cultural i literari aquell art verbal d'expressió catalana tan ignorat i menystingut durant generacions. Així doncs, tant Cerdà com el personatge popular que l'autor recrea en aquesta contalla, tracten d'establir un diàleg entre el seu passat i l'avenir, tot mantenint viva una memòria que s'expressarà de diferent manera segons les possibilitats que oferirà cada nou context. Cerdà, en aquest sentit, «vinculat ja de manera visceral al patrimoni cultural cerdà en el moment de redacció d'aquestes rondalles, frisava per “autenticar als ulls del públic [...] la part viva, rica [...] que demorava amagada a sota l'actualitat social, econòmica, política” ([Cerdà] 2001: 10)» (Marqués 2017: 64). Aqueixa voluntat d'establir un diàleg autèntic amb la gent, a través de la tasca del rondallista reconstructor que exercí Cerdà, pretenia, doncs, introduir la cultura oral en nous espais de socialització sense haver de marginar el seu origen popular, tal com rebla l'autor en la següent citació:

Reconèixer que, passant al món de l'escriptura, traïcionava, en certa part, l'heretatge del meu pare. Traïciono el patern, el mite del genitor de lleis, que va seguint i que, amb l'edat, va afermant-se en el mite fantasmagòric de la tradició immutable.

[...] parlant del meu pare, dic: he transferit a dins l'escrit el seu reialme, he ensenyorit el seu reialme. [...]

[...] remarco que [...] engegava un diàleg. Suposo que es pot dir que obria un pas. El diàleg és ja un començament, és ja d'acceptar una discussió; analitzar-se és ja una discussió. [...] he refet, mentalment, el seu reialme (Cerdà 2009: 18).⁸

8 «La dona lloba, vista sota una lectura psicoanalítica feta anys més tard, representa ben clar l'acte mitològic de sobrepassar el pare, de sacrificar-lo» (Cerdà 2009: 19).

Reinventar la cultura oral a través de la projecció escrita desfeia l'estasi en què es trobava una «tradició» esdevinguda «immutable» a causa de la desarticulació dels seus usos socials i del bloqueig de la seua transmissió. Així, cal entendre que, malgrat la fixació que imposava la traça escrita sobre una tradició oral canviant, Cerdà «engegava un diàleg» possible «a dins l'escrit», «obria un pas» que permetia crear un espai literari de «discussió» a causa de la posada de nou en circulació de la tradició cerdana. Com ho expressa ell mateix, l'autor aconseguia transferir i refer en l'àmbit de la creació el «reialme» pastoral dels seus avantpassats, representat pel pare de Cayrol i també, a la rondalla, pel pare de la dona lloba (el pastor). Fet i fet, la transposició que proposava Cerdà no alterava unes lleis que de manera semblant regien tots dos espais. En efecte, si el món dels pastors s'estenia per sobre del reialme agrícola i la geografia política, «sobreimprès, amb unes lleis ideals, diferents del solar real, sense contradir-lo, amb simbiosi i convivència però dins sa llibertat pròpia» (Cerdà 2009: 26), l'autor, de manera semblant, filava un espai literari per sobre de la realitat física mentre alhora mantenia una connexió constant amb el territori i amb els veïns que li havien transferit el llegat de la cultura oral. Heus ací l'espai de diàleg que establia Cerdà entre el real i l'imaginari: tant el ramat transhumant sobre la terra (simbolitzant el pare) com la paraula escrita sobre el paper (simbolitzant Cerdà mateix) generaven una mobilitat (l'una física, l'altra cognitiva) que, a través del seu desplegament seminòmada (sense cap més límit que la pròpia necessitat d'exploració), aconseguia entrecreuar el món del real amb el món de l'imaginari. Aqueix paper per a la tinta, doncs, igual que la terra per al bestiar, no era sinó el medi que assegurava l'envol de la lletra, això és, la creació d'una cartografia literària dibuixada amb més o menys elements folklòrics, segons el cas.

