

tant, han de tenir les mateixes condicions ambientals), bé per criteris geogràfics (peces de la comarca d'Olot, peces de l'horta de València), o bé per criteris de volum (tots els carros junts, totes les peces petites en calaixos, etc.). De fet moltes vegades són els objectes mateixos els que manen en aquest punt; els teixits, per exemple, necessiten unes condicions determinades, la cistelleria unes altres, els ferros o els enregistraments de música unes altres de diferents, etc. També s'ha de tenir present el paper que volem que acompleixi aquest magatzem o sala de reserva i si ha de ser o no lloc per a estudiosos. En cas afirmatiu ha de tenir, a més de les condicions de conservació i de seguretat adequades, les de treball. Això vol dir que s'han de buscar fórmules adequades per facilitar la consulta dels objectes (sistemes mòbils per a teixits i estores, petits calaixos per a joies, etc.), i un bon llibre-catàleg de la sala de reserva que situï l'objecte que es vol estudiar en pocs minuts.

Finalment, com a tasca a cavall entre la catalogació i l'aprofitament, hi ha els *mapes de distribució*, molt útils en treballs d'investigació.

L'*aprofitament dels fons* es concreta en l'exhibició, en els *treballs d'estudi* i en l'*aplicació pedagògica*.

L'*exhibició* es manifesta per mitjà d'*exposicions fixes* i *exposicions temporals*. Les exposicions fixes sempre intenten donar compte dels fons objectuals dels museus tot fent-ne un resum —sempre amb una intenció o una altra—, mentre que les exposicions temporals, generalment, privilegien un tema o una col·lecció determinats. Pel que fa a la presentació dels fons es poden utilitzar vitrines, plafons, reproduir ambients, etc., fent servir tot tipus de materials i de tècniques. Els objectes es poden mostrar de manera ambientada, tot intentant reproduir l'atmosfera i la situació a la qual pertanyien o pertanyen, o es poden presentar de manera que mostrin una seqüència o una successió dels seus usos o de la seva fabricació. Aquests dos tipus d'exposicions no són incompatibles i la majoria de vegades s'alternen i es complementen. Sempre hi ha elements a modificar i a canviar en una exposició fixa, i sempre hi ha elements fixos en una exposició temporal. En les exposicions temporals, en el cas que es vulguin fer itinerants, s'han de pensar molt bé en relació amb el lloc on s'hagin de fer (no és el mateix presentar una exposició de terrissa a la Bisbal que en un barri de Barcelona, ni és el mateix presentar una col·lecció de pessebres en una sala d'art que en una església). Pel que fa a l'aspecte dels muntatges per a exposicions fixes, s'ha de pensar en tipus de vitrines o de paraments que puguin resistir moltes hores de llum artificial, molts visitants i molts dies d'aguantar les envestides de la pols i de l'ambient (canvis de temperatura, d'humitat, etc.). En canvi, per a exposicions temporals, s'han de buscar materials que siguin lleugers i transportables, alhora que resistents per aguantar molts visitants en pocs dies. No cal dir que en tots els casos caldria estudiar els mitjans de seguretat adequats.

Pel que fa als *treballs d'estudi* cal diferenciar els realitzats pel personal propi en forma de guies i monografies (així com la seva eventual participació en congressos i conferències), i el treball realitzat per investigadors no pertanyents a la institució per elaborar tesis doctorals, tesis de llicenciatura, monografies i d'altres treballs d'investigació i de divulgació.

Finalment l'*aplicació pedagògica* i la *didàctica* del museu cal que sigui adaptable a tots els àmbits de l'ensenyament.

Val a dir que moltes d'aquestes funcions no són realitzades directament per l'antropòleg, però sí que ha d'intervenir en quasi totes. M'explicaré: no es pot restaurar de la mateixa manera una arada —instrument usat per a un treball dur— que una talla de Salzillo, ni es pot presentar de la mateixa manera una formatgera del Ripollès que una madona italiana, ni tan sols es pot explicar de la mateixa manera un museu d'art o de ciència que un museu etnogràfic.

MUSEUS ETNOGRÀFICS

Històricament, a Europa, és a partir del segle XVIII que es pot començar a parlar de col·leccions etnogràfiques. Alguns mecenes i prínceps varen finançar el que s'anomenava "Gabinet de curiositats" amb mostres de ciències naturals i objectes etnogràfics. Tot això havia estat recollit per soldats i mercenaris, missioners i homes de ciència, administradors colonials i negociants, enginyers i arquitectes que, lluny de la pàtria, arreplegaven tot allò que els semblava interessant i original.

Aquestes col·leccions així constituïdes eren plenes d'objectes exòtics i curiosos absolutament esparsos que moltes vegades eren inintelligibles per als europeus. No serà fins ben avançat el segle XIX que les col·leccions etnogràfiques començaran a tenir entitat per elles mateixes i a constituir col·leccions completes d'objectes procedents d'Àsia, d'Àfrica i d'Amèrica. És, però, sobretot, en les primeres dècades del segle XX que els Estats —amb l'ajut dels col·leccionistes— adquireixen grans assortiments d'objectes dels països colonitzats. Així es formaren el Museu del Congo Belga, en temps del rei Albert I (1910) a Tervuren (Bruselles); el Museu Guimet (1935) i el de l'Homme (1937) a París; el Museu von Völkerkunde a Hamburg (1934) i el Museo Etnológico y Colonial a Barcelona (1948) per anomenar-ne alguns.

Amb el romanticisme i les idees nacionals havien aparegut a Europa els primers museus etnogràfics amb objectes del propi país. Els primers es formen als països nòrdics: Copenhaguen, inaugurat el 1840; Museu frisó, a Ljouwert (Holanda), el 1853; el Nordiska Museet a Estocolm el 1872.

Si mirem una mica de prop la formació d'aquests museus observarem que n'hi ha de dues formes ben diverses: museus fets a partir d'objectes aplegats del que restava de societat pre-industrial i d'altres formats amb objectes provinents d'excavacions arqueològiques i d'objectes de la vida quotidiana (o almenys així els ho semblava) de totes les etapes de la història fins abans de la industrialització.

Neixen així museus locals, regionals i nacionals arreu d'Europa: Museu Bretó a Quimper (Costa de Bretanya), el 1874; Museon Arlaten, a Arle (Provença), el 1896; Museu Nacional del País de Gal·les a Cardiff, el 1907, etc. Són museus ancorats en el món rural passat presentat de manera una mica idíl·lica, com una arcàdia perduda. En aquesta línia destaquem els museus a l'aire lliure com el de Skansen a Estocolm; el Sorgenfrí a Dinamarca, prop de Copenhaguen (1901) o el de Fölisöen

a Finlàndia (1908), amb reproducció de cases i ambients i amb un intent de rèplica de la vida quotidiana. De vegades hi havia fins i tot artesans treballant en aquests recintes amb vestits "típics".

Aquesta tendència es manté fins després de la Segona Guerra Mundial. A Catalunya el primer museu etnogràfic es fa a Ripoll el 1915 per l'impuls de Tomàs Raguer i Rossend Serra i Pagès, i no se'n crea cap més fins que el Museo de Artes e Industrias Populares de Barcelona és inaugurat el 1942. Tots dos museus participaven del mateix principi d'estancament en el passat idíl·lic del món rural, sense intervenció del vapor ni de l'electricitat. En canvi, mentre el Museu-Arxiu de Ripoll era quasi un "Gabinet de curiositats", el Museo de Artes e Industrias Populares (concebut pel seu creador, Ramon Violant i Simorra, els anys trenta encara que no fos inaugurat, parcialment desvirtuat, fins l'any 1942) volia mostrar unes tecnologies i unes tradicions que s'havien mantingut indemnes, tot i l'investida de la societat industrial i que, en les dècades dels anys quaranta i cinquanta, eren encara vives a causa de l'estancament econòmic subsegüent a la Guerra Civil.

Capítol a part mereix el que és l'actual "atp" (Musée des Arts et Traditions Populaires) de París, mirall d'etnògrafs. A partir de 1888, Armand Landrin, conservador del Musée d'Ethnographie de París, comença a formar el que havia de ser la "*Salle de France*" d'aquell museu, amb objectes provinents de tot l'Estat francès. Amb la instal·lació al Palau de Chaillot del Trocadero del nou Musée de l'Homme (1937) —essent-ne director Paul Rivet— les col·leccions franceses se n'han de separar. És llavors que, amb l'empenta de Georges-Henri Rivière, es forma al Bois de Boulogne el Musée national des Arts et Traditions Populaires. Aquest museu es fa amb una voluntat de síntesi i de vertader complement de museus regionals. En el muntatge actual va intervenir-hi Claude Lévi-Strauss i les instal·lacions actuals foren obertes al públic a la primera meitat dels anys setanta.

Amb el tema de la guerra, a diferents indrets d'Europa, es fan alguns museus a partir dels anys quaranta que també considero etnogràfics per tal com s'hi recullen records i imatges tant dels combats com de la vida que es desenvolupava al seu entorn. Són els primers museus que tracten de la societat industrial, encara que sigui en un aspecte tan poc afalagador com el de la situació bèl·lica.

A partir dels anys seixanta, a França, a imatge dels bells museus a l'aire lliure i amb l'impuls de G. H. Rivière i d'Hugues de Varine Bohan, es formen comissions de treball per estudiar el tema i el 1971 es fa el Musée de Plein Air des Landes de Gascogne; el 1973 l'Ecomusée du Creuset-Montceau-Les Mines; el 1979 el Musée de la Camargue-Le Pont de Rousty i d'altres que estan en estudi. A Anglaterra també hi ha un moviment de recuperació de cases senyoriales amb els seus jardins, per habilitar-les com a museus i camins de la natura.

El Consell d'Europa, després de la Conferència de Viena de març de 1973, recomanà la formació i el desenvolupament dels mètodes actius d'ensenyament del medi. A partir d'aleshores es feren seminaris a Holanda (1975), a Dinamarca (1976) i l'últim (1977) a Bristol, sobre aquests temes. També a Catalunya l'interès per un coneixement de la natura en un sentit ampli, és a dir, incorporant-hi l'empremta característica de cada comunitat humana concreta, ha repercutit en una gran florida de

petits (i no tan petits) museus locals i comarcals. Segons el Servei de Museus de la Generalitat (1981) hi ha a Catalunya cinquanta-quatre museus que es poden considerar etnogràfics o que compten amb una secció etnogràfica. Crec que els podríem classificar en els quatre grups que conformen el quadre que acompanya aquesta ponència: museus etnològics exòtics, museus etnològics fonamentats en el món rural català, museus locals (comarcals) amb seccions etnogràfiques, bé que el pes principal de les col·leccions es decanti cap a l'arqueologia i la història local (o comarcal) i les col·leccions.

Etnològics exòtics:

Museu Etnològic. Barcelona.
Museu Etnogràfic Andino-Amazònic dels Caputxins. Barcelona.
Col·lecció Folch. Barcelona.

Etnològics fonamentats en el món rural:

Museu Diocesà i Comarcal. Solsona (Solsonès).
Museu d'Arbúcies. Arbúcies (Selva).
Museu del Camp. Vilabella (Alt Camp).
Museu de Polinyà. Polinyà (Vallès Occidental).
Museu-Arxiu Folkloric. Ripoll (Ripollès).
Museu de Vila. Vila-rodona (Alt Camp).
El Forn de la Vila. Conesa (Conca de Barberà).
Museu. Horta de Sant Joan (Terra Alta).
Masia Colomer. Taradell (Osona).
Museu del Blat i la Pagesia. Cervera (Segarra).
Museu Romàntic. Casa Llopis. Sitges (Garraf).
Museu Romàntic. Casa Papiol. Vilanova i la Geltrú (Garraf).
Casa Trinxeria. Olot (Garrotxa).
El Cellar d'Art. La Pobla de Claramunt (Anoia).
Exposició Permanent Agrícola «Can Deu». Sabadell (Vallès Occidental).
Museu d'Arts, Indústries i Tradicions Populars. Barcelona.

