

LA PERFORMANCE EN POESIA DE TRADICIÓ ORAL

1. INTRODUCCIÓ

La *performance* és definible com «l'acció complexa mitjançant la qual un missatge poètic és transmès i captat simultàniament» (JANER MANILA 1987: 3).

Per a alguns, la *performance* constitueix «l'essència de l'art parlat» (BAUMAN 1986: 3) i Zumthor en dona la definició «clàssica»: «Ce dernier terme [performance], adopté d'abord par les folkloristes américains, tels Abrahams, Dundes, Lomax, désigne pour eux un événement social créateur irréductible à ses seules composantes et durant lequel se produit l'émergence de propriétés particulières» (ZUMTHOR 1983: 148).

2. MODOSES DE LA PERFORMANCE EN LA POESIA DE TRADICIÓ ORAL

Les manifestacions de la *performance*, en el camp de la poesia de tradició oral, poden produir-se per tres grans vies (FINNEGAN 1977: 118):

El cant —«*singing*»—, íntimament associat a la poesia de tradició oral, és un mitjà de vehiculació comú a l'oralitat poètica de moltes cultures. Finnegan comenta que el fet que molts reculls i antologies de poesia de tradició oral es basin en composicions molt breus («*shorter lyrical forms*») s'explica perquè eren cantades amb diferents

melodies (observació aplicable al nostre Cançoner: n'hi ha prou de comparar el *Cançoner Popular de Mallorca* del P. Ginard amb el *Cançoner Musical* de Massot i Planes, per exemple).

La recitació és també habitual i pot manifestar-se de dues maneres: la salmòdia («*chant*»), és a dir, un cant monòton, d'escassa variabilitat melòdica (vulgarment en podríem dir un «cantussol»), basada en una entonació i la poesia dita («*spoken*»).

Al nostre àmbit cultural podem trobar mostres de totes tres facetes de *performance*: nombroses cançons amb melodia; quant a la salmòdia gosaríem afirmar que certes manifestacions realitzades amb acompanyament d'instruments com la ximbomba, de mínima variabilitat tonal, s'aproximen a aquest tipus de proferència; per la seva part, la poesia dita apareix com a manifestació sovintejada en *performances* de «transmissió» (cap dels informadors entrevistats en els nostres treballs de camp no ha «cantat» les composicions aportades, si bé molts han alludit a la «bona veu» de tal o qual glosador que ells havien conegut). Inferir d'aquesta última observació que la poesia oral dita és, potser, un residu de la poesia oral «autèntica», salmodiada o cantada, pot semblar una opinió arriscada, però creiem que és un punt digne per a la reflexió. Observi's que en els combats, avui encara, els glosadors sempre «canten» les estrofes improvisades.

Els tres modes fonamentals no exhaureixen totes les possibilitats performatives de la literatura oral. És possible la combinació entre ells. Així, per exemple, podem trobar narracions on hi ha alternança de textos en prosa i textos recitats o cantats —això és particularment aprofitat per les adaptacions teatrals de rondalles o contes orals on, amb tota naturalitat, les parts versificades de l'original són cantades («*La flor romanià*», p. ex.)—. En els límits estrictes de la poesia de tradició oral es fa més difícil descobrir, a Mallorca, una combinació entre alguns —o tots tres— modes performatius.

Només hem trobat en els reculls un cas on el «*performer*» ajunta vers i prosa (els textos en prosa, però, dissortadament, no són reproducció literal de l'informador sinó arranjamant del col·lector): es tracta de la «Glosada» «*La innocent castigada*» (GINARD 1983: 118). El P. Ginard comenta que «les breus anotacions en prosa, intercalades en aquesta peça d'estil romanesco, procedeixen de les mateixes

persones que la varen recitar. Serveixen per agafar millor el sentit dels versos que, sense aqueixes explicacions, quedarien un poc boirosos i se'n perdria, tal volta, la illació. Ja no cal advertir que la part versificada (per ventura incompleta) amb la indefectible companyia de les explicacions aclaratòries formen un sol conjunt de procedència absolutament popular» (GINARD 1983:119).

La qüestió bàsica tal volta seria: l'obra vocal, ha de ser dita o cantada? Quin és l'element constitutiu fonamental, la música o la poesia, la paraula?

Zumthor respon a aquests interrogants amb una argumentació prou satisfactòria, a criteri nostre:

1. El cant és l'exaltació de la veu, la magnificació de la paraula: «Dans l'usage ordinaire de la langue, le *parlé* (qu'ici je nommerai le *dit*, pour éviter toute ambiguïté) n'utilise qu'une faible partie des ressources de la voix (...) Mais voici que parfois elle éclate, secoue ces contraintes (quitte à en accepter d'autres, positives): alors s'élève le *chant*, épanouissant les capacités de la voix et, par la priorité qu'il accorde à celles-ci, désaliénant la parole» (ZUMTHOR 1983:177-190; els subratllats són del mateix autor).

La magnificació és més en termes d'afirmació de poder que no com a llenguatge en si mateix. Els valors mítics cobren una dimensió superior (constatem la insistència actual del cant col·lectiu en les celebracions religioses per tal de «donar calor i cohesió» a un acte comunicatiu no gaire qualificable com a participatiu en determinades comunitats molt allunyades del «clima litúrgic» que un temps predominava; també des de l'experiència pedagògica o del món de la publicitat, la milícia, el proselitisme polític o l'exaltació patriòtica, coneixem la influència del que és cantat per damunt del que és dit pel que fa a la cohesió del grup, p. ex.). Tal volta és en el desplaçament del subjecte individual cap al col·lectiu on rau l'explicació (ZUMTHOR 1983: 178).