2. La dona d'aigua

Sobre la pervivència i el tall de l'expressió de la cultura popular cerdana, a nivell igualment simbòlic, bé ens il·lustra també *La dona d'aigua de Lanós*, llegenda que recollí el mateix autor. En citem un fragment:

La família pagesa d'Ur va enviar, per a [...] atendre les quantes bèsties que posseïen, el darrer dels fills de la casa. Se'n va anar ben ensenyat del que li tocava a fer, [...] i sobretot! Sobretot! Això li van dir els pares, els germans i tanta gent, diferents, que volen donar-vos consells: sobretot! No et deixessis encantar per una dona d'aigua. Ningú n'havia vista cap, ningú podia explicar com eren fetes, sinó que l'estany n'anava ple; reien, cantaven, il·luminaven l'aigua amb les seves mirades, jugaven amb les onades, [...] els cossos de les dones semblaven enlairar-se barrejats amb la boira [...]. L'aigua de l'estany anava plena de vida, [...] d'estrelles que s'hi banyaven a la nit [...]. L'aigua de l'estany tan apacible⁹, tan fredosa i austera quan l'espiàveu de lluny, l'aigua de l'estany vista d'aprop¹⁰ i observant-la l'ull amb atenció i la cura que es mereix, l'aigua de l'estany tenia la força presenta¹¹ d'un viver (Cerdà 2001: 19).

9 Castellanisme que significa, normativament, *tranquil*.

10 Normativament, *de prop*.

11 Com a adjectiu invariable, es refereix normativament a *present*.

El mite de la *dona d'aigua* recollit per Jordi Pere Cerdà gràcies a la transmissió oral de la seua àvia (Cerdà 2001: 14)¹² descobreix la presència de nombroses dones que habiten alegrement l'estany cerdà de Lanós. La seua presència era, però, ben misteriosa perquè «ningú n'havia vist cap», per més que els pobladors d'Ur alertaren el fill petit de l'existència enigmàtica i encantadora de les dones. Cerdà doncs advertiria que aqueixos éssers «il·luminaven l'aigua amb les seves mirades» i removien l'aigua d'un estany que a simple vista semblava tranquil·la però per la qual se sentien atrets per aquest curiós «viver» que contenia l'aigua: «l'aigua de l'estany vista d'aprop i observant-la l'ull amb atenció i la cura que es mereix», acabava reflectint el rostre del mateix jo («amb transparències de l'ànima»), i a l'igual ocorria amb les estrelles que, a la nit, quedaven reflectides en la superfície de l'aigua. Per aquest motiu, l'aigua era «plena de vida», «d'estrelles que s'hi banyaven a la nit», mentre el desig del subjecte que mira tombava dins l'aigua. Els punts lumínics celestes, reflectits en l'aigua nocturna de l'estany pirinenc de Lanós, poden interpretar-se doncs com una multitud d'ulls que observaven tot aquell que s'atansava a la seua superfície. En síntesi, l'atenció a l'etnopoètica de l'Alta Cerdanya permet a l'autor, subtilment, enriquir la seua creació poètica i fonamentar la seua recreació folklorista en un univers on els elements naturals prenen vida.¹³

No obstant l'anàlisi literària que hem comentat entorn dels efectes visuals sobre l'aigua i les estrelles, el mite de la dona d'aigua pren una força simbòlica molt més àmplia tant en l'imaginari etnopoètic cerdà com en l'imaginari literari que elabora el nostre autor. De fet, el mateix relat folklòric que destaquem s'inicia amb la frase següent: «De la bruixa d'Ur, gent hi ha i homes queden encara avui que l'anomenen: la dona d'aigua de Lanós» (Cerdà 2001: 16). L'existència d'un sol personatge recreat amb diversos noms és un caràcter habitual en el folklore, a causa de la transmissió oral que tradicionalment ha mantingut aquests relats arreu dels territoris sota versions no coincidents. Literàriament, aquest fet permet a Cerdà jugar de nou amb l'ambigüitat de la màscara del personatge mític, un element transposable a altres personatges que permetrà mantenir el misteri de la identitat de cadascun d'ells. El següent fragment narratiu de la novel·la *Passos estrets per terres altes* ens permet copsar l'ambigüitat entre l'existència (possible) i les semblances entre tres personatges femenins, sobre els quals enraonen dos germans, infants tots dos:

Pau devia tenir uns deu anys, eren tots dos que jugaven: Zacari portava un any al Pau, Pau havia dit:

—Jo em demano si la bruixa d'Ur no s'assemblava a la mare...