Arqueologia:

Museu Fidel Fita. Arenys de Mar (Maresme).
Museu Cases del Poble. Collbató (Baix Llobregat).
Museu Vicenç Ros. Martorell (Baix Llobregat).
Museu Municipal. Molins de Rei (Baix Llobregat).
Museu-Arxiu de Montblanc i Comarca (Conca de Barberà).
Museu Salvador Vilaseca. Reus (Baix Camp).
Museu de la Vall de Lord. Sant Llorenç de Morunys (Solsonès).
Museu Etnològic i d'Arqueologia. Juneda (Garrigues).
Museu Parroquial. Vinaixa (Garrigues).

Història local:

Museu-Arxiu Tomàs Balbey i Bas. Cardedeu (Vallès Oriental).
Museu Garrotxa. Olot (Garrotxa).
Museu de la Ciutat de Comarca. Igualada (Anoia).

Museu de la Ciutat. Girona (Gironès).
Museu de la Ciutat. Barcelona.
Museu de Llivia. Llivia (Cerdanya).
Museu Parroquial. L'Estany (Bages).
Museu d'Història Ciutat. L'Hospitalet de Llobregat (Barcelonès).
Museu Municipal. Guimerà (Urgell).

Museus-collecció amb objectes de la vida quotidiana rural i urbana:

Museu Marès. Barcelona.
Museu Cau Ferrat. Sitges (Garraf).
Museu Curiositats Marineres. Vilanova i la Geltrú (Garraf).
Collecció Estrems de Cistelleria. Poboleda (Priorat).
Museu de les Puntes d'Arenys de Mar. L'Arboç i Barcelona (Baix Penedès i Barcelonès).
Farmàcia de Llivia (Cerdanya).
Farmàcia del Poble Espanyol. Barcelona.
Farmàcia de Cardedeu (Vallès Oriental).
Museu de Caça i Armes Botey/Serra. Premià de Dalt (Maresme).
Collecció Nines Lola Anglada. Sitges (Garraf).

Museus-collecció monogràfics i tecnològics:

Gabinet del Llibre i de l'Art Gràfic. Barcelona.
Museu Tèxtil. Terrassa (Vallès Occidental).
Museu del Vi. Vilafranca del Penedès (Penedès).
Museu Molí Paperer. Capellades (Anoia).
Museu de la Pell. Igualada (Anoia).

Finalment, deixeu-me que us presenti el projecte que l'any 1980 vàrem elaborar un equip format per professionals de fora i de dins del Museu d'Arts, Indústries i Tradicions Populars.

La cultura catalana, com tota cultura humana, no es pot entendre deslligada d'un temps i un espai concrets. En el temps ha establert contactes i relacions amb d'altres cultures, especialment les mediterrànies i ibèriques, i en l'espai les varietats geogràfiques de Catalunya l'han portat a desenvolupar modes de vida molt diverses.

Mostrar aquesta trama de lligams i peculiaritats, ahora que recollir i exposar els elements que constitueixen el patrimoni etnogràfic català, serà la tasca principal d'aquest museu.

EL PATRIMONI ETNOGRÀFIC

Totes les societats es defineixen en relació amb el seu passat. Tot museu salvaguarda el passat en funció de les necessitats del futur (i en aquest sentit podem dir que tots els museus són històrics). Però aquesta consciència de salvaguardar, d'entendre els testimoniatges del passat com un patrimoni, no és generalitzada.

L'home contemporani comprèn que el monestir de Ripoll, la mesquita de Còrdova o les coves d'Artà mereixen ésser considerats patri-

moni nacional. Ja resulta, però, un xic més difícil de comprendre que el Delta de l'Ebre o un conjunt de cases menestrals del barri de Sants o del de Gràcia, a Barcelona, siguin considerats igualment patrimoni. Més difícil encara resulta comprendre que un molí d'oli, un doll de Figueres o la llegenda del comte Arnau són igualment patrimoni d'un poble o d'una nació.

Aquesta tercera categoria de béns culturals no reconeguts universalment —perquè no formen part de la cultura “cultura”—, i que en el nostre país no gaudeixen de cap protecció legal, són el patrimoni etnogràfic que el museu ha de recollir, estudiar i conservar.

Formen aquest patrimoni etnogràfic tots els béns culturals que permeten conèixer els components antics i originals de la societat catalana, tant dels medis populars com de les cultures regionals. Aquests béns culturals: pràctiques, creences, maneres de fer, tècniques, gests, ens revelen actualment llur riquesa potser més clarament que l'obra d'art única, resultat de la gran creació individual.

I tot això perquè aquests béns culturals, herència rellevant d'una cultura principalment oral i per això mateix abundosos i efímers, ens parlen dels fonaments d'una identitat col·lectiva que ens fa reviure molt més les històries de les nostres societats que la historiografia oficial.

COM S'EXPOSARAN AQUESTS BÉNS PATRIMONIALS

L'eix temàtic sobre el qual estarà organitzat el muntatge del museu serà la relació de l'home amb el seu medi i les manifestacions materials i simbòliques que es generen d'aquesta relació en la vida quotidiana de les terres catalanes. I tot això emmarcat en tres unitats que es corresponen a grans trets amb tres períodes històrics:

1. La primera unitat explicarà la geografia física de l'àrea de la cultura catalana amb tots els seus components (geològics, hidrogràfics, de vegetació, etc.) i els models de vida que en aquest medi es desenvoluparen, si fa no fa, des del Neolític, en què l'agricultura prengué carta de naturalesa, fins al segle x.

2. La segona unitat correspondrà sensiblement al període que va des del segle x fins al XVIII, fase final i extensiva de l'agricultura a l'àrea de la cultura catalana i d'Europa, i inclourà materials de les cultures mediterrànies i ibèriques relacionades d'una manera o altra amb la catalana.

3. La tercera unitat correspondrà al període de la societat industrial, en el qual els paràmetres pels quals s'explicarà la cultura ja no seran els del medi natural i l'economia que se'n deriva, sinó els costums i les creences, presos com a fil conductor per explicar-ne el significat en el present i el lligam amb el passat.

Així, doncs, els tres grans eixos d'exposició museogràfica seran:

1. Models de vida pre-industrials i medi en el qual s'han desenvolupat.

2. Interrelació de les formes de vida.
3. Costums i creences: cicle de la vida en el curs de l'any.

Models de vida pre-industrial

La ramaderia, la pesca, l'agricultura i les formes mixtes es mostraran d'una manera permanent i inclouran les tècniques, els costums, les pràctiques, les institucions i les obres desenvolupats en cada un d'aquests grans models.

El punt de partida fóra mostrar aquestes formes de vida tal com es manifesten, o s'han manifestat, a l'àrea del Principat de Catalunya, tot posant en relació les comarques en què s'han produït.

Interrelació de les formes de vida

Un segon espai important fóra destinat a mostrar com les diverses formes de producció i de vida s'interrelacionen i com creen al mateix temps noves necessitats i noves solucions. Això s'hauria de fer mitjançant un estudi estructural i una exposició lineal dels conceptes:

intercanvi - comerç
 nuclis de mercat - transports
 territori-mercat - comunicació
 pobles - transmissió
 viles i ciutats - centres comarcals i cosmopolites

Tota la diversitat de funcions que pressuposen tots aquests conceptes i que històricament desemboquen en la Revolució Industrial permetrà mostrar les transformacions profundes del propi espai geogràfic —tan determinat en els models de vida— i com es modifiquen les formes de producció i, amb elles, les institucions i la vida, l'organització política, el desenvolupament de les ciutats polítiques, les migracions en massa, la creació de mà d'obra especialitzada, etc.

Si en el primer espai es feia referència bàsicament al món rural, aquest segon ens condueix al concepte de ciutat, i s'hi presentarien les indústries populars urbanes.

Costums i creences

El tercer gran apartat es plantejarà a partir de les vivències que encara es mantenen en nosaltres i remuntarem el fil dels ritus fins als patrons pre-industrials, tot comprovant-ne al mateix temps la persistència. Això permetrà veure com algunes de les manifestacions s'han anat "retirant" fins a l'actualitat, tot sobrevivint a la Revolució Industrial i arribant a la confrontació amb la revolució cibernètica.

Aquesta secció, que ja existia al Museo de Artes e Industrias Populares, hauria de ser remuntada de nou sota aquesta nova òptica.

Al costat d'aquest aspecte museogràfic del futur museu, hi haurà unes altres vessants que es dedicaran a la investigació, al treball de camp i a conformar un futur centre de documentació de la cultura catalana.

BIBLIOGRAFIA

- ARTS, TRADITIONS ET PATRIMOINE (ATP), 1980, *Hier pour demain*, Paris, Edition de la Réunion des Musées.
- ASSOCIACIÓ DE TREBALLADORS DELS MUSEUS DE CATALUNYA, 1981, *Els museus de Catalunya. Aproximació a la seva problemàtica*, Barcelona, Generalitat de Catalunya.
- GABUS, Jean, s. a., *Guide du Musée d'ethnographie de Neuchâtel*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie.
- GIRAUDY, Danielle, 1977, *Le Musée et la vie*, Paris, La Documentation française.
- GUIART, Jean, 1976, "Quel avenir pour l'ethnologie au Musée de l'Homme", «Objets et Mondes», vol. XVI, fascicle 1, Paris, pp. 3-12.
- JONSON, E. Verner i HORGAN, Joanne C., 1980, *La mise en réserve des collections de Musée*, Paris, UNESCO, Cahiers techniques: Musées et monuments, 2.
- LEÓN, Aurora, 1982, *El museo. Teoría, praxis y utopía*, Madrid, Cátedra.
- MONGE, Miquel, 1977, "Informe sobre el seminari internacional sobre educació museològica en un marc estrictament urbà", Bristol. Inèdit.
- MONTERRAT, Rosa M., MORRAL, Eulàlia i PORTA, Eduard, 1982, *Sistema de documentació per a museus*, Barcelona, Generalitat de Catalunya.
- PANOFF, M. i PERRIN, M., 1973, *Dictionnaire de l'Ethnologie*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.
- RIVIÈRE, Georges Henri, 1977, *Dossier Ecomusée*, Paris, Document interior ICOM.
- THILENIUS, G., 1934, "La technique muséographique des collections d'ethnographie. Le Musée ethnographique de Hambourg", «Museion», núm. 3, vols. XXVII i XXVIII, Paris, pp. 123 i ss.