Òbviament, la prioritització d'un mode o altre, o la seva intersecció tenen molt a veure amb el medi cultural, així com també del moment històric considerat. La tendència més estesa és de considerar la melodia com «*el principi original de tota poesia*» (ZUMTHOR 1983: 179).

2. Música o text poètic? En la *performance* ambdós, considerats en un sentit ampli, funcionen combinats. El que cal preguntar-se és si l'un predomina sobre l'altre a l'hora de fer-se amb l'atenció del públic.

Cada *performance* és susceptible, en principi, de constituir una avaluació de les potencialitats expressives que es manifesten, siguin la música o el text. Però una ponderació en aquest sentit ve determinada, entre d'altres factors, per: les capacitats expressives de l'emissor, la riquesa dels mitjans d'execució, l'actitud intencional del receptor, els condicionants ambientals i els referents culturals.

En aquest sentit podem comparar des del punt de vista de la *performance* un recital de Raimon dels anys 70 i un «concert» actual del mateix cantautor (sense variar gaire les cançons, canvien el muntatge, l'acompanyament musical i, sobretot, les expectatives de l'auditori, motivades per uns canvis culturals, socials i polítics notoris... que se'n derivi una modificació del missatge rebut no és sinó un corollari).

Les valoracions són diferents, segons les cultures, i les opcions diverses: així l'exemple de les cantorias brasileres, on ni cantants ni públic no semblen considerar gaire la part musical: «on proteste s'il manque une syllabe, mais on laisse passer la fausse note» (Zumthor 1983: 183). Semblantment, els nostres poetes orals (i molts transmissors «fins») són extremadament sensibles al còmput sil·làbic (i al ritme) més que no a d'altres aspectes com la rima o, sobretot, el lèxic. És a dir, que en un context on la part musical —melòdica— no sembla un paràmetre excessivament pertinent, un indicador mètric serveix de blasme o d'elogi envers qui l'origina.

Podem concloure —i això és especialment significatiu en el camp de la nostra poesia oral, en el context d'una oralitat no primària— que la unicitat del sentit d'una composició poètica s'aconsegueix per la concurrència en *performance* del text, l'energia i la forma sonora, o com diu Zumthor, per l'aglutinació de la «paraula poètica, la veu i la melodia activament unides». Aquesta simbiosi farà que compositors i intèrprets forans o nostrats hagin aconseguit, amb la música, una determinada recuperació de la poesia de tradició oral: «Il s'agissait, grâce à une régénération musicale, de sauver la parole par le chant» (Zumthor 1983: 191).

3. L'AUDITORI

Bauman ha vist com el paper de l'auditori és determinant en la *performance*. Tant des del punt de vista de l'emissor, que es proposa precisament comunicar-se amb qui té al seu davant de la manera més funcional i rendible; com des de la pròpia perspectiva de la recepció que actua com a avaluadora de la qualitat del procés comunicatiu, com a modificadora del procés i és interactiva durant el procés.

Zumthor ho ratifica en manifestar que «impliquant un type singulier de connaissance, la parole poétique n'est compréhensible et analysable que du point de vue d'une phénoménologie de la réception» (ZUMTHOR 1983: 47).

Ruth Finnegan havia remarcat com l'auditori (i la situació) afecta el protagonista de la *performance* (FINNEGAN 1977: 54 i 122). També ens fa observar com la naturalesa i les reaccions de l'auditori podien variar la longitud de la composició, allargant-ne o reduint-ne el text. Pelen afina una mica més, però en el mateix sentit: «Généralement d'ailleurs, les témoins ou producteurs émettent un discours relatif à leur capacité mémorielle. En termes de 'quantité' d'abord, par rapport à leur propre performance —ils en savent peu—, ou par rapport à la performance d'autres témoins qui au contraire en savent, ou en savaient beaucoup» (PELEN 1988: 97).

L'auditori —el receptor— pot condicionar el discurs mitjançant:

a) Certa repressió: Comparau la doble possibilitat de tanca-
ment d'aquesta cançó:

Ses sopes i ses amors
ses primeres són ses bones.
Jo me mir totes ses dones/ No us caleu fiar de dones
i no en veig altra com vós/que són animals traidors.

b) Coneixements compartits amb l'emissor: a Lluçmajor reco-
llírem una anècdota que pot mostrar el que volem dir: Forma part
dels moments inicials d'un glosat en què competien dos glosadors. El
dia anterior havia fugit un ase al glosador local (cosa que tot l'audito-
ri coneixia). Saluda el glosador local els assistents:

Oh, i quin hermós jardí,
 compost dins aquesta casa... (assenyalant al públic)
 Com devieu estar ahir,
 germà, quan perdéreu s'ase!

c) Expectatives d'un determinat tipus de discurs: tal o qual glosador «ha de fer» forçosament cançons eròtiques, tal altre «punyents» i satíriques, etc. Normalment el glosador s'adapta al rol preestablert.