12 Altres referències folklòriques sobre la dona d'aigua també situen aquest relat entorn del massís del Montseny, segons *Al pie de la encina. Historias, tradiciones y recuerdos* de Víctor Balaguer, publicat el 1893, i més recentment *Dona d'aigua. El mite de la nimfa dels gorgs interpretat de nou*, de Xavier Renau, publicat el 1986, tal com recull Costa-Gramunt (2016).

13 Una mateixa anàlisi es pot proposar del poema de Cerdà *M'agrada trobar els teus ulls* (2013: 177-178), especialment a la seua darrera estrofa, on el jo poètic sembla trobar reflectida la seua estimada en els punts lumínics de l'estany: «Safareig de fonts nocturnes / on capbussa la meua ombra; / de mirar-me al teu espill, / el pes del desig m'hi tomba / com l'estrella dins la nit.»

—No pot ser —havia respost el Zac. [...]

—Per què no pot ser? —Zac havia cercat un moment—. Perquè la bruixa d'Ur cuida els seus fills quan el pare no hi és.

—I què —torna Pau—, ja que el pare li ha dit «dona d'aigua», ella cuida els fills i no diu mai res.

—De bruixes ja no n'hi ha més. El mestre ho ha dit! —afegeix Zac.

I Pau, que vol la raó per a ell, sentència:

—La d'Ur és altra cosa! (Cerdà 1998: 37)

Cerdà estableix al fragment una correlació entre els tres personatges femenins: la mare de Pau i Zacari —o Zac—, la bruixa d'Ur i la dona d'aigua. De la discussió dels dos fills, el lector pot sobreentendre que tant l'un com l'altre saben que la dona d'aigua i la bruixa d'Ur són un mateix personatge sota noms distints. Alhora, podem copsar que tant la mare com els dos personatges mítics encarnen les facetes que la tradició oral assignà a aquest ésser folklòric. Així, Cerdà aprofita el diàleg entre els dos nens per apropar al lector els trets principals que configuren el caràcter de la dona d'aigua-bruixa d'Ur, el qual sintetitzem tot seguit:

La dona d'aigua, líquida i lluminosa en el seu element, té la particularitat de ser feïnera, de dur riquesa i fertilitat a la casa on va en matrimoni per amor, generalment amb un pastor o amb un pagès, que l'ha descobert en el seu hàbitat misteriós i se n'ha enamorat. Fins que l'home trenca el tabú: recordar i dir en veu alta el seu origen de dona d'aigua. En aquest punt la dona desapareix. En algunes versions, la dona torna de nit o a l'alba, i, maternal, contempla els seus fills, en té cura, i després torna a marxar, i així un dia rere l'altre fins que els fills els¹⁴ valen per ells mateixos (Costa-Gramunt 2016).

La discussió entre els dos nens al fragment literari es fonamenta en el coneixement profund que tots dos tenen d'aquesta tradició, cosa que els fa discrepar entorn de si la seua mare pot assemblar-se a la bruixa d'Ur o no. Pau, el més petit, defèn que el seu pare ha trencat l'encanteri folklòric anomenant la mare «dona d'aigua», cosa que fa que ella cuide dels seus fills en silenci; aquest perfil, en efecte, l'acosta al personatge que aporta la tradició. Zacari, també certament, puntualitza a son germà que «la bruixa d'Ur cuida els seus fills quan el pare no hi és». La diferència respecte a l'ésser folklòric, doncs, es trobaria en la presència contínua de la mare en la cura dels seus fills, malgrat que aquesta «no diu mai res». En tot cas, el fet de mantenir-se callada pot ser un tret significatiu, ja que apunta una certa absència del personatge, una absència anímica o mental, que estableix una separació entre la dimensió imaginària de la dona i la seua dimensió física, romanent a la llar. Aquesta mateixa separació sembla trobar-se entre l'argumentació del germà gran i el germà petit a la fi del diàleg: Zacari, el gran, acaba resolent el dilema tot recolzant-se sobre la dimensió real, quan afirma que el mestre d'escola els ha dit que «de bruixes ja no n'hi ha més». L'argument d'autoritat que el nen aporta amb