LA HISTÒRIA ORAL: UNA FORMA DE DIALOGAR

Mercè Vilanova

Universitat de Barcelona

Història oral és un terme amb el qual solem designar tres aspectes diferents de l'historiar: una *tècnica*, bàsicament l'entrevista; una *font*, sorgida quan s'enregistren les entrevistes; o una *història*, caracteritzada per la utilització de testimonis orals. Aquestes diferents formes d'entendre la història oral poden suscitar equívocs i, en qualsevol cas, han originat una polèmica. Efectivament, hi ha qui afirma que és més adient denominar així solament determinats arxius destinats a guardar les fonts orals; contràriament, per altres, és útil, malgrat les seves paradoxes, referir-se a la història oral per tal de donar una dimensió distinta i més nova a l'historiar. Paradoxes, perquè la història oral és, al capdavant, una història escrita, perquè gairebé tots els qui utilitzen testimonis orals redueixen allò que és oral (enregistrat) a un text escrit (transcrit), i perquè sempre es sol recórrer, a més, a d'altres tipus de fonts i de documentació.¹

La difusió de la font oral, principalment a partir de la possibilitat d'utilitzar magnetòfons portàtils, es deu a un ampli moviment d'historiadors que han insistit en temes i sectors de població marginats del poder, de la cultura i d'allò escrit.² Des de la seva perspectiva critiquen els que pretenen escriure una història *objectiva* i *total* per rebutjar els testimonis orals considerats *subjectius* i *trivials*; qüestionen també una determinada manera de fer història, perquè la font oral ajuda a redefinir conceptes com el de temps històric o a matisar-ne d'altres com el de líder, massa o classe social.³ Per aquesta actitud crítica, així com pel seu caràcter d'història militant, de testimoni o de denúncia, la història oral pot convertir-se en història marginal. Es confirma, aleshores, com a història alternativa, amb el risc de ser un *ghetto* per a determinats temes

1. Una discussió d'aquests temes a ARON-SCHNAPPER, Dominique, HANET, Daniel, DESWARTE, Sophie, i PASQUIER, Dominique, *Histoire Orale ou Archives Orales?*, París, Association pour l'Étude de l'Histoire de la Sécurité Sociale, 1980.

2. Els programes de la Universitat de Colúmbia de Nova York o de fundacions com la Kennedy es situen a un altre nivell; tenen per objectiu recollir les experiències de l'*élite* política, econòmica i cultural nord-americana.

3. Una discussió completa sobre el caràcter, com va sorgir i les tendències de la història oral pot trobar-se a PASSERINI, P., "Conoscenza Storica e Storia Orale. Sull'utilità e il danno delle fonti orali per la storia", a *Storia Orale e Vita Quotidiana delle classi subalterne*, Torí, Passerini, 1978.

o problemes, i també un *ghetto* per a determinats historiadors, quan precisament la força de la història oral, com a moviment renovador de la ciència, està en el fet de situar-se en el centre mateix de les polèmiques historiogràfiques, en constant diàleg i crítica, per cercar nous enfocaments a fi d'escriure la història, no *una altra història*.⁴

Entrevistar i enregistrar serà cada cop més necessari, principalment per a aquells qui pensen en un història elaborada en equip i susceptible, per això mateix, d'ampliar el nostre horitzó. Tal vegada és aquesta necessitat d'enregistrar un dels aspectes que tendeixen a diferenciar l'historiador del psicoanalista, el sociòleg o l'antropòleg que, per diverses raons, no solen enregistrar allò que escolten. Afirmar que l'entrevista és imprescindible per a l'historiador de la contemporaneïtat, d'altra banda, no implica ni de molt lluny deixar d'utilitzar totes les fonts possibles que quasi sempre són, a més, complementàries. Interessa insistir en aquest punt, perquè s'està instaurant el costum de celebrar congressos i col·loquis, nacionals i internacionals, reservats de forma exclusiva a especialistes en història oral, i així es contribueix a distanciar uns historiadors dels altres i es perjudica les possibilitats innovadores de la font oral.

ELS HISTORIADORS HAN UTILIZAT SEMPRE L'ENTREVISTA

La força de la història oral, com a tècnica, font o relat històric, prové d'un fet que pot semblar paradoxal però que és un reflex fidel de la contemporaneïtat. Tot i que els historiadors han utilitzat de sempre l'entrevista, avui, la font oral, com que es pot enregistrar la veu, s'ha convertit en la font més nova i amb majors possibilitats analítiques. L'entrevista és un recurs utilitzat des d'èpoques remotes, des del moment mateix que va pensar-se a retenir i fixar el passat. En un principi tota història, tot relat, fou oral. Abans de l'era dels manuscrits, de la difusió de la impremta o de la creació dels arxius moderns, homes com Heròdot, Tucídides o Polibi, per escriure la història preguntaren als seus coetanis.⁵ A partir d'aleshores, i ininterrompudament fins al segle XIX, tots aquells interessats en el passat, des dels cronistes fins a Voltaire, van recórrer a l'entrevista com a instrument necessari per a la seva tasca. És solament a partir del segle passat, quan es visqueren transformacions econòmiques d'una enorme transcendència social, que va començar-se a desconfiar de l'oral per fallaç, mentre sorgia allò que a Europa s'ha denominat *historiografia moderna*, una historiografia abocada vers l'escrit i el lema de la qual era «sense documentació escrita no hi ha història possible». És aleshores, i principalment a partir de l'experiència

4. Per a un desenvolupament més ampli de les idees del paràgraf anterior i d'algunes línies de treball que, utilitzant fonts orals, es realitzen al Departament d'Història Contemporània de la Universitat de Barcelona, vegeu BORDERÍAS, Cristina, i VILANOVA, Mercedes, "La Historia Oral entre la Investigación y la Docencia", a *II Jornadas de Metodología y Didáctica de la Historia*, Càceres, 1981 (traducció francesa: "L'Histoire Orale et ses enseignements: Un exemple en Catalogne", «Bulletin de l'Institut d'Histoire du temps present», núm. 11, París, 1983).

5. Una ampliació d'aquestes idees és a JOUTARD, Philippe, *Ces voix qui nous viennent du passé*, París, Hachette, 1983.

alemanya, quan la història passa a ser patrimoni d'experts dedicats de forma exclusiva a aquesta ocupació, que treballen reclosos en institucions creades per a ells. Sorgeixen per primera vegada els denominats *historiadors científics*, i la font escrita passa a ser «l'única prova documental» legítimament utilitzable i custodiada en arxius creats per a ella, els quals foren en part responsables que l'historiador s'allunyés de la societat per a la qual volia historiar. Aquesta tendència va assolir el seu zenit quan, acabada la Segona Guerra Mundial, la possessió d'una tesi doctoral es convertí en requisit imprescindible per pertànyer al món acadèmic.

Ara bé, mentre els historiadors es submergien en fonts escrites i exploraven l'econòmic i social mitjançant l'anàlisi i la crítica d'una documentació cada cop més abundosa, la societat que analitzaven avançava vers un món que tendia a privilegiar el so i la imatge, i en el qual la lletra, manuscrita o impresa, cedia terreny a allò dit, però no escrit. L'impuls era tan fort que àdhuc va canviar de sentit el contingut de la documentació produïda en moltes cancelleries i oficines. El canvi va poder notar-se a França a partir de 1870, i una mica a tot Europa a partir de la Primera Guerra Mundial, quan historiadors i polítics entaularen una batalla valent-se de documents diplomàtics —els quals s'havia acordat que romandrien en secret però que sortiren a la llum— per tal d'intentar identificar els responsables de la catàstrofe bèl·lica. Va sorgir, amb això, als centres de decisió política, el terror a l'empremta escrita, i així la paraula parlada recuperarà força i prestigi.⁶ Els historiadors estem, doncs, com al principi dels temps: hem redescobert que, per tal de conèixer allò que ha ocorregut, no és suficient analitzar l'escrit, sinó que hem de preguntar, a més, als coetanis dels fets. I, un cop més, l'entrevista, el diàleg o la relació humana, es situa al cor de la contemporaneïtat.

POSSIBILITATS ANALÍTiques DE LA FONT ORAL ⁷

He insistit que els historiadors han recorregut sempre a testimonis per construir els seus relats, a fi de subratllar que no hi ha res de renovador a continuar fent-ho. Això no obstant, la possibilitat d'enregistrar el que s'ha parlat en les entrevistes ha suposat un canvi analític rotund, perquè allò dit deixa de ser un record de dues persones susceptible de ser oblidat, esquematitzat o deformat, i passa a constituir un document que nosaltres mateixos o altres podran escoltar, criticar o analitzar. És per aquesta raó que únicament en el cas d'entrevistes enregistrades podem referir-nos, pròpiament, a fonts orals que, com veurem, constitueixen la gran innovació de la segona meitat del segle xx.

6. Vegeu THOMPSON, Paul, "Historians and Oral History", a *The voice of the past*, Oxford i Nova York, Oxford University Press, 1978.

7. Una ampliació de les idees exposades en aquest apartat a VILANOVA, Mercedes i WILLEMS, Dominique, "Problems and methods of Oral History", a *XV Congrès International des Sciences Historiques. Grands Thèmes et Méthodologie*, Bucarest, 1980.

L'originalitat i especificitat de la font oral implica un canvi en la investigació històrica perquè amb ella s'obren perspectives que obliguen a una metodologia susceptible de transformar totes les maneres d'historiar. Un aspecte a destacar és que la forma com es porta a terme l'entrevista i la relació entre pregunta i resposta fan que l'historiador sigui en part responsable de la font que utilitza; creem la font i hi interferim contínuament. A més a més, en qualsevol moment pot repetir-se l'experiència canviant fins l'objecte o el subjecte dels testimonis. Aquest aspecte de creació i control permet que, en una determinada mesura, la història passi a ser una ciència experimental. Aquest canvi radical del que pot ser la història enfronta l'historiador amb problemes nous, com és per exemple el que suposa la crítica de la pròpia font, en tant que criticar la font és criticar la metodologia de l'historiador que l'ha creada. D'altra banda, els problemes relacionats amb el mode i el contingut de les preguntes, així com la forma que adquireix l'entrevista, són també qüestions rellevants per al psicòleg, el sociòleg, el lingüista, etc. La història oral és, doncs, una ciència interdisciplinària que ajuda a comprendre el passat, però que també ajuda a comprendre com funciona la memòria, què significa el concepte de temps en les nostres vides o com influeix el llenguatge en la manera de concebre la realitat.

La font oral, que és subjectiva i espontània, pot, això no obstant, controlar-se mercès a les possibilitats de comparació. Aquesta dimensió comparativa és única i permet una nova aproximació al problema de l'objectivitat històrica. Si els testimoniatges orals són fonamentalment diferents als documents escrits, pel seu caràcter subjectiu i la utilització d'un llenguatge distint, difereixen també de forma considerable dels textos literaris, així com de les entrevistes realitzades amb altres finalitats, com les fetes per la ràdio o la televisió. Segurament un dels aspectes més apassionants de la tasca de l'historiador és buscar entre els seus testimoniatges com diferenciar allò que és individual del que és col·lectiu, allò fonamental d'allò trivial, allò espontani d'allò que no ho és.

TIPUS D'ENTREVISTES I CARACTERÍSTIQUES DE LA FONT ORAL ⁸

Determinar a qui preguntar i què no és senzill, perquè les entrevistes solen formar part de projectes de treball molt diversos i estan sempre en funció, més o menys, dels qui les realitzen. No obstant això, i molt breument, sembla que en principi per a l'historiador hi ha tres grans possibilitats:

— Preguntem quan no hi ha cap documentació escrita sobre allò que volem investigar. Per tal de saber, per exemple, què va ocórrer entre els dies 18 i 30 de juliol de 1936, quan van col·lapsar-se les administracions públiques i privades, hem de preguntar. També hem de preguntar per aproximar-nos a grups marginats del poder i de la cultura escrita. L'exemple més il·lustratiu en aquest sentit seria el dels analfabets, que han

8. Una ampliació de les idees exposades en aquest apartat a THOMPSON, Paul, "Evidence", a *The voice of the past*, op. cit., n. 6.

romàs als relats històrics quasi sempre com una mera dada estadística, i que han constituït, fins molt recentment, el grup majoritari i menys estudiat de tots els temps.