4. REGLES DE LA PERFORMANCE

Existeixen o no uns criteris preestablerts? Indicadors com els següents així ho fan pensar: capacitat interpretativa (posada en escena, entrada en situació, teatralitat, gesticulació, vestuari); capacitat de «descriure» amb paraules situacions, narrar esdeveniments o despetar emocions; iteració de paraules-clau, fórmules, versos, estrofes, tòpics temàtics, recurrència (salutació inicial, invocació a l'ajut diví o dels sants, indicació del nom i característiques personals del glosador...). Pot resultar il·lustratiu recordar, amb Gentili, les normes per a la *performance* que Francesco Gianni, famós poeta oral italià, cantor de les victòries napoleòniques, donava per als poetes orals cultes italians del set-cents. Les «regole per chi improvvisa» poden ser aplicades (amb les corresponents variants contextuais) al nostre àmbit:

- «1) improvvisare spesso, tutti i giorni, esercizio che aiuta ad evitare ripetizioni ed uniformità;
- 2) non escludere dall'uditorio i letterati;
- 3) evitare, tra le diverse parti di una composizione, pause meditative troppo lunghe, che finiscono con l'allentare la tensione;
- 4) accettare «qualunque tema onesto» proposto dall'uditorio, perché nessuno sospetti un preordinato inagno;
- 5) se il tema proposto è ignoto al poeta, chiederne a chi lo propone la spiegazione e il racconto;
- 6) l'uditorio scelga la versificazione nell'ambito dei metri che il

poeta declara di possedere: così si evita il sospetto che egli si sia preparato prima e si rende manifesta la sua maggiore o minore abilità;

7) evitare tutte le inutili invocazioni, gli episodi non essenziali, i luoghi comuni: sono prova di povertà poetica;

8) il poeta permetta che si trascrivano i versi durante l'improvvisazione, perché siano sottoposti anche al giudizio imparziale de l'occhio, oltre a quello dell'orecchio»

(GENTILI 1985: 382)

Observi's com les «regles» de Gianni traeixen ben a les clares allò que Ong (1982) definiria com a «estadi de transició cap a la llengua escrita». Els poetes cultes italians que improvisen oralment, segons que es desprèn d'aquest codi, pretenen emular la poesia escrita. Per això, la reiteració al·lusiva i sobretot la sobrevaloració de l'ull en analitzar l'escrit, tampoc no són considerats aspectes d'interpretabilitat (només són pertinents els recursos «literaris»). És ben clar que quan remarca la conveniència d'autoritzar la presència de lletraferits queda palesa la intencionalitat de l'exhibició poètica «improvisada». De totes maneres són prou les indicacions que ens serveixen en poesia oral:

- b) la pràctica sistemàtica
- c) no perdre temps en pauses («el temps que han mester pensar/ per una cançó dictar/ jo semblaria un pinar»)
- d) varietat temàtica (les topades, amb formulació de qüestions, p. ex.)
- e) remetre a l'adversari un tema no conegut
- f) evitar «palla»:

Calafat, posa taiades,
 lleva brou, 'fegeix llecor,
 tu ets un bon glosador,
 però an es públic no 'grades
 perquè mos fas codolades
 pareixs un pedricador.

(Recollida personalment)

Potser encara molt més escaient al nostre objecte és el correlat amb què Gentili complementa el «*codice della performance*». Es tracta del «*codice di comportamento nell'ascolto*» (compost per U. Primavera): «esse riguardano prima di tutto l'impegno nella compartecipazione al canto, inteso come elemento propulsore dell'estro poetico: "un volto preveniente lo inanima, un volto repulsivo lo agghiaccia, lo avvilisce". Ma, se il pubblico collabora con il poeta, nel senso che si pone in sintonia con lui, deve educatamente metterlo alla prova, quando ha il sospetto dell'inganno, sia perché egli scelga a suo piacere l'argomento o lo accetti soltanto da determinante persone, sia perché ricusi di ripetere un tema già precedentemente trattato davanti allo stesso uditorio o di usari i metri propostigli, sia infine perché non acceti l'agone con un altro poeta che lo sfida» (GENTILI 1985: 383-384).

Anota també Gentili com el judici del públic no ha de basar-se només en una composició o dues, sinó en el conjunt. Fa veure com l'aplaudiment brollarà amb els versos més inspirats i això és un bon incentiu per al poeta. La «posició» còmoda i agradable del públic ajuda també a l'afecte amb què és rebut el recital. Curiosament, Gentili escriu, sense comentar cap contradicció amb el «*codice*» anterior, unes paraules que serien del gust d'Ong: «Come si vede, questo codice dell'ascolto è puntualmente correlato da una psicologia della composizione orale, che appartiene a schemi mentali e di comportamento del tutto diversi da quelli sottesi alla pagina scritta e destinata ad un pubblico di lettori» (GENTILI 1985: 384).

5. ESTRUCTURA DE LA PERFORMANCE

Molt més enllà de les paraules, del que es diu, recita o canta la *performance* és el resultat d'una interrelació sistèmica de nombrosos factors. Bauman (1985:4) n'ha distingit de quatre ordres principals:

1. Identitats i rols dels participants.
2. Recursos expressius desenvolupats a la *performance*.

3. Regles, normes i estratègies d'interacció social per a la *performance* i criteris per a la seva interpretació i avaluació.

4. Seqüència de les accions que proporciona l'escenari de l'esdeveniment.

Cada *performance* tindrà un determinat aspecte emergent, derivat del context cultural i d'una multiplicitat de circumstàncies que la condicionen, però no és menys cert també que, a nivell estructural, poden trobar-se coincidències entre cultures diverses. N'hi ha prou de comparar les pàgines que el P. Ginard dedica a la descripció del glosat, amb altres de cultures diferents (Finnegan, Zumthor, Goody, Lambert, etc.) per adonar-nos de la veracitat d'aquesta asseveració.