¹⁴ Potser, l'ús d'aquest pronom (en funció de complement indirecte, plural) és una errata, referint-se a *es* («fins que els fills *es* valen per ells mateixos»).

la figura del mestre dibuixa un escenari on l'escola (la institució oficial i moderna que defineix el coneixement normatiu que ha d'adquirir la societat) ignora el saber tradicional de la gent i, per tant, trenca la seua cadena de transmissió oral. Igual que ocorre a la figura de la mare, el mestre (com el pare dels dos infants) ha trencat l'encanteri etnopoètic i, en conseqüència, ha marginat la veu de la dona d'aigua fins fer-la callar. Pau, però, es defensarà de l'argument pragmàtic esgrimit pel seu germà gran apel·lant, contràriament a aquest, a la dimensió imaginària que acull el folklore: el petit afirma que «la d'Ur és altra cosa», és a dir, no és una bruixa qualsevol, sovint caracteritzada com a malèfica cercant la por o el control social dels infants, sinó que es tracta d'un ésser tant fantàstic com proper que, com la seua mare, cuida tendrament d'ells i, a més, els ajuda a créixer i a obrir-se al món amb el conreu de la imaginació. En aquest sentit, els personatges femenins del relat, segons suggeriria Pau, s'oposen a les figures masculines i adultes del mestre i del pare en tant que símbols de poder que han trencat culturalment amb l'imaginari cerdà. Així, la bruixa d'Ur-dona d'aigua encarnaria el lligam amb la tradició com una obertura de l'infant cap a l'imaginari popular de la Cerdanya; els paral·lelismes existents entre el personatge mític i el rol resilient d'una mare silenciosa i cuidadora dels infants, semblen, en definitiva, ben palesos.

En un altre fragment de *Passos estrets per terres altes* també podem trobar l'anterior tensió —representada adés pel debat entre Pau i Zacari— entorn de les presències i les absències de la mare i els lligams d'aquest personatge amb la figura folklòrica que analitzem. A més a més, també hi podrem apreciar el caràcter ambivalent del folklore com a possible element repressor o alliberador de la consciència; Cerdà aprofitarà aquestes tensions per a generar misteri o ambigüitat en l'escena literària:

Volia trobar raons a la presència de la fantasma darrera¹⁵ dels vidres. Rosa havia marxat feia, quasi bé, quaranta anys, i ells, en certa manera, havien decidit que estava a l'hort, que un d'aquests dies tornaria, potser tornaria de nit com feia la bruixa d'Ur, potser fos la Rosa filla de vent, així com la bruixa d'Ur era filla d'aigua. Vint-i-cinc anys que era morta [...] en un hospital llunyà, d'un país que li deien Polska. [...] Havia mort sense cames, se li havien gelat i va sobreviure un any a l'empelt de la tallada que li havien fet. Filles del vent, fetes pel vent, amb ganes de veure món.

Va pensar: «El somni s'ha acabat.» Tot seguit se li va fer present que no fos la seva mort que vingués a prendre el lloc que el somni abandonava. Podia ésser la mort del somni. És que, de fet, la Rosa se li havia presentat sempre com un somni, com una cosa que l'encuriosia, l'atreia, però una cosa que ell, amb tota sa voluntat, havia arraconat, o potser refusat, que havia sobrealtà, o potser... potser sí que apartat fóra més ajustat amb la veritat de la situació. Havia apartat l'atracció que ressentia, en un sostre, un racó entre cortines, les cortines del somni. Podria ser que hagués sentit com una mena de por davant d'ella (Cerdà 1998: 177-178).