— Preguntem quan, tot i disposar de documentació escrita, aquesta no és suficient i tenim la possibilitat de recórrer a coetanis dels fets que investiguem. És el que ocorre quasi sempre als estudis sobre la contemporaneïtat. És de tots ben sabut, d'altra banda, que fins les millors estadístiques són molt poc fiables, que les actes de totes les reunions subratllen solament determinats aspectes del seu desenvolupament (normalment els que finalment han estat aprovats, i són més aviat una justificació que no pas un reflex d'allò que ha ocorregut), i que la premsa és una font sovint parcial i deformadora de la realitat. En tots aquests casos, i en molts d'altres, el recurs al testimoni oral és obligat.

— Preguntem també per tal de copsar la modalitat d'allò viscut. L'entrevista és l'única via que tenim per conèixer determinats aspectes de la realitat, com la solució vital per la qual opta cadascú davant d'algunes contradiccions d'interès teòric o social. En aquest sentit la història oral és la tècnica més adequada per establir un pont entre la teoria marxista, que tendeix a privilegiar els grans grups socials, i la teoria psicoanalítica, fonamentada únicament en la personalitat individual i, al mateix temps, independent de l'evolució històrica. Si volem donar una interpretació i un significat a l'experiència comuna de la gent, la història oral hi té un paper fonamental perquè és solament resseguint històries de vida, una a una, que poden establir-se connexions documentades entre els sistemes econòmico-socials i els individus que els donen vida.

Tal vegada són l'oralitat i la seva particularitat de ser retrospectives i vives les característiques més destacables i que diferencien més les fonts orals de les escrites. L'*oralitat* de la font és un tret que, malgrat la seva enorme riquesa, suposa greus dificultats per a la seva anàlisi i posterior interpretació, encara que sigui solament pel fet que es necessita molt més temps per escoltar un enregistrament que per llegir-ne la seva transcripció, així com també perquè l'oral, en una cultura com la nostra que privilegia l'escrit, se'ns fa estrany, difícil de comprendre i d'interpretar. És segurament això el que explica el fet que la majoria d'historiadors, un cop transcrits les entrevistes, no solguin retornar a l'enregistrament original i tractin la transcripció com un text escrit qualsevol; i així poden produir-se deformacions. Una altra característica de la font oral és la de ser *retrospectiva* generalment respecte a un període molt ampli de temps que pot arribar gairebé al segle. Aquesta és una altra dificultat relacionada estretament amb els problemes que afecten la memòria i, sobretot, la voluntat de recordar. En tercer terme, la font oral és una font *viva*. És aquest caràcter el que li dona la propietat que hom pugui tornar a preguntar, insistir o canviar l'orientació de les preguntes i, idealment, que pugui retornar-se als testimonis, ampliar-los o canviar-los quan alguna cosa no s'entén. A més, com que sorgeix d'un procés de comunicació doble (entre testimoni i historiador), la font oral ofereix molt més que una simple evidència: a voltes ens ajuda a descobrir una informació que podíem haver cregut innecessària o que no sabíem ni que existís, i ens força, a més, a una interacció entre descripció i teoria.

Solament caldria insistir, com a conclusió, que la història oral es ca-

racteritza perquè reintrodueix en la contemporaneïtat la dimensió del diàleg:

— És, en primer lloc, un diàleg entre fonts, on l'historiador fa d'intermediari. Un cop analitzada la documentació escrita estem en disposició de preguntar sobre aquesta als testimonis elegits. A vegades s'enfronta, literalment, el testimoni amb l'escrit, per tal de fer-lo recordar, comentar, completar o criticar. En d'altres ocasions se li plantegen com a tesis afirmacions historiogràfiques que l'afecten directament, i la seva resposta ens serveix per mesurar el grau d'aquiescència entre l'escrit i allò recordat per aquell qui va viure-ho.

— En segon terme, és un diàleg amb d'altres especialistes que recorren també a la tècnica de l'entrevista, des del lingüista i l'antropòleg fins al sociòleg, i que ens permetrà elaborar un millor guió temàtic o polir el contingut o els aspectes formals d'alguna pregunta concreta.

— Ha de preveure's també un diàleg, que escapa de les nostres mans, amb els historiadors del futur que confrontaran la font que nosaltres hem creat amb les seves pròpies teories, tesis i mètodes. Es reprèn, amb això, un punt que em sembla fonamental: la font oral enregistrada torna a situar l'historiador a la primera línia. Crear fonts orals és, en certa manera, potenciar un determinat tipus d'història. Quan decidim allò que volem preservar, condicionem aspectes de la història futura. I finalment cal insistir en el caràcter creador de la font oral: en la manera de portar l'entrevista fem sorgir, literalment, les paraules del silenci, el record de l'oblit i, per això mateix, com la poesia, la font oral és a vegades un descobriment sobtat i inesperat.



REFLEXIONS ENTORN DE LA PRÀCTICA ETNOGRÀFICA I EL TREBALL DE CAMP

Joan Prat

Universitat de Barcelona (Tarragona)
Institut Català d'Antropologia

INTRODUCCIÓ

El concepte d'"etnografia" cobreix almenys tres accepcions o camps diferents que, segons el meu parer, són:

1. El conjunt de tècniques, mètodes (en minúscula) i instruments necessaris per recollir, classificar i ordenar les dades culturals sobre les quals haurà de treballar i reflexionar l'etnòleg o l'antropòleg. En aquest sentit, l'etnografia constitueix la primera fase, instrumental i tècnica, de la investigació antropològica.

2. En segon lloc, hom parla d'"etnografia" com a sinònim de "treball de camp" o "treball sobre el terreny". El treball sobre el terreny és, en aquest sentit, el "laboratori" on l'investigador fa les seves observacions, recull les seves dades i comprova hipòtesis. El clima empirista en què va desenvolupar-se l'antropologia d'ençà de Malinowski, va motivar que sovint s'interpretés "treball de camp" per "antropologia" i a l'inrevés.

3. En tercer lloc, l'etnografia entesa com a "experiència personal", com a ritus de pas que hom ha de passar per esdevenir antropòleg. En aquest sentit, l'experiència pot ser de dues menes: la clàssica, o sigui el treball dins un grup de "primitius", o bé l'experiència en una societat "complexa".

Intentaré estructurar la primera part de l'article a l'entorn d'aquests tres grans eixos de significació, bo i diferenciant-los metòdicament, malgrat que en la realitat es presentin de forma indestriable. La segona part, en canvi, té com a objecte principal reflexionar sobre algunes de les actituds que hom troba entorn de la pràctica etnogràfica desenvolupada a Catalunya. Problemes d'espai m'han impedit, això no obstant, desenvolupar-ho en aquest paper.

I

En la seva accepció comuna, el terme "mètode" es defineix com la «manera de dir o fer amb ordre una cosa» i les tècniques serien els instruments o estris necessaris, o sigui, els mitjans precisos per fer ordenadament les coses.

No caldria insistir en el fet que qualsevol activitat humana —i no sols les activitats científiques— requereixen i necessiten tècniques per desenvolupar-se ordenadament. Activitats tan diferents com poden ésser cuinar, anar a buscar bolets, fer fotografies o intentar emportar-se una senyora o senyoreta al llit, necessiten un “mètode”. I a la nostra societat hi ha *manuals* que pretenen ensenyar-nos a cuinar, a ser bons boletaires, a fer fotografies o bé ensinistrar-nos en les arts amatòries.

Tanmateix, de la mateixa manera que un bon llibre de cuina no fa un bon cuiner, ni un bon manual de fotografia és garantia de fer un bon fotògraf, tampoc els manuals que apleguen les tècniques científiques —i més concretament les tècniques etnogràfiques— no constitueixen cap seguretat de fer un bon professional de l'etnografia.

Malgrat això, en preparar aquest escrit m'he rellegit els diferents llibres que conec sobre el tema, des de la clàssica introducció de Malinowski a *Los argonautas del Pacífico Occidental* [1922] (1973), Marcel Mauss i la seva *Introducción a la Etnografía* [1947] (1971), la versió castellana del *Notes and Queries on Anthropology* dels esposos Palerm (1971), la *Méthode de l'Ethnographie* de M. Griaule (1957), la *Guía para la clasificación de datos culturales* de Murdock (1963), etc., fins als treballs més recents de Rhys Williams (1974), Cresswell i Godelier (1976), Llobera (1975), Mestre Alfonso (1976), Julio Alvar (1981), etc.

I mentre llegia o meditava alguns dels llibres esmentats he tingut sovint la sensació de retornar a la infància, quan anava a classes de doctrina per aprendre el catecisme, o bé a classes d'urbanitat on se'ns ensenyava a comportar-nos amb “bones maneres”. Aquesta sensació —que per pura diversió he verificat, comparant un llibret intitulat *Compendio de las más esenciales reglas de urbanidad y buena crianza para niñas* (1886) de Saturnino Calleja amb el *Manual de campo del antropólogo* (1971) preparat per un Comitè de l'Institut Reial d'Antropologia de la Gran Bretanya i Irlanda— l'he tinguda també a l'hora de donar les obligades classes de Tècniques i Mètodes als alumnes d'Antropologia de cursos introductoris. Així, un any, per evitar l'estandardització i encotillament que em semblava implícit en l'ensenyament formal de les tècniques del treball de camp, vaig optar per un nou sistema que consistia en l'explicitació de les meves pròpies experiències amb la finalitat d'inferir-ne alguns postulats elementals i bàsics. El resultat, però, no fou molt millor, ja que la classe (o classes) va esdevenir una mena d'autoglorificació personal a base de “batalletes” i “pàgines viscudes”, i si aquest és un privilegi perfectament elogiuable en antropòlegs com Lévi-Strauss (*Tristes tropiques*, 1955), Malinowski (*A Diary in the Strict Sense of the Term*, 1967) o bé en Margaret Mead (*Cartas de una antropóloga*, 1983), esdevé, quan és un trist mortal el qui ho explica, gairebé tan agradable com quan algú, a altes hores de la nit i vulguis que no, s'entossu-deix a explicar fil per randa i a una concurrència endormiscada les seves experiències de la “mili”. Més endavant tornaré sobre alguns d'aquests temes.

II

A la introducció de *Los argonautas del Pacífico Occidental*, Malinowski va escriure:

Els resultats d'una investigació científica, en qualsevol branca del saber, han de presentar-se de forma absolutament neta i sincera. Ningú no s'atreviria a presentar una aportació experimental en el camp de la física o de la química sense especificar amb detall totes les condicions de l'experiment i una descripció exacta dels aparells utilitzats; la manera en què foren encaminades les observacions; el seu nombre; el lapse de temps que va ser-hi dedicat i el grau d'aproximació amb què va fer-se cada mesura. En les ciències menys exactes, com la biologia o la geologia, això no pot fer-se de manera tan rigorosa, però cada investigador ha de posar el lector en coneixement de les condicions en què va realitzar-se l'experiment o les observacions. A l'etnografia, on la necessitat de donar comptes clars de totes i cadascuna de les dades és potser més imprescindible, el passat no ha estat, malauradament, pròdig en aquestes exactituds, i molts autors no s'ocupen d'esclarir els seus mètodes, sinó que discorren sobre dades i conclusions que sorgeixen davant els nostres ulls sense la més mínima explicació [1973:20-21. Traducció de l'autor].