6. PERFORMANCE I IMPROVISACIÓ

Una de les qüestions que ha preocupat més els investigadors és la relació entre *performance* i improvisació a l'hora de definir el que s'entén per poesia de tradició oral. Així, s'ha distingit entre la *performance oral* (que pot consistir en la interpretació d'un text escrit prèviament amb aquesta finalitat), fent exclusió aleshores d'aquest tipus de composició de l'àmbit de la poesia de tradició oral i marcant l'èmfasi en la necessitat que existeixi composició durant la *performance* perquè hom pugui parlar genuïnament de poesia de tradició oral (LORD 1968: 5, cita per FINNEGAN 1977: 20). Aquí podríem al·ludir a la contraposició clàssica de les figures del trobador (*composer*, i el joglar (*performer*) de les literatures europees medievals o a la dualitat dels *filid* (poetes) i els *bards* irlandesos.

Per a l'escola formulista, el lligam entre els temes i les fórmules possibilita la composició durant la *performance* (FINNEGAN 1977:66). Però les relacions entre *performance* i improvisació són molt complexes. Així podem trobar una casuística molt variada:

1. Composició durant la *performance*, segons la formulació més «purista». A la rondalla *En Tià de Sa Real* (ALCOVER 1950) n'apareixen alguns casos emblemàtics (els passos del capellà i el porqueret, el de l'infant i el senyor, o el del glosador de muntanya, p. ex.).

2. Escripura de textos que, posteriorment, seran «interpretats» en *performance*. Com a exemple nostrat, podrien servir molt bé algunes de les cançons de «*captar panades*». És sabut que, en molts casos, les cançons compostes (oralment o per escrit) per algun glosador local eren escrites pels joves i assajades per tal de procedir a «cantar-les» (hom anomenava també a l'activitat «cantar panades») a les cases on demanaven la menjua pasqual (GINARD 1981: 259-268).

3. Quan Finnegan afirma que «the process of composition can also be prior to, and largely separate from, the act of performance» (FINNEGAN 1977: 18) i cita com a exemples cants esquimals, o de Somàlia, no es refereix a composicions escrites per a una posterior interpretació, professional o no, sinó a un fenomen molt freqüent (relacionable amb les teories formulistes i d'altres que neguen la improvisació pura com a tècnica): la composició oral prèvia a la *performance* i memoritzada per l'autor que la modifica i la perfecciona prèviament a la proferència. També aquí és possible pensar en composicions «ensenyades» oralment a «intèrprets» que les actualitzaran en *performance*.

En aquest sentit pot ser molt il·lustratiu un exemple «pedagògic» que un glosador llucmajorer, Sebastià Garcies Cardell *Papaïó* (1872-1948), oferia a un aspirant a glosador, mentre treballaven com a pica pedrers. Deia el mestre que primer calia fer una cançó de quatre o de sis o de vuit mots i llavors, per a cada mot d'aquella cançó se'n feia una altra i, sense deixar de treballar, demostrava:

*«Sant Pau es fred començà,
Sant Honorat el va admetre
i Sant Antoni el va remetre
an el Sant Sebastià.»*

Per a Tots Sants començà
temps de molta sequedat;
es pagès tot enfadat
tenia es blat ben porgat
i no el poria sembrar.
Més envant va variar:
calabruix, aigo i neu,
i amb l'assistència de Déu,
Sant Pau es fred començà.

Veïen molt de bestiar
 enredat per dins sa pleta
 i no mos entenien cap lletra
 consultant de dos en dos.
 Aquell temps tan borrascós
Sant Honorat el va admetre.

Ets homos 'nant pes carrer
 hi perdien sa xaveta,
 tothom cercava fer veta
 pes trebai adelantar,
 i tot lo que va restar
Sant Antoni ho va remetre.

Sa neu mos va artibar a coure
 ses popes des tremolar,
 més de dos mesos durà
 sense porer treballar,
 ni sols es moliners moldre,
 i tot això se va resoldre
an el Sant Sebastiò».

(SBERT 1992:519)

4. L'acte performatiu admet encara altres possibilitats més complexes: «sometimes the process is more complicated, and involves oral composition both *before and during* performance, with subsequent modifications to later performances in the light of audience-reaction to specific portions» (FINNEGAN 1977:18).

Podrien servir-nos de prova l'existència de combats entre glosadors on és clarament perceptible la preparació remota (salutacions, invocacions a Déu, la Mare de Déu o els sants, enigmes meditats, fórmules evidents, etc.) que davant la resposta, la incitació o la invectiva són deixades de banda o «manipulades» amb rapidesa i enginy per part de qui, aparentment, venia preparat per a un determinat tipus de discurs i el venir de la *performance* l'obliga a una alternativa diferent a la prevista, si no vol fer el ridícul i ser «capturat» per l'adversari. Probablement, la *performance* mixta composta d'una part prèviament «assajada» o planificada, i per una altra part, fruit de les circumstàncies de moment, és la més definitòria dels nostres glosats,

tot i advertint que la improvisació químicament pura difícilment és detectable, més aviat podem trobar una tècnica molt exercitada, combinada amb els dots naturals (GINARD 1960:98).

5. L'adaptació a les circumstàncies espaciotemporals i d'audiatori potser sigui la causa de la supervivència de moltes manifestacions de la cultura oral, no només de la poesia. Aquesta adaptació, habitualment, és una resposta a determinats estímuls, però convé tenir present que un fenomen com el de la supervivència d'algunes manifestacions cal cercar-lo no en l'adequació per part del *performer* a la concreció d'una *performance*, sinó a un altre fet més subtil: la contextualització d'una determinada manifestació pot fer-la funcional en un moment per al qual no havia estat concebuda ni des del punt de vista cronològic ni de contingut. Escrivíem en relació a una cançó del llucmajorer Antoni Garau i Vidal *Lleó* (1818-1908), publicada en segona edició el 1876: «... com a testimoni de l'impacte popular d'«Unions i Desunions» tenim la dada que a aquest recull pertanyen les gloses que recollí el Pare Ginard que hem esmentat abans. Més encara, podem per a aprofundir en l'aspecte de la pervivència de l'esperit (o de part de l'esperit i de la lletra) d'aquesta obreta intentar un joc: senzillament, provam de dir a un llucmajorer o llucmajorera de cinquanta anys o més aquest dos mots:

A Espanya hi ha un lleó,
antic i fort de barram,
i som molts que l'engreixam
amb ses gotes de suor.
I amb sa contribució
de sang, força li donam,
i si no mos defensam,
matarà sa nació.