Quan el personatge Paulí Corretger arriba al davant de la casa de la família dels Ner, copsa com la «finestra obria el seu ull sobre l'arribant» (Cerdà 1998:

15 Normativament, *darrere* (preposició).

174) perquè aquesta estava entreoberta; «l'ull el fitava quan ell fitava l'ull» (Cerdà 1998: 176). Aquest nou entrecreuament de mirades condueix el visitant a creure en l'existència a dins la casa d'una «fantasma blanca que l'esperava fent de guaita a la finestra del primer» (Cerdà 1998: 176), mogut per la visió externa d'unes cortines que quedaven descobertes a través de l'obertura de la finestra. A diferència de la mare de Pau i Zacari en el fragment anterior, «la presència de la fantasma darrera dels vidres» és imaginària, no pas física o real. Paulí associa la seua visió amb el personatge de Rosa Ner, el qual, a la vegada, és associat al de la bruixa d'Ur-dona d'aigua tot establint-hi certs paral·lelismes com el de la tornada nocturna a la casa familiar («un d'aquests dies tornaria, potser tornaria de nit»). Rosa, en efecte, marxà molts anys abans fins morir en terres llunyanes; per aquest motiu, la seua presència de nou a la casa familiar només podia ser espectral als ulls del visitant Paulí. Els paral·lelismes de la Rosa amb els personatges de la tradició es mantenen al segon paràgraf del fragment. Així, la veu narrativa afirma que Paulí se sentia atret pel personatge de la Rosa «com un somni, com una cosa que l'encuriosia», però que, al capdavant, «havia apartat» de la seua consciència, tal com observàvem en el fragment anterior amb la marginació dels personatges femenins i, de manera general, amb la desaparició de la tradició oral cerdana. Per aquest motiu, podem interpretar que la mort física de Rosa suposa «la mort del somni» de Paulí, això és, la mort de l'imaginari popular que durant tantes generacions havia sostingut el folklore cerdà. Relegada a una presència espectral, la Rosa només pervivia en «un racó entre cortines» de la casa, «les cortines del somni» que llavors feien ben «present» a Paulí «la seva mort», física, real. La presència blanca, humil i discreta d'unes simples cortines observant Paulí a la seua arribada, com «un foraster» (Cerdà 1998: 175) que oblidà la seua antiga atracció imaginària pel personatge de la Rosa, pot simbolitzar l'estat d'una tradició oral que anava desapareixent de la ment, de l'ànima i dels cossos de cada individu a l'Alta Cerdanya. Tota una dimensió, com ja hem vist, impossible de recuperar per Jordi Pere Cerdà en la seua obra literària però que, tanmateix, la impregna de manera persistent i subtil, a imatge, potser, de l'estat en què trobà l'oralitat, a punt de culminar-se el lent extermini etnopoètic.

3. *El rearrelament del folklore: «perill i espera»*

El poema *Presència II* ens permet concloure aquesta darrera anàlisi i, per extensió, el propòsit d'aquest article. Partint de la darrera frase del fragment anterior, aqueix Paulí foraster a la tradició sentia lògicament «una mena de por davant d'ella» perquè la Rosa era un personatge que li resultava del tot desconegut. Els següents versos ens permeten realitzar una lectura de la tensió tràgica produïda amb l'observació d'un folklore en letargia, aliè per a molts veïns cerdans ja en aquells anys cinquanta del segle passat:

Tota presència afirmant-se
sobre el teler on penjolen els fils
de viure
 és perill i espera
com és que vegis en eix ull
un rampell retingut,
obscur
de viuda negra (Cerdà 2013: 336).