Penso que les afirmacions de Malinowski continuen tenint plena vigència en l'actualitat, i també, desgraciadament, les seves lamentacions. Per comprovar aquest segon aspecte només cal consultar la vintena llarga de monografies que s'han escrit sobre comunitats (o altres unitats d'anàlisi) de la Península Ibèrica. Són excepcionals els casos —n'hi ha, és clar— en què els autors expliciten les coordenades en què s'ha desenvolupat la seva pràctica científica. Aspectes tan importants com són conèixer les hipòtesis i problemes que han guiat l'investigador, quins han estat els criteris per a l'elecció de la comunitat (o l'objecte d'estudi), com s'ha realitzat l'accés a la comunitat, quina fou la duració *real* del treball de camp, de quina manera va desenvolupar-se l'obtenció de les dades, quines van ésser les tècniques emprades en el procés, quins van ésser els supòsits teòrics i metodològics que van aplicar-s'hi i, en fi, com va produir-se el procés d'aclariment (o d'ofuscació) teòrica de l'investigador; tots aquests aspectes, indispensables per poder avaluar la pràctica científica, normalment es resolen amb unes poques ratlles introductòries en les quals els autors ens indiquen, de forma sibil·lina, la durada del treball de camp (quantas excursions i caps de setmana amb la dona i les criatures hauran passat per treball de camp!) i, això sí, els intensos sentiments de gratitud i afecte que experimenten envers informants, col·legues, catedràtics i institucions que han finançat la investigació. I si bé els deutes de gratitud poden resultar útils per conèixer la xarxa social de cada investigador i les seves estratègies de mobilitat social a curt i a llarg termini, evidentment no resolen el problema fonamental, o sigui, les explicacions clares, concises i honestes sobre com s'ha realitzat la pràctica científica. Penso que no cal insistir-hi; només vull assenyalar que les directrius metodològiques descrites per Malinowski ara fa seixanta anys, han caigut en un sac buit o foradat, almenys a l'Estat espanyol.

El "laboratori" de l'etnògraf no acostuma a tenir les característiques tancades i concretes, freqüentment artificials, que tenen els laboratoris de les ciències experimentals, com tampoc no disposa dels mecanismes de control que en aquest darrer regulen els processos d'observació, classificació, verificació i demostració, processos que, fonamentats en la intersubjectivitat, possibiliten fer previsions més o menys exactes sobre determinades parcel·les de la realitat. Pensar, com pensava Malinowski, en l'existència d'un laboratori humà comparable al laboratori de les ciències experimentals és poca cosa més que un miratge. Com ha assenyalat Dan Sperber:

L'ideal metodològic que [Malinowski] defensava, suposava un objecte ideal: una petita societat homogènia gairebé tancada a les influències exteriors, però que l'antropòleg podria penetrar i esdevenir-ne, a còpia de paciència i humilitat, l'orgullós intèrpret. Aquest tipus d'objecte ideal, sens dubte, no ha existit mai. Les societats humanes són menys homogènies i més obertes les unes amb les altres, i més capaces de sobreviure a les intrusions del que hom imagina. Les societats humanes no constitueixen, semblantment a les regions en geografia, o a les èpoques en història, objectes ben delimitats que puguin ésser presos a part i estudiats exhaustivament [1982:5. Traducció de l'autor].

Però retornem al fil inicial: el de la fiabilitat de les dades. Si bé la concepció de les collectivitats científiques —fins i tot les dedicades a les ciències exactes— inclou idees i normes metafísiques, religioses, ideològiques o ètiques que no sempre són explícites ni per als mateixos investigadors, és en les ciències socials i humanes on aquest rerafons ideològic, latent o implícit, és més evident, la qual cosa hauria de portar aparellat —i això no sempre fa al cas— aquest conjunt d'aspectes, aparentment extracientífics, com són l'honestat personal i l'ètica professional. Resumint: bé que els resultats d'una investigació etnogràfica siguin o puguin ser importants per ells mateixos, és imprescindible conèixer amb detall les seqüències objectives i subjectives del procés que ha fet possible l'obtenció d'aquests resultats. En fi, foren aquests tipus de reflexions els que em varen portar a preguntar-me pels processos seguits en la meua pròpia experiència etnogràfica (temàtica amb la qual castigaré la docta audiència, però no el pacient lector), a Catalunya i al Perú.

El resultat de transcendir el meu cas concret és un interrogant més general: ¿Fins a quin punt l'etnògraf controla i domina el procés de recollida, verificació i demostració de les dades i/o en quina mesura són les circumstàncies ambientals del seu "laboratori" les que li imposen l'elecció o selecció (dins un corpus més o menys consensuat) d'unes tècniques (i no d'unes altres), d'uns temes (i no d'uns altres), d'unes metodologies (i no d'unes altres)?

Enfront d'aquest interrogant penso que es dibuixen dues grans posicions: els partidaris de la primera serien aquells qui neguen o minimitzen l'existència del problema bo i considerant que l'antropòleg, com qualsevol altre científic, disposa d'unes teories, d'uns mètodes i unes tècniques que, correctament aplicades, li asseguren l'estricta control de la situació i li garanteixen l'objectivitat de tot el procés científic. En canvi, els partidaris de la segona posició són o som aquells més cagadubtes que

pensem que les hipòtesis que manegem, els paradigmes als quals ens adherim, les unitats d'estudi que seleccionem, la integració dins els marcs d'anàlisi en què ens movem, les relacions amb els nostres informadors, els processos d'obtenció de dades que seguim, en una paraula, tot el procés científic en conjunt, constitueix per si mateix un problema i no precisament circumstancial, sinó estructural, de la pràctica etnogràfica, etnològica o antropològica.

III

Alguns d'aquests aspectes tornem a trobar-los en tractar del treball de camp en la seva vessant *d'experiència personal*. Per enfocar aquest nou tema seguiré de molt a prop un llibre de Dan Sperber —*Le savoir des anthropologues* (1982)— que és la millor aproximació que conec sobre les implicacions subjectives i personals del treball de camp. El tractament de Sperber s'inicia amb un seguit de preguntes: ¿Quin és el saber que els antropòlegs extreuen de les seves experiències de camp?; ¿és possible transmetre als altres aquestes experiències personals?; ¿quins són els problemes generals que aquest saber pot resoldre o bé plantejar?...

Segons l'autor, el saber que l'antropòleg extreu de la seva experiència de camp es presenta sota dos aspectes: documents i intuïcions. Els documents que aquest recull tenen un caràcter heteròclit, però per a l'antropòleg són el producte d'una experiència coherent, ja que, progressivament, la societat en la qual viu li ha esdevingut familiar. Ha après a comportar-s'hi, a saber en cada moment què és el que cal fer o no fer, a preveure respostes, comportaments, reaccions, etc. En fi, l'etnògraf adquireix un saber intuïtiu que li permet comprendre els documents i relacionar-los ells amb ells. Però, i aquí sorgeix de nou l'interrogant: ¿és possible compartir la comprensió d'aquest saber?

En primer lloc, és difícil, per no dir impossible, destil·lar o condensar en un llibre, que el lector llegirà en unes quantes hores, una experiència que pot haver durat mesos o anys i que, a més a més, no té equivalent en la vida de la major part dels lectors. Així, per conciliar aquests objectius diversos —subjectius, personals i d'experiència intensament viscuda per una banda i els objectius de caire científic per una altra— l'antropòleg es veu compellit a presentar els resultats a través d'un discurs continu, homogeni, ni massa abstracte ni massa concret, harmoniosament organitzat en capítols d'igual extensió i amb rètols idèntics.

A aquest encotillament inicial cal afegir-hi altres dificultats, perquè és evident que entre allò que els antropòlegs aprenen en el terreny i el que aconsegueixen de transmetre als altres, les pèrdues o filtracions de saber són més que considerables. En efecte, la intensa experiència que implica el treball de camp es transforma en una exposició laboriosa en què les primitives veus es confonen, perden el seu timbre i la seva entonació; on gairebé mai els materials bruts no arriben a ésser coneguts pel lector i, en fi, on el mateix argot antropològic serveix tant per descriure les institucions i comportaments dels yanomami, dels esquimals com dels catalans. Les insuficiències del vocabulari tècnic de l'antropòleg amb la seva càrrega d'arbitrarietats, etnocentrisme dels termes emprats, etc., han estat prou tractades com per insistir-hi aquí. Només voldria asse-

nyalar el nucli del problema: la dificultat de traduir al sistema cultural de l'antropòleg altres sistemes culturals (els dels indígenes) amb tot el risc de deformació i desdibuixament que tota traducció implica.

Però aquest rosari de gemecs no s'esgota aquí. Segons Sperber, tot projecte d'antropologia científica topa amb un altre escull epistemològic que no té equivalent a les ciències naturals. En aquest cas es tracta de la impossibilitat de descriure un fenomen cultural, del tipus que sigui, sense tenir en compte la idea que se'n fan aquells qui hi participen. I resulta que les idees no s'observen (se les comprèn intuïtivament), no poden ésser descrites (se les interpreta).¹ Geertz (esmentat per SPERBER, 1982:16) arriba, així, a la conclusió que l'única manera de descriure els fets culturals és *interpretant-los*, amb la qual cosa l'antropologia no seria una ciència natural, com pretenia Radcliffe-Brown, o humanística (Evans-Pritchard), sinó fonamentalment interpretativa.

L'etnografia respon a un desig legítim d'intentar comprendre què representa el fet de pertànyer a un altre grup cultural i com és viscut el fet de ser home per part dels membres del grup estudiat. Per assolir aquest objectiu l'etnògraf descriu i interpreta. Ara bé, descriure i interpretar és, en paraules de l'autor, "representar". I una representació és un objecte, físic o mental, que en certa manera es considera que reemplaça la cosa representada. Representar els fets culturals equival, doncs, a descriure'ls, reproduir-los i interpretar-los. Però, en qualsevol cas, resta sempre el problema de la vaguetat del discurs etnogràfic, perquè, malgrat la persistència dels etnògrafs a fer-nos creure que el discurs els ha estat fornit amablement pels seus cavallerescos informants, sabem que moltes vegades les representacions intuïtives de l'etnògraf formen part indestruïble i bàsica d'aquest discurs. I mentre no es faci l'esforç de distingir allò que pertany a la comprensió intuïtiva de l'etnògraf, i allò que pertany als enunciatos indígenes, estarem sempre davant un discurs ambigu i vague que, evidentment, no és la millor manera de crear una ciència, com tampoc no es consolida una ciència acumulant dades (ai, si molts folkloristes i etnòlegs ho haguessin entès!). Si les dades recollides no tenen darrera una hipòtesi general, un projecte teòric, de ben poca cosa serveixen...

Però intentem enllestir, almenys aquesta part. Segons dèiem, cada etnògraf viu sobre el terreny una experiència única en què, independentment dels ensenyaments dels seus predecessors i dels instruments i tècniques de l'ofici que pugui aprofitar, l'estri bàsic és el conjunt o xarxa de relacions personals que per ell mateix haurà d'articular. I aquest estri no es porta a les maletes: ha de construir-se'l el mateix etnògraf deixant que els altres participin en la seva construcció. A més a més, ha de saber servir-se'n, ja que no és millor etnògraf aquell que té les millors relacions humanes, sinó aquell que les sap entendre més bé. I tampoc aquí cap tècnica susceptible de ser ensenyada no substitueix el treball de comprensió intuïtiva. Per últim, és aquest saber àmpliament intuïtiu el que cal transmetre als altres, i per poder fer-ho, ja per concloure amb Dan Sperber, és necessari que cada etnògraf es replantegi el gènere etnogrà-

1. Els esforços per categoritzar els tipus de coneixement com a *èmics* o *ètics*, de la *petita tradició* o de la *gran tradició*, coneixements inconscients o conscients, etc., no resolen, ni de bon tros, el problema esmentat.

fic, de la mateixa manera que cada bon novel·lista ha de repensar el gènere de la novel·la en totes i cadascuna de les obres que escriu.

Ara bé, no sembla pas que aquest replantejament del gènere etnogràfic hagi estat la tònica general, si jutgem per les actituds que entorn de l'etnografia s'han desenvolupat a Catalunya.