Veurem com n'hi ha més de dos que sabran com continuar la cançó. Per cert, en relació a aquesta glosa podem relatar una anècdota personal. Qui us parla la sentí cantar a Palma, cap a l'any 1974, a un grup de joves que, clandestinament, s'oposaven al règim dictatorial agonitzant i trobaven en aquestes velles i contundents paraules un bon exemple de «cançó de protesta», tan a l'ús aleshores, adequada com a eina crítica de resistència i oposició a un sistema polític que

rebutjaven totalment. Com és obvi, aquells joves desconeixien l'autor, la procedència o la circumstància en què foren confegits aquells mots que a ells, en uns moments de passió i de coratge, els venien als llavis des de molt endins» (SBERT 1991a:24-25).

La selecció que fa l'intendent d'un text (escrit o oral originàriament, però destinat a la *performance*) pot ser conscientment i intencionadament realitzada (determinades cançons polítiques o peces de teatre «populars» eròtic i burlesc) i aleshores la transcontextualització cobra un sentit determinat (és explicable des d'una anàlisi objectiva) o bé pot «renéixer» de manera espontània —o difícilment explicable com no sigui per un atzar imprevisible— però amb conseqüències paral·leles a l'anterior. Fins i tot, pot donar-se el cas d'una acceptació per part de l'auditori que no té «consciència» dels referents performatius originaris —i fins i tot dels actualitzats—, però percep el producte com a significatiu i l'assumeix.

7. CARACTERÍSTIQUES DE LA PERFORMANCE

La *performance*, definible d'alguna manera com l'intent d'optimització del missatge transmès, és una conjunció de diversos components que s'interrelacionen i, entre tots, configuren un resultat específic. Vegem-ne alguns:

7.1. *Ritme*

Els sistemes prosòdics són potser els que configuren en primera instància un poema oral. Finnegan (1977:99/102) analitza amb detall la qüestió i ens fa observar que la tendència a establir una relació immediata entre poema i «metre» deriva del condicionant cultural que per als europeus suposen els models grec i llatí i remarca com cal recórrer a la prosòdia per tal de contemplar aspectes tan familiars de l'oralitat com són l'alliteració, l'assonància, la rima, la repetició tonal o el paral·lelisme.

Molt propera a la noció de prosòdia s'hi troba la de ritme. Finnegan, com faria Zumthor més tard, parteix de Jousse (1925) i la seva

consideració del ritme de les composicions com a reflex del «ritme vital», analitzable en termes físics i instintius més que no culturals. Finnegan replica aquest criteri i afirma que més que no d'una entitat física o fisiològica el concepte de ritme és més aviat cultural (i per tant, relatiu). Alguna cosa de semblant succeeix amb la música i, per extensió, en la mímica i la dramatització. Zumthor (1983:165) ve a confirmar i enriquir les observacions anteriors.

En poesia de tradició oral, cada *performance* se subordina, habitualment, a un determinat sistema rítmic: «Hi sol haver unes tonades pròpies dels romanços més coneguts, que s'apliquen a molts d'altres; és difícil de retenir per a cada romanç una tonada, i per això molts de cantaires tenen únicament dues o tres melodies, que apliquen indistintament, però sense canviar mai de tonada, a un mateix romanç» (MSSOT I MUNTANER 1964:13) (els subratllats són nostres).

Quant als jocs glòssics amb elements no lingüísticament interpretables que són un suport clar de la cadència rítmica establerta per la *performance*, tenim al Romancer nostre tants exemples com els que Zumthor ens esmenta d'altres fonts. Què són sinó aquelles «paraules inconnexes» (Massot) que sovintegen als refranys dels romanços:

Don Joan i don Ramon,
donflarineto,
venien de la caçada...
Mon pare i mu mare,
mindó, mindó, mindeta,
mon pare i mu mare
no em tenen sinó a mi,
uí, uí.

(MASSOT I MUNTANER 1964: 14)

Quant a les variants que presenten la immensa majoria de les nostres cançons ¿quina altra cosa són sinó el resultat de *performances* diverses que s'han mantingut en el record i algun collector era allí per recollir-les? Que ritme i *performance* són estretament lligats ens ho demostren ben a les clares les dotze versions de «*El rei n'ha fetes fer crides*», on s'observa un clar predomini de la variació en les seqüències no significatives, però de funcionalitat rítmica remarcable (MASSOT I MUNTANER 1964: 15-16).

Totes les cultures orals són riques en cançons per acompanyar el treball (particularment el rural). Els reculls de cançó tradicional nostres són farcits de «work-songs» i cada feina agrícola té les seves «tonades». La monotonia i el «ritme» del treball són catalitzadors extraordinaris de la cançó, de la *performance*. També a les cançons infantils (de *bressol*, en concret) els ritmes del joc, del ball, del comptar, la incitació al son... constitueixen un vast camp per a la constatació del que venim asseverant. Les cançons de les danses s'inclouen també en aquesta categoria, paraules, música i moviments rítmics corporals es conjuguen en un acte expressiu. Els lligams entre les danses i les cançons de treball són notoris.