Com li ocorria a Paulí, el jo poètic veu reflectit «en eix ull» de la tradició el propi desig o «rampell retingut» que li féu oblidar el folklore. Llavors, la visió li resulta tènica i fosca, com una «viuda negra» abandonada que sent el dol d'una absència transcendent. De nou, podem apreciar com la mirada externa és l'element que sacseja la consciència interna del jo poètic i, per tant, aquella que el pot fer reaccionar davant una realitat incòmoda. Així mateix, l'obertura i l'entrecreuament amb l'altre és l'única via que troba Cerdà per a fer front a la mort social —si no anunciada, materialitzada quasi per complet— del folklore oral, fet pel qual tractarà de reteixir «sobre el teler» dels pobles (amb els seus espectacles teatrals) i de la seua pròpia creació escrita, aqueix espai cultural comú «on penjolen els fils del viure». Així doncs, malgrat els silencis soferts amb la pèrdua de les veus folklòriques dels seus veïns i malgrat totes les esguerrades viscudes a nivell lingüístic, cultural o polític, la proposta folklorista i literària de Cerdà consistí a desactivar la temença que podia provocar l'existència prima i menystinguda de la tradició, aqueix «mite fantasmagòric de la tradició immutable» (Cerdà 2009: 18), tot reactivant la seua circulació i actualització per altres canals socials i culturals. A tal propòsit, deixar l'Alta Cerdanya natal per instal·lar-se al Rosselló (concretament a Perpinyà) a inicis dels anys seixanta, fou una de les mesures que emprengué el nostre autor, dedicant-se de manera professional a la difusió cultural i literària.

«Tota presència afirmant-se» de nou, tanmateix, «és perill i espera». Amb la seua labor literària i de promoció cultural, Cerdà cercava afermar sobre el territori cerdà i nord-català l'empelt de la memòria dels seus veïns. Refent, doncs, el reialme ramader del seu pare (Cerdà 2009: 18) en el camp de la creació escrita, posant «la memòria / al celler dels vins millors» (com expressa el següent poema *Has posat la memòria*), a Cerdà li calia encara esperar que es consolidés la seua tasca de transcripció i recreació etnopoètiques, és a dir, que el públic, els lectors i els autors nord-catalans, així com altres agents socials del territori, poguessen reconèixer i compartir la seua labor i, així, consolidar i donar continuïtat a la recuperació del folklore. El fet era que, una vegada recollits per escrit els «grans descobriments» de la tradició oral, aquesta entrava en una dimensió nova i per tant desconeguda, dins «la llaurada / d'uns solcs que no governes». Precisament, la feina de llibreter que empenirà a la capital nord-catalana tractarà de donar cobertura tant a la seua «llaurada» com a la d'altres dinamitzadors culturals i, així,

eixamplar el coneixement i la difusió del llegat etnopoètic i literari de la Catalunya del Nord.

Has posat la memòria
al celler dels vins millors;
has endolcit la sorra vora els gorgs,
per a quan tornin a niar els peixos.
I esperes ara. El cor posat com un dental
a la llaurada
d'uns solcs que no governes,
o tan poc. Refiant-te
d'una estela polar que nià dins en el teu cap
a l'hora dels grans descobriments.

I esperes ara. Sense saber que esperes (Cerdà 2013: 256).

BIBLIOGRAFIA

- CERDÀ, J. P. (1988): *Cant alt. Autobiografia literària*, Barcelona, Curial.
- (1998): *Passos estrets per terres altes*, Barcelona, Columna.
- (2001): *La dona d'aigua de Lanós. Contalles de Cerdanya*, Canet de Rosselló, Trabucaire.
- (2009): *Finestrals d'un capvespre*, Canet de Rosselló, Trabucaire.
- (2013): *Poesia completa*, Barcelona, Viena.
- (2016): *Cants populars de la Cerdanya i el Rosselló*, edició de J. Julià i P. Ballart, Barcelona, Mediterrània.
- COSTA-GRAMUNT, T. (2016): «Contalles de Cerdanya», *Núvol* (4 d'agost de 2016). <https://www.nuvol.com/noticies/contalles-de-cerdanya/> [consulta: 16 de març de 2020].
- GARCÍA OLIVO, P. (2015): «“Si l'oralitat ens reuneix, l'escriptura ens replega”», *Ara Balears* (1 de novembre de 2015). https://www.arabalears.cat/societat/Pedro-Garcia-Olivo-loralitat-Lescriptura_0_1459654152.html [consulta: 5 de març de 2020].
- MARQUÉS MESEGUER, J. (2017): «Aproximació a un ensenyament de literatura (nord) catalana: l'oralitat en Jordi Pere Cerdà», *Anuari de l'Agrupació Borrianenca de Cultura*, núm. 28, p. 57-66.
- ONG, W. J. (1987): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. Angélica Scherp, México, Fondo de Cultura Económica.