IV

Aquesta darrera part de l'article, i com ja he anunciat, té per objecte presentar, bé que de forma telegràfica, algunes de les grans posicions o actituds que a l'entorn de l'etnografia i el treball de camp s'han desenvolupat a Catalunya en els darrers quinze anys. Sóc conscient que, per dur a terme una revisió d'aquest tipus amb un mínim de correcció, caldria haver fet un treball detallat i aprofundit que malauradament no he pogut realitzar. No obstant això, m'atreveixo a proposar, si més no per iniciar un debat, algunes reflexions entorn de les tres grans posicions que, al meu parer, hi ha subjacents en diferents treballs antropològics.

En primer lloc trobem els partidaris, poques vegades confessats obertament, que fer treball de camp és una pura i simple inutilitat. Aquest és el cas d'aquells investigadors convençuts que la seva ment poderosa supleix les minúcies del treball sobre el terreny. Així, com que el treball de camp no es realitza, l'investigador prefereix recórrer a la seva saviesa que funciona com un fluid continu i connatural a les neurones del seu cervell privilegiat i capaç, per tant, de suplir amb escreix les dèbils ments dels seus hipotètics informadors.

El segon grup, més nombrós que l'anterior, inclou els partidaris que l'etnografia és necessària per allò que "tot s'està perdent". Aquesta actitud, que arrenca dels folkloristes, és encara avui una de les més esteses i ha donat lloc a un tipus de reculls folklòrics o etnogràfics que podríem caracteritzar amb el rètol de *La tècnica del boletaire*, perquè les dades culturals són tractades semblantment als bolets, que hom busca, selecciona i arrenca del seu medi per consumir-los segons el propi gust.

En tercer lloc, tampoc no han estat infreqüents els intents de fer etnografia al nostre país com qui la fa a Nova Guinea o bé entre els caçadors-recol·lectors australians. I aquesta orientació "exotista" ha estat possible gràcies a l'aplicació mimètica i acrítica de models tancats i autosuficients que no tenen en compte la complexitat del món en què vivim. Un seguit de reflexions programàtiques, algunes crítiques i altres no tant, de CARO BAROJA (1974), ESTEVA (1969 i 1972), LJSÓN (1973 i 1975), FRIGOLÉ (1975 i 1980), CONTRERAS I TERRADES (1975), LUQUE (1981), COMELLES i d'altres (1982a i 1982b), PRAT (1982), COMAS i PUJADAS (1983 i 1984), etc., poden ajudar-nos, si més no per iniciar un debat, cada dia més necessari, sobre què ha de ser la pràctica etnogràfica i el treball de camp a la nostra pròpia societat.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ALVAR, Julio, 1981, *Etnología. Método y práctica*, Saragossa, Guara.
- CALLEJA, Saturnino, 1886, *Compendio de las más esenciales reglas de urbanidad y buena crianza para niñas*, Madrid, Saturnino Calleja, ed.
- CARO BAROJA, Julio, 1974, "Mundos circundantes y contornos histórico-culturales", a *De la superstición al ateísmo*, Madrid, Taurus.
- COMAS, Dolores i PUJADAS, J. J., 1984, "Antropología en crisis y sociedad tradicional", al *II Coloquio de Antropoloxia*, Santiago de Compostella. En premsa.
- COMELLES, Josep M. & al., 1982a, "Aproximación a un modelo sobre Antropología de la asistencia en Cataluña", «Arxiu d'Etnografia de Catalunya», núm. 1, Tarragona.
- 1982b, "Guies de treball sobre assistència", «Arxiu d'Etnografia de Catalunya», núm. 1, Tarragona.
- CONTRERAS, Jesús i TERRADES, Ignasi, 1975, "Representatividad y significatividad cultural de la comunidad en función del trabajo de campo", a *Primera Reunión de Antropólogos Españoles*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- CRESSWELL, R. i GODELIER, M., 1976, *Outils d'enquête et d'analyse anthropologiques*, París, François Maspero. Traducció castellana: *Útiles de encuesta y de análisis antropológicos*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- ESTEVA, Claudio, 1969, "La etnología española y sus problemas", a *Actas del I Congreso de Artes y Costumbres Populares*, Saragossa, Institución Fernando el Católico.
- 1972, "L'étude du village en Espagne", «Ethnologia Europaea», vol. VI, 1, Göttingen.
- FRIGOLÉ, Joan, 1975, "Algunas consideraciones sobre las unidades de análisis cultural", a *Primera Reunión de Antropólogos Españoles*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- 1980, "El problema de la delimitació de l'objecte d'investigació i anàlisi en Antropologia. Crítica d'alguns models emprats per a l'estudi de la Península Ibèrica", «Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia», núm. 2, Barcelona.
- GRIAULE, M., 1957, *Méthode de l'Ethnographie*, París, PUF.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, 1955, *Tristes tropiques*, París, Plon. Traducció catalana: *Tristos tròpics*, Barcelona, Anagrama.
- LISÓN, Carmelo, 1973, "Sobre áreas culturales en España", a *Ensayos de Antropología Social*, Madrid, Ayuso.
- 1975, "Panorama programático de la Antropología Social en España", a *Primera Reunión de Antropólogos Españoles*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- LUQUE, Enrique, 1981, "Perspectivas antropológicas sobre Andalucía", «Papers. Revista de Sociologia», núm. 16, Barcelona, Península.
- LLOBERA, J. R. (ed.), 1975, *La Antropología como ciencia*, Barcelona, Anagrama.
- MAESTRE ALFONSO, Juan, 1976, *La investigación en Antropología social*, Madrid, Akal.
- MALINOWSKI, Bronislaw, 1967, *A Diary in the Strict Sense of Term*, Londres, Routledge and Kegan Paul.
- 1973, *Los argonautas del Pacífico Occidental*, Barcelona, Península.
- MAUSS, Marcel, 1971, *Introducción a la Etnografía*, Madrid, Istmo.
- MEAD, Margaret, 1983, *Cartas de una antropóloga*, Barcelona, Bruguera.
- MURDOCK, George P., 1963, *Guía para la clasificación de datos culturales*, Washington, Unión Panamericana.
- PRAT, Joan, 1982, "Religió popular" o "Experiència religiosa ordinària": *Estat de la qüestió i propostes de treball*. Inèdit i parcialment publicat a «Arxiu d'Etnografia de Catalunya», núm. 2, Tarragona, 1983.

- PUJADAS, J. J. i COMAS, D., 1983, "Antropologia catalana o Antropologia a Catalunya: Tradicions i nous enfocaments", «Arxiu d'Etnografia de Catalunya», núm. 2, Tarragona.
- RHYS WILLIAMS, Thomas, 1974, *Métodos de campo en el estudio de la cultura*, Madrid, Taller de Ediciones J. B.
- ROYAL ANTHROPOLOGICAL INSTITUTE OF GREAT BRITAIN AND IRELAND, 1971, *Manual de Campo del Antropólogo* [*Notes and Queries on Anthropology*], versió de Carmen Vaqueira, Angel Palerm i Luis Olivos, Mèxic, Comunidad (Instituto de Ciencias Sociales).
- SPERBER, Dan, 1982, *Le savoir des anthropologues*, París, Hermann.



II. LA CULTURA POPULAR COM A CAMP D'ACCIÓ

CULTURA POPULAR I PRODUCCIÓ

EVOLUCIÓ TÈCNICO-SOCIAL DE L'ARTESANIA

Isidre Vallès

Departament d'Història de l'Art
Universitat de Barcelona

LA PRODUCCIÓ MANUAL I L'ARTESANAL

El concepte de producció, considerat àmpliament, comprèn tots aquells objectes elaborats per l'home. No obstant això, en puntualitzar que es tracta de l'artesanal, hem d'assenyalar una característica que ens determini de quina producció en concret estem parlant. Al nostre entendre i amb l'òptica del segle xx, la producció artesanal es refereix a tots aquells objectes o productes en què la incidència manual és prioritària en la seva elaboració.

Segons aquesta especificació, des d'un principi establím una divisió entre la producció artesanal i la industrial, ja que aquesta suposa la ruptura envers un sistema productiu i, alhora, el principi d'una nova fase de partida en què l'utilatge artesanal i el mateix artesà són substituïts, progressivament, per la màquina.

De totes maneres, respecte a aquesta divisió, ens és necessari establir una precisió, perquè no són clars els límits que ens permeten diferenciar amb netedat la producció artesanal de la industrial. En efecte, sabem que darrera de moltes manufactures es troben tallers artesanals i, també, que molts dels objectes que avui dia anomenem artesanals són obtinguts segons principis de mecanització molt pròxims a la concepció industrial.

Així i tot, els historiadors estan d'acord a considerar que la industrialització significa una ruptura amb la concepció neolítica de la vida i l'inici d'un nou procés de transformació econòmico-social. Aquesta asseveració vol dir, en definitiva, que el més important no és haver establert una nova manera d'elaborar els objectes, sinó les profundes transformacions econòmiques, polítiques i socials que la industrialització comporta. Transformacions, fet i fet, anàlogues a les que permeteren el pas de l'època prehistòrica a la neolítica.

Conforme al que fins ara hem exposat, si ens és permès de subdividir la història de la humanitat en tres grans etapes (la Prehistòrica, la Neolítica i la Industrial), considerem que la producció artesanal és la pròpia de la mentalitat neolítica, que es mantingué en la nostra civilització europea fins al període comprès entre l'últim terç del segle XVIII (me-

canicisme agrícola a Anglaterra) i mitjans del segle XIX (definitiva acceptació europea dels principis manufacturadors o industrials).

Dins de la concepció organitzativa econòmica neolítica, les tres grans branques productives foren l'agrícola, la ramadera-pesquera i l'artesana.

Si bé, en un primer moment, podem pensar que el concepte de producció artesanal pot ésser aplicat a l'elaboració manual de qualsevol objecte, independentment del seu nombre, és obvi que el sistema productiu qualificat com a artesanal i el mateix status d'artesà no pot ésser aplicat a l'època prehistòrica —període en què la producció d'objectes també fou manual—, ja que no sols es tracta de la producció manual d'un objecte en si, sinó també de les relacions de treball i del tipus d'organització econòmico-social imperants en una societat determinada, relacions i organització que, al nostre entendre, no tenen res a veure amb la mentalitat prehistòrica.

Durant la Prehistòria, els nuclis comunitaris eren formats per unitats familiars que vivien en règim nòmada o seminòmada donada la forta dependència envers la caça o la recollida de vegetals. Fins i tot, en els períodes evolutius en què s'inicià l'explotació agrícola del sòl, el règim imperant fou el seminòmada. En aquesta situació, l'utilatge i el mateix objecte elaborat suposà la perllongació del braç humà i l'ampliació, quant a eficàcia, de l'activitat de l'home per dominar el seu entorn. La producció d'objectes (bastons, destrals, ganivets, contenidors de líquid o de fruits...), en tals condicions, és molt limitada (en caràcter qualitatiu i quantitatiu) i en funció directa de la necessitat a satisfer, derivada del sistema de vida imperant perquè la manca d'estabilitat en un lloc impedia la producció regular de l'utilatge i de qualsevol objecte.

Durant el Neolític (que, a grans trets, pot comprendre des de 15.000 o 10.000 anys aC fins al final del segle XVIII, si el considerem com un sistema econòmic d'explotació dels recursos naturals, i no com un període exclusivament històric), la intensificació de l'agricultura i de la ramaderia té com a resultat important la fixació de la població en el territori i l'aparició dels poblats i de les ciutats-estat, amb la consegüent transformació del règim organitzatiu familiar-tribal en el familiar-tribal-estatal que anuncia l'aparició de les grans civilitzacions.