Sovint, els instruments serveixen de suport a la *performance* rítmica. Primitivament seria la percussió fins a arribar a qualsevol tipus d'acompanyament instrumental (present a Mallorca i sobretot a Menorca i a les Pitiüses).

Un altre element prosòdic que pot ser modificat per la *performance* és la rima. De fet, sovint la rima és forçada per glosadors no gaire destres que, per tal d'aconseguir la consonància, no dubten a fer servir barbarismes palesos (i que en la seva expressió normal mai no emprarien seriosament), paraules el sentit de les quals no dominen, onomatopeies, mots transformats (metàtesis, finals falsos, desplaçaments sovintejats de la tonicitat...). No ens referim ara al joc verbal procedent d'una *performance* generadora amb una intencionalitat manifesta, com els exemples que hem tingut ocasió d'estudiar (SBERT 1991b:23), sinó a la deformació, d'un o més mots, provocada clarament per necessitats de la rima, que l'interpret efectua en la immediatesa de la *performance* perquè el seu inventari lèxic actiu no li proporciona la paraula corresponent, i actualitza la forma amb una tira fònica que «sona» aproximadament a allò que ell i el públic precisen (i esperen):

Mon enteniment remaia
com el qui compra i ven.
Bona amor, a mi me'n pren
com el qui bat per sa paia.
(I/4565/266)

7.2. *Dramatització*

L'oblit de l'estudi de la dramatització pels col·lectors no n'elimina la pertinença en la poesia oral (FINNEGAN 1977: 124).

El P. Ginard ens permet «contemplar» la posada en escena d'un glosat, calculada mil·limètricament: «Un dels dos rapsodes s'asseu, aixancant-se a la cadira, de manera que el respatlter, on se recolza de braços, li quèda entre els cames. A la mà, hi porta un mocador. Se treu el capell i el penja a un clau dels bastidors. L'altre contrincant, encapellat, fuma i s'asseu en posició normal. Mentres dura la glosada, com a recurs per entretenir les mans —molts no saben què fer-ne de les mans, en públic— i per remullar la gargamella, beuen, i sovint hi tornen, un glop d'aigua. Remor densa. Els crits fiblen. Parlar a mitja veu és de gent selecta (...) La funció comença. Els glosadors s'alcen de la cadira i romp el foc el qui va sense barret. Després d'invocar Déu, demanar la seva ajuda, i sol·licitar, per mera cerimònia, l'autorització de les autoritats, saluden la concurrència, tot desitjant que surti de l'acte complaguda. (...) S'asseuen de bell nou, i, darrera aquest indefugible exordí, entren de ple en la glosada. S'alaben burlescament, i aviat són a les fisconades. (...) En els intermedis, com a dos guerrers irreconciliables i per donar-ne, viva, la sensació, no se parlen ni estan plegats. Un surt i l'altre roman a l'escenari. Durant el glosat mai no se diuen un mot, ni se miren de cara. Soparen, és ver, plegats, i plegats vingueren i se'n tornaran» (GINARD 1967: 103-104 i 109).

Una dramatització senzilla però, indubtablement, amb una intencionalitat de marcar un «espai escènic».

Quant a aspectes com el vestuari o estructures formals definides i «exigides» per l'audiència com a elements d'un determinat ritual són més pròpies del teatre de tradició oral que no de l'àmbit estricte de la poesia.

El ball constitueix també una particular forma de dramatització bastant estudiada entre nosaltres (Galmés, Ensenyat, Estarellas, etc.). En les danses la part verbal ocupa un lloc molt secundari, de complement sonor a la música i al moviment que la vivifica.

La dramatització és, d'alguna manera, el resultat de diversos factors a considerar. Endemés dels comentats, la gestualitat i el decorat

conformen una situació particular, emmarcada en unes coordenades d'espai i de temps perceptibles i percebudes com a condicionats per part de tots els actants.

7.3. *El gest*

La comunicació —i l'expressió— oral comporta tot un conjunt d'accions: veu, paraula, silencis, mirada, gestos, moviments corporals, etc., per ser operativa.

La *performance* és el context on es projecta tota la gestualitat que matisa i connota el missatge verbal. L'interpret, en gesticular, culmina les seves virtualitats expressives.

El gest no sempre és un acte reflex i involuntari, sinó que pot superar tot un llenguatge paral·lel, codificat i absolutament mancat d'espontaneïtat. Altra cosa és que la «competència» de l'interpret li doni aquesta aparença (com pot donar-la equívocament també en relació a la proferència oral suposadament improvisada). En referir-nos a la gestualitat codificada no volem entrar a considerar els camps de la mímica i de la dansa, paradigmes d'aquest tipus de llenguatge (FÀBREGAS 1985), sinó a un nivell de *performance* de poesia oral estricta.

El gest en la *performance* pot introduir notables variacions del sentit final del text. Zumthor analitza molt detingudament en el capítol 11 de la *Introduction à la poésie orale* la gestualitat en relació a l'oralitat. Significativament, titula el capítol «*Presència del cos*».

La relació entre gestualitat i llenguatge és complexa i comporta per a Zumthor (1983:195) tres sèries de definicions:

1. *Gest redundant* que arrodoneix o completa el significat de la paraula:

«Un dia l'agafa un altre glosador de la Muntanya, i mostrant-li una canya, li diu;
Som un homo esterangé,
que davall de la Muntanya;
¿me vols dir aquesta canya
ses habilitats que té?» (ALCOVER 1950:45)

En els jocs infantils cantats (i/o dits) el gest redundat és una manera de reforçar positivament l'aprenentatge:

«Això és son pare,
això és sa mare,
aquest demana pa,
aquest diu que no n'hi ha,
i això és sa porcelleta
que demà hem de matar
i farà nyic, nyic, nyic, nyic!»