La fixació en el territori és, justament, la condició necessària per aplicar el tipus de producció considerada com a artesanal. I és així perquè la producció artesanal és un concepte estretament vinculat al de *taller*, ja que en incrementar-se la població augmenten les necessitats i cal, en conseqüència, establir un règim de treball continu per intensificar la producció de l'utilatge i la dels objectes. Al mateix temps, l'augment de la productivitat està directament relacionat amb l'increment de la clientela o, el que és el mateix, amb el foment del comerç i l'estabilització del *mercat*, on, bé sigui per bescanvi, bé a través d'un sistema monetari, és possible d'adquirir allò que es necessita. En definitiva, el taller i el mercat pressuposen l'aplicació jurídica del concepte de la *propietat*.

És obvi que, amb la producció artesanal, ens trobem en l'inici d'un procés sòcio-econòmic i polític que transcendeix el concepte limitat de caracteritzar l'artesanía per la seva qualitat manual, car, al nostre entendre, la totalitat de l'estructura organitzativa social repercuteix en l'aparició i en el progressiu desenvolupament de la productivitat artesanal. Per valorar o per tractar de delimitar les característiques o l'àmbit de

la producció artesanal cal, doncs, tenir en compte l'organització econòmico-social que és la que determina el sistema de treball imperant en una societat.

D'aquí podem deduir que el treball fet amb les mans per si sol no és una característica diferenciadora envers el tipus d'activitat productiva que regia en l'època prehistòrica, ja que el treball manual, encara que aplicat de manera diferent, també el trobem en l'activitat artesanal. Si que, en canvi, el treball manual tindrà aquest caràcter distintiu en establir les diferències existents entre la producció artesanal i la industrial, tal com després exposarem.

L'ARTESANAT COM A SISTEMA PRODUCTIU PRE-INDUSTRIAL

L'aparició de l'artesà i de la unitat productiva anomenada taller implica una transformació gradual de les condicions de treball. La més notòria és la de l'*especialització*, dins d'un règim econòmic de caire familiar, característica diferenciadora de l'artesanat envers el sistema productiu anterior, en què el productor mateix podia treballar qualsevol material i fabricar tot tipus d'objectes.

En efecte, l'especialització suposa centrar l'activitat productora en *un sol material*, el qual requereix un tractament professional i tècnic específic i del qual es deriven un cúmul de coneixements englobats sota el nom d'*ofici*. En aquesta situació, el productor no fabrica tot allò que necessita; sols produeix els objectes o utensilis que, per la seva pròpia activitat o pels materials que li facilita l'entorn natural en què viu, està en condicions favorables d'obtenir a bon preu.

Dins d'un procés de perfeccionament evolutiu, l'especialització en el treball d'un material i en un ofici, al seu torn, anirà creant les condicions idònies per al desenvolupament total de l'artesanat que té com a objectiu prioritari, no ho oblidem, incrementar el nombre d'objectes produïts, objectiu que sols podia aconseguir-se mitjançant l'aplicació de l'especialització.

Com a millores derivades de l'especialització i inserides en el mateix procés productiu, destacaríem la *producció en sèrie* dels objectes i la consegüent *divisió del treball*, millores bé assumides per un sol artesà, bé realitzades per diversos artesans dins d'un mateix taller, en principi, de caràcter unifamiliar.

Aquests avantatges, fruit de l'experiència en el procés productiu i de la coneixença profunda de les característiques físiques dels materials, facilitaren el progressiu desenvolupament de l'ofici i de la mateixa estructura artesanal, de manera semblant a com la descoberta de nous materials (bescanvis seculars de mercaderies i primeres matèries realitzats en les colònies mediterrànies dels pobles procedents del Pròxim Orient, comerç europeu amb l'Índia i la Xina a partir dels segles XI i XII, tràfic de productes procedents de les Índies americanes), amb la corresponent innovació tècnica, suposen diversificar les entitats productores artesanes que aviat comptaran amb una multiplicitat d'especialitzacions o oficis.

Si bé les unitats estables de producció o tallers són més aviat pròpies

de l'entorn urbà, als pobles també trobem la continuïtat en el treball artesà, en aquells oficis que requereixen uns coneixements més complexos (forja i fusteria, per exemple), encara que el règim d'explotació mixta també existeix en el cas, per exemple, del camperol que aprofita les estacions en què el camp no requereix la seva activitat o del ciutadà que aprofita la demanda intensiva d'un producte en una època determinada de l'any per dedicar-se, temporalment, a una activitat artesanal.

Això no obstant, el que compta per precisar el contingut de la productivitat artesanal és la dedicació contínua que és la que ens permet parlar d'un ofici i d'un sistema econòmic productiu.

La màxima estructura organitzativa professional de l'artesanat fou la dels gremis, institucions que aplegaren els productors d'una mateixa especialitat, subdividida, en moltes ocasions, en innumerables oficis. Podem, en aquest sentit, considerar el gremi com la institució més representativa d'un sistema productiu i de mercat que caracteritzà fortament el període medieval europeu, fins a diluir-se com a institució a partir de l'últim terç del segle XVIII, a remolc de les transformacions econòmico-socials assumides per cada país.

SUBSTITUCIÓ DE LA PRODUCCIÓ ARTESANAL PER LA INDUSTRIAL

De la mateixa manera que l'activitat manual fou el lligam comú que permeté el pas del sistema productiu prehistòric al del neolític, a final del segle XVIII, començaren a donar-se les condicions idònies per substituir la intervenció directa de l'home en el procés productiu pels principis de la mecanització.

En el seu origen, aquests principis foren els mateixos que havien caracteritzat i possibilitat l'activitat artesanal: l'especialització, la divisió del treball i la producció en sèrie, ja que la gran transformació operada amb la Revolució Industrial consistirà a aplegar els esforços productors dispersos en tallers en un *únic taller* o fàbrica.

És evident que, com més especialitzat és un treball, s'incrementa la seva divisió en fragments operatius molt simples que faciliten que una màquina pugui realitzar-los. En aquest sentit, si l'artesanat suposà un fort increment de la producció, aviat aquesta quedà sobrepassada pel rendiment quantitatiu de la mecanització industrial, fins a un punt en què les unitats operatives o tallers artesanals del període anterior aviat foren substituïts per la manufactura o fàbrica.

L'increment de la productivitat de les màquines s'obtingué, tal com hem dit, per l'aplicació científica dels mateixos principis que havien potenciat el desenvolupament artesanal. Però el que canviava ara era l'objectiu productor: l'augment de la productivitat sols podia aconseguir-se per l'eliminació de la intervenció humana en el procés productiu. Aquest era i és l'objectiu, per raons d'eficàcia i de rendiment econòmic, que desembocà en la programació estandarditzada i en l'automatització del procés industrial.

El canvi de sistema productiu sols era possible a causa de la transformació de la mateixa societat que s'enfrontava amb noves necessitats. És quasi impossible intentar enumerar el gran nombre de circumstàncies

que contribuïren a aquesta transformació social, però, entre elles, podem assenyalar: l'afany científic manifestat a partir de l'època medieval i, sobretot, del Renaixement, les descobertes geogràfiques que incrementaren el comerç i ampliaren l'extensió del mercat, la creació de les universitats, el prestigi creixent del maquinisme en detriment de l'activitat manual i del saber transmès, tradicionalment, de pares a fills,¹ l'evolució del Dret, l'increment de la població, el fenomen colonial del segle XIX (que permeté obtenir a bon preu les primeres matèries), la fundació de les Societats Econòmiques d'Amics del País i les Escoles professionals tècniques i, sobretot, les profundes transformacions polítiques que, en el XVIII i XIX, potenciaren l'ascens de la burgesia al poder.

En síntesi, podríem dir que darrera el canvi del sistema productor artesanal per l'industrial es troba la lluita duta a terme, des del segle XV fins al XVIII-XIX, per la burgesia financera i industrial per prendre les regnes de la societat:

La condición del desarrollo del maquinismo es, en una primera fase, la existencia de un campo receptivo que favorezca, al mismo tiempo, la aplicación generalizada de las máquinas construidas, (...), así como la utilización rentable del poder técnico que representan las máquinas. La primera condición que determina a las demás es la creación de un régimen económico y social, en el cual el trabajador asalariado sea libre para poder vender su fuerza de trabajo (...).

La segunda condición, que se deduce de la primera, consiste en la supresión progresiva de todos los obstáculos ideológicos que estorben la búsqueda de nuevas soluciones técnicas y su substitución por una ideología que, al contrario, estimule las nuevas formas de producción, reforzando, por tanto, la base económica.

Ambas condiciones no se realizaron antes del final del siglo XVII, en el país entonces socialmente más avanzado, que era Inglaterra.²

Per adonar-se de la magnitud de les dificultats amb què topà la burgesia per aconseguir transformar el procés productiu artesanal, sols cal llegir els discursos de Pedro R. Campomanes —*Discurso sobre el Fomento de la Industria Popular* i *Discurso sobre la Educación Popular de los Artesanos*—,³ president del consell de Castella, durant el regnat de Carles III.

D'aquesta lectura sobresurten l'atac del règim gremial —«*el gremio es con mucho el estorbo más grande de la industria*»—⁴ i l'impuls donat a la industrialització sobre la base de regular la producció artesanal (dispersa en els indrets pagesos i anomenada *indústria popular*), considerada com un apèndix de la industrial.

En el primer cas, era obvi que per instaurar un nou sistema productiu era necessari desmantellar l'antiga estructura gremial, per poder

1. VALLÈS ROVIRA, Isidre, "La cultura dominant i popular, un procés de distanciació cultural-social", ponència presentada en l'Ambit de Sociologia del *Primer Congrés de Cultura Tradicional i Popular*, Lloret, 1983. Inèdita.

2. MAGALHAES-VILHENA, V. de, *Desarrollo científico y técnicos y obstáculos sociales al final de la antigüedad*, Madrid, Ayuso, 1971, pp. 85-87.

3. CAMPOMANES, P. R., *Discurso sobre el Fomento de la Industria Popular (1774)* i *Discurso sobre la Educación Popular de los Artesanos (1775)*, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, Ministerio de Hacienda, 1975.

4. *Ibidem*, p. 30.

donar pas a la iniciativa privada i permetre l'aplicació a la indústria de l'ingent capital, en règim de societats en comandita, necessari per a la renovació de l'utilitatge-màquina.

En el segon cas, els textos de Campomanes ens permeten albirar la connexió existent entre l'artesanat i la indústria i com aquesta, tal com havíem afirmat en un principi, és una etapa més, sense fissures, del procés evolutiu productor de l'ésser humà, derivada de l'adaptació de l'artesanat a les noves exigències socials de producció.

Conforme als discursos de Campomanes, podem deduir que les fases de transformació dels tallers artesanals en foren tres. En la primera, alguns tallers ja treballen sota l'impuls de les comandes fetes per un comerciant que s'encarrega de distribuir les mercaderies. En la segona, apareixen els tallers que treballen per a una manufactura, on s'acaben els productes. En aquesta fase els tallers ja són considerats com un annex de la fàbrica i tenen la finalitat de preparar les primeres matèries i deixar-les a punt per a l'inici del procés productor. En la tercera, la fàbrica esdevé el resultat de la suma dels esforços productius dels tallers, els quals perden la seva identitat com a tals i l'artesà es converteix en un operari o obrer.