Es canta fent cansueta, mentres van agafant els dits d'un infant, començant pel dit polze. En esser al petit, l'estrenyen i el venten mentres diuen: «que fa nyic, nyic, nyic, nyic!» (GINARD 1981:5).

2. *Gest redundat* que elimina una possible ambigüitat i forneix el sentit precís i exacte a la paraula. Per exemple:

«Un glosador, tocant l'altre a la part alta de l'esquena, diu:
"Vos vénc a tocar es *resorte*
que duis a dalt es *golès*.
Vós qui sou un homo entès, ¿no em sabríeu dir quin és
del món s'animal més *torpe?*"»
(Anècdota recollida personalment).

3. *Gest substitutori* que, fet servir en lloc de la paraula, proporciona a l'auditori —als espectadors— una informació no formulada verbalment. Vegi's, p. ex., la cançó de les feines de casa (GINARD 1981: 12-14).

7.4. *La «situació»*

El poema oral «fora de la situació» resulta incompreensible (ZUMTHOR 1983: 148-149) o, si més no, diferent.

Quan hom vol participar en una *performance*, el fet en si ja presuposa una determinada actitud inicial. L'acceptació de paràmetres coneguts i «socialment» admesos. La participació, si més no com a espectador atent, és un valor apriorísticament assumit. Tant és així

que era molt freqüent que, per assistir a un glosat, calgués pagar una determinada quantitat en concepte «d'entrada». L'espectador, com el d'una obra de teatre o cinema actual, havia de «pagar» per accedir al recinte de la *performance*; com no considerar, doncs, l'aspecte situacional en referir-nos a la *performance* pròpiament dita. De manera semblant, l'intendent de la *performance*, de bell antuvi, ha de posar-se també en «situació».

Però, ultra aquestes «disposicions de l'ànim» per part dels components personals de l'acte performatiu, cal ni que sigui mínim un cert grau de competència (ZUMTHOR 1983: 149).

7.5. L'espai

El lloc de la *performance* pot ser aleatori. Les circumstàncies poden motivar una adequació funcional d'un espai peculiar. Per exemple, l'espai propi de les cançons de feines del camp pot transmutar-se en un escenari per a un concurs o un recital... Però, certament, l'espai condiona de manera molt intensa la *performance*: «Els glosats, ara, se fan al teatre, a la taverna, i, en les festes cívico-religioses, fins i tot a la plaça, davant el portal de l'església, sota una envelada de paperines» (GINARD 1967: 101-102).

El lloc, l'espai, ha estat objecte de mitificació per part de les societats humanes. Els indrets sagrats, màgics, que arrelen l'home amb el seu context geogràfic tot vestint-lo de simbologies han trobat la seva expressió en la cultura oral en les llegendes (ALBERTÍ I SUREDA 1989), que, arreu del món, s'han ocupat no només de fer l'inventari de la galeria de personatges heroics, sinó d'enaltir indrets, construint una història més o menys meravellosa rere cada topònim. Històries que ajuden a la identificació comunitària i a mantenir viu el sentit del propi prestigi i l'autoorgull social, bàsic per a la cohesió del grup humà. La cançó tradicional contribueix a aquesta funció (vegi's tom III del CPM, cançons de «localitat»). Quant a les cançons breus el fenomen ha estat observat per Cavallé (1985:58): «Pel que fa a les corrandes, manifestació literària de caràcter popular i profà, les seves referències al "lloc" són abundoses. Algunes es componien per

elogiar la pròpia localitat i d'altres per bescantar als pobles veïns.»

Però aquí ens referim a l'espai en un altre sentit. Per a la *performance* l'espai ha estat tradicionalment important. Hem vist la descripció del glosat que feia el P. Ginard, però cal dir que al llarg dels segles tant el nostre poble com d'altres (CARO BAROJA 1989) han fet servir els llocs públics com a escenaris de llurs *performances* professionalitzades. Reunions festives d'amics i veïns a les tavernes, amb motiu de les matances, al recer de la llar, a la fresca de la clasta, o a l'ombra del parral podien ser espais idonis per a una *performance* menys formal. L'espai (i el temps) cobren funcionalitat (protecció del glosador) (AMADES 1950:57).

7.6. *El temps*

La paraula es desenvolupa en el temps, però, com Zumthor ha apuntat, la poesia és objecte d'una doble temporalització: «sa durée propre, et en vertu du moment de la durée sociale où elle s'insère» (ZUMTHOR 1983:149).

7.6.1. *El temps de la performance*

El temps de la *performance* i la *performance* en el temps. La paradoxa és només aparent. Hi ha en les cultures orals la necessitat d'una cohesió social imprescindible per a la supervivència. Un temps per a cada cosa i una cosa per a cada temps: els cicles anuals són absolutament i rigorosament respectats quant als ritualismes derivats del domini de la natura sobre l'home. Per això, existeix també un «temps» determinat que condiciona la *performance*. L'índex del Cançoner d'Amades ho ratifica: cançons de diada, carnestoltenques, de Quaresma, de caramelles, de festa major, d'Advent i de Nadal, de mort.

Així, p. ex., no és pertinent concebre les *caramelles* al marge de la Pasqua florida (DCVB, accepció 1; AMADES 1950: 138), com no ho és «captar panades» (o «cantar ses sales») o «captar figues» per Nadal.