Els discursos de Campomanes, així mateix, resulten interessants per a constatar el creixent desprestigi social de l'artesanat a mitjan segle XVIII. La distinció entre *fàbrica popular* o *industria popular dispersa* (el treball artesanal pagès amb el qual l'agricultor i la seva família poden complementar la seva economia de subsistència (i l'*artesanía* i la *industria reunida* urbanes, la necessitat d'eleva el *status* de l'artesà i dignificar la seva activitat, la diferenciació entre les *fàbricas finas* (fàbriques de porcellana, mobles, teixits..., creades amb la vinguda dels Borbó a Espanya per subvenir a les necessitats de les Cases Reials) i les *bastas, ordinarias* o *groseras* (tallers artesanals) —«*las fábricas bastas utilizan al pueblo común y en las finas los artesanos son meros jornaleros apartados de las labores del campo*»—,⁵ són tants d'altres indicis que ens confirmen l'impuls innovador de la indústria respecte a l'artesanat i l'elevada consideració social que rebé de part del nou sector social il·lustrat.

Com a resum del que hem exposat en els tres apartats precedents, podríem dir que cada una de les etapes establertes es caracteritza per:

1. *Etapa prehistòrica*: l'utilitatge —com a perllongació del braç de l'home— és considerat com un complement de l'anatomia humana.

2. *Etapa neolítica*: l'utilitatge s'incrementa a causa de l'especialització i se'n complica el perfeccionament tècnic.

3. *Etapa industrial*: l'utilitatge perd el seu caràcter anatòmic i quasi s'independitza de l'home, en revestir el caràcter de màquina, automatitzada o no.

La producció artesana correspon a la segona fase, però per analitzar-la correctament cal tenir en compte la continuïtat evolutiva existent en el procés productiu durant les tres etapes considerades.

5. *Ibidem*, p. 59.

VALORACIÓ ACTUAL DE LA PRODUCCIÓ ARTESANAL

Dins del sistema econòmic vigent en l'actualitat, la producció artesanal apareix com un sistema de treball del passat o, el que és el mateix, com una forma productiva caduca.

Nogensmenys, si creiem convenient la seva potenciació, no és tant des del punt de vista d'eficiència productiva com per les qualitats humanes que giren a l'entorn del procés i dels objectes artesanals. En aquest respecte, creiem que cal conservar les formes de treball artesanes perquè hi ha implícites algunes de les característiques pròpies del nostre poble i, fins i tot, a través seu es pot resseguir la història del nostre país, donades les implicacions existents entre el sistema de treball i l'estructura econòmico-social.

Aquestes són algunes de les raons que ens fan pensar que s'ha de promoure l'activitat artesanal i conservar els objectes artesanals amb la mateixa cura i atenció amb què s'estimulen les activitats artístiques i es guarden les obres d'art, considerades com un dels grans béns culturals de la societat.

Així mateix, pensem que l'única sortida de l'artesanat en l'actualitat està a fer atenció en aquell aspecte en què la màquina, per afavorir el rendiment, tendeix a negligir: la qualitat del producte, a causa de la simplificació imposada per la producció industrial.

Per aconseguir-ho, cal potenciar les escoles professionals on s'ensenyi un ofici de manera adequada i elevar la consideració social conferida a l'artesanat, amb igualtat de condicions respecte als oficis liberals o amb el prestigi amb què se solen revestir els coneixements literaris, artístics o científics.

La situació actual, tal com comentàvem abans, és la del desprestigi de l'activitat artesanal: desprestigi econòmico-social en el passat i desprestigi artístic en l'actualitat.⁶



6. VALLÈS ROVIRA, Isidre, *op. cit.*

CULTURA POPULAR I POSTMODERNITAT

Jordi Pablo

En la història de l'art contemporani hi ha nombrosos exemples de com la cultura popular entesa en els seus aspectes llegendaris i mítics ha estat amb freqüència un fonament o una causa de diferents tendències artístiques. En literatura, el moviment romàntic europeu i la Renaixença catalana varen aprofundir i recrear certs aspectes de la mitologia tradicional, especialment els llegendaris; els moviments musicals nacionalistes reinterpretaren sovint, a escala simfònica, les melodies tradicionals. D'un altre costat, és ben conegut i estudiat el fet que gran part de la polèmica entre Modernisme i Noucentisme estava centrada en la vocació vers els mites centreuropeus dels primers, i en la particular interpretació literària i formal dels mites mediterranis clàssics per part dels noucentistes.

En general en les arts de la segona meitat del segle xx no és tan evident aquesta vocació interpretativa del substrat mític, probablement en part perquè, en el desenvolupament de les societats de consum, les formes i els objectes nascuts de la Revolució Industrial varen aclaparar l'univers ambiental, en part per l'aparició de sistemes revolucionaris de constatació de la realitat, i en part també per l'aparició d'una nova mitologia que requeria els seus propis mitjans expressius. Les arts plàstiques varen reaccionar a aquest impuls unificador imparabile, d'un costat codificant i reduint els seus mitjans quasi exclusivament a la pintura, l'escultura i l'arquitectura i produint simultàniament una progressiva abstracció dels seus missatges, i d'un altre costat refugiant-se en una sistemàtica recreació dels "sognis individuals" (factor determinant en l'aparició del moviment surrealista).

Actualment, quan aquelles actituds "modernes" tan sols tenen un sentit acadèmic, i quan els "ismes" i tendències derivats d'aquells moviments es repeteixen endèmicament, cal començar a ser conscients d'una certa perversió de la finalitat artística que qüestiona profundament la validesa dels mitjans tradicionalment moderns d'expressió en les arts plàstiques; ara la finalitat de l'artista no es redueix a produir "obres d'art" sinó que consisteix essencialment a ser el centre d'uns actes socials (les exposicions) on es posa preu a uns objectes únics que es converteixen en objectes simbòlics d'una classe social, en signes de poder cultural restrictiu en definitiva. En aquest context, tant l'obra seriada

com l'adquisició per part d'organismes públics d'un determinat nombre d'aquests objectes no deixen de constituir subterfugis per valorar més aquesta "obra única" que és la finalitat inevitable dels monopolis del mercat artístic.

En les darreres dècades s'han pogut detectar tímids intents de trencar aquest cercle viciós a partir de la producció d'uns determinats missatges imaginatius "sense suport" (art conceptual, art pobre, art del paisatge, art del cos, etc.), que en la seva major part han estat ràpidament assimilats, oblidats i en altres ocasions reduïts a "propostes" emmarcades i digeribles una vegada més pel mercat multinacional.

En algunes d'aquestes tendències, però, per primera vegada en l'art modern occidental, el mite, el ritual, la celebració i la festa han estat entesos com a mitjans artístics per ells mateixos, intents de relació de formes i objectes en un espai determinat i un temps efímer, que entrarien en una categoria de jocs, de "nous" jocs. Si s'entén el joc com una expressió codificada del ritual, i el ritual com una manifestació externa dels mites, és comprensible la importància d'aquesta nova actitud, probablement el llindar d'una concepció diferent de l'art.

En repassar les diferents "teories del joc" es constata que la relació entre art i joc ja havia estat enunciat en diverses ocasions. Huizinga mantenia una concepció del joc com a fenomen abans que res "cultural"; el joc és una funció del ser viu, amb unes característiques de lliure, superflu i desitjable, el joc neix de la tensió i de la incertesa, però també el joc crea un ordre i per tant té una finalitat estètica (HUIZINGA, 1972:24).

Probablement l'anàlisi del joc des d'un punt de vista etnològic o antropològic depassa aquesta concepció simplement cultural. M. Mead ens descriu com, en les societats dites primitives, els nens en certa manera no necessiten jugar, ja que en el moment que podrien sentir aquesta necessitat se'ls ensenya el seu propi treball, sense exigir-los mai, però, més del que poden fer (MEAD, 1972). Concepció que contrasta amb el significat que tenen els jocs corporals infantils en el nostre país, on la discriminació de sexes genera uns jocs de nenes on les cançons i les paraules són part fonamental i uns jocs de nens caracteritzats per la competència individualista i per un concepte d'autoritat en moltes ocasions irracional (TERRADES, 1973, II:31-36).

El sociòleg francès Roger Caillois en la seva teoria dels jocs esbossa un esquema molt ampli i suggeridor: tots els jocs poden definir-se en base a dos eixos, un que té als extrems el plaer per la dificultat i la potència d'improvisació, i l'altre eix que és determinat pels conceptes de competència-atzar-simulacre-vertigen (CAILLOIS, 1958).

La idea de joc com a estètica havia estat definida més específicament als segles XVIII i XIX per Schiller, Karl Gross i, en general, pels anomenats pragmàtics individualistes. En l'actualitat diferents teòrics de l'art han plantejat la qüestió des d'una altra òptica. Dorflès, per exemple, afirma que el ritu és essencialment una categoria especial de joc, en què es mira de buscar un equilibri entre els contrincants; en aquest sentit en la infància tots els jocs són rituals (DORFLES, 1969:67-70). En aquesta mateixa direcció és premonitòria l'opinió de l'escultor basc Jorge de Oteiza en contestar a una pregunta sobre el futur dels jocs esportius a Euskadi:

Creo en la necesidad urgente de replantearnos toda manifestación popular desde una reconsideración actual de la vida de nuestro pueblo, de sus necesidades. Hoy hay profesiones nuevas y puede haber nuevas competiciones. Hasta se puede inventar una competición para destacar un nuevo oficio. ¿Por qué no ensayamos a jugar al diseño industrial, a poner en conflicto creador los factores vivos de nuestros problemas diarios? [OTEIZA, 1963:148].

De la mateixa manera, doncs, que el reconeixement de la importància dels somnis com un dels fonaments de la imaginació va donar lloc (com hem dit) a moviments artístics com el surrealisme, el coneixement i transformació dels “somnis col·lectius”, és a dir, els mites (i per extensió els rituals i els jocs) donen i donaran lloc a unes noves i essencials possibilitats expressives. En aquest sentit es pot afirmar que un dels elements característics de l’anomenada “postmodernitat” és justament l’estudi i l’anàlisi dels mites.

Ara es donen, doncs, les condicions per al desenvolupament d’una estètica basada en les formes mítiques que constitueixen el substrat cultural propi; es tracta de posar en «conflicte creador» —com diu Oteiza— miracles locals tradicionals, com la “Llum” de Manresa o la llegenda de la cabra d’or del castell de Carmançó, al costat dels mites de la cultura de masses, com ara David Bowie o Superman (el pop-art va suposar un primer intent de recuperació culturalista del qual caldrà treure conseqüències).

Evidentment, aquests dos sistemes de signes són de naturaleses molt diferents: els mites locals s’expressen en unes accions, que es repeteixen cada cert temps, que tenen una evolució formal lenta però constant, i que tenen un sentit de participació veïnal en el carrer, la plaça o el bosc proper, mentre que els mites de la cultura de masses tenen el seu mitjà en l’electrònica individual àudio-visual i unidireccional, on el curs de l’any no existeix. En un recent article, Romà Gubern expressa amb precisió el sentit d’aquesta diferència:

Yo pienso que estas angustias en torno a las esencias de la modernidad se pasarán cuando el destino de nuestra sociedad electrónica e informatizada —diseñada por ingenieros yanquis o nipones— consume su plenitud en el que he llamado Nuevo Estado Telemático, que es una versión aséptica y soft del modelo postindustrial que Orwell diseñó en 1984. Con los ciudadanos reclusos en sus bunkers domésticos autosuficientes, rindiendo culto con su claustrofobia a sus electrodomésticos convertidos en fetiches (televisor, vídeo, tocadiscos, radio, ordenador personal), entonces el arcaico ritual lúdico de la fiesta tribal y colectiva, heredera de la agorafilia del estadio ateniense y del circo romano, se habrá convertido en paradigma de modernidad [GUBERN, 1984:3]

Probablement, però, aquests extrems tenen punts de contacte, i l’alternativa és en una certa síntesi que superi el sentit regressiu de la “festa tribal” o l’“àgora hellènica