Qui dubta que els fets que descrits tot seguit impliquen un temps molt concret? «A Mallorca, quan moria un fadrí o una donzella que festejava, era costum que el seu promès o la seva promesa li fes fer una cantada per un cantador o glossador acreditat. Uns dies després de l'enterrament, el veïnat es congregava vora la casa del difunt, i l'encarregat de complir la cantada funerària entonava una cançó que era escoltada amb unció religiosa, per la qual feia l'elogi del traspasat i es feia ressó del sentiment i de la dolor del qui li havia encarregat el cant» (AMADES 1950: 270). En relació a aquest tema és molt interessant el treball de M. Pons (1989) «*La mort de Na Roseta, una cançó de mort santanyinera*».

En el desenvolupament de l'acte performatiu hi ha també un «temps», una seqüència, per a cada element dels que, estructuralment, integren la globalitat de l'acte. Així, Amades (1950:138), que considera les caramelles com a romanalles de les cerimònies de primavera antigues en agraiment a les divinitats per les bones collites i com a petició de bons conreus, distingeix una estructura tematico-temporal en la *performance*:

- a) Cançó o cançons de *presentació* (introducció).
- b) Cançó o cançons de *salutació* (inici).
- c) Cançons *dedicades* als habitants de la casa o masia, gradua-des segons la categoria del personatge, des de l'amo al darrer servent.
- d) Cançó de *comiat*.

7.6.2. *El temps en la performance*

La durada d'una *performance* pot estendre's d'uns breus instants a períodes indeterminats de temps. La relació emocional que s'estableix entre l'intèrpret i l'auditori guarda una relació molt estreta amb la durada d'una *performance*.

El temps, la durada, tant per al públic com per als glosadors és una qüestió de «prestigi», implica la capacitat de perllongar una cançó indefinidament i això suposa domini de la tècnica. Per això, un bon glosat mai no serà breu i són admirats els homes i les dones ca-

paços de recitar de memòria llarguíssimes cançons. A nivell qualitatiu, lògicament, no hi ha una correlació estricta entre la durada d'una composició i el seu èxit.

La preocupació pel temps de la *performance* per part dels glosadors se centra molt més en la qüestió de la capacitat d'improvisació o de reacció (rèplica) que no en els aspectes de mesura cronomètrica de les composicions.

MIQUEL SBERT I GARAU

BIBLIOGRAFIA

- ALBERTÍ, Ma. i SUREDA, Ma. F. (1987): «Mallorca, terra de fantasies populars: les llegendes», *Lluc*, núm. 739.
- ALCOVER, Antoni Ma. (1950): *Aplec de Rondaies Mallorquines d'en Jordi des Recó* (Palma: Gràfiques Miramar).
- AMADES, Joan (1950): *Folklore de Catalunya* (Barcelona: Selecta).
- BAUMAN, Richard (1986): *Story, performance and event. Contextual studies of oral narrative* (Cambridge: University Press).
- CARO BAROJA, Julio (1969): *Ensayo sobre la literatura de cordel* (Madrid: Rev. De Occidente).
- CAVALLÉ, Joan (1985): «Sobre el caràcter local de la cultura popular» en: *La cultura popular a debat* (Barcelona: Altafulla), pàgs. 58-64.
- FÀBREGAS, Xavier (1985): «La formació dels arquetipus quinèsics» en: *La cultura popular a debat* (Barcelona: Altafulla), pàgs. 65-71.
- FINNEGAN, Ruth (1977): *Oral poetry, its nature, significance and social context* (Cambridge: University Press).
- GENTILI, Bruno (1985): «Cultura dell'improvviso. Poesia orale colta nel settecento italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica» en: *Oralità. Atti del Convegno Internazionale Urbino 21-25 luglio 1980* (Roma: Ediz. dell'Ateneo).
- GINARD BAUÇÀ, Rafel (1960): *El Cançoner Popular de Mallorca* (Palma: Ed. Moll).
- GINARD BAUÇÀ, Rafel (1981): *Cançoner Popular de Mallorca. Volum Tercer* (Palma: Ed. Moll).
- GINARD BAUÇÀ, Rafel (1983): *Cançoner Popular de Mallorca. Volum Quart* (Palma: Ed. Moll).
- JANER MANILA, Gabriel (1987): «Es teu glosar no m'espanta», *Lluc*, núm. 738 (Palma).

- MASSOT I MUNTANER, Josep (1964): «Aportació a l'estudi del Romancer balear», *Estudis Romànics*, XI.
- MIRALLES I MONTSERRAT, Joan (1972): «Sant Antoni al viu», *Lluc*, núm. 612.
- ONG, Walter J. (1982): *Orality and Literacy* (London / New York: Methuen).
- PELEN, Jean-Noël (1988): «Mémoire de la littérature orale la dynamique discursive de la littérature orale: réflexions sur la notion d'ethnotexte» en: *Croire la mémoire? Approches critiques de la mémoire orale* (Aoste: IG Ed. Musumeci).
- PONS, Miquel (1989): «La mort de Na Roseta, una cançó de mort santanyinera», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 45, pàgs. 369-383.
- SBERT I GARAU, Miquel (1991a): «Unions i Desunions» de mestre Lleó: acotacions per a una teoria de valors (Llucmajor: Ajuntament).
- SBERT I GARAU, Miquel (1991b): «"Un arronsam de celles", formació de paraules al cançoner», *Lluc*, núm. 765, Palma.
- SBERT I GARAU, Miquel (1992): La poesia de tradició oral: aportació al catàleg de glosadors de Mallorca (els glosadors de Llucmajor i la seva comarca), tesi doctoral inèdita, Universitat de les Illes Balears.
- ZUMTHOR, Paul (1983) *Introduction à la Poésie Orale* (París: Éd. du Seuil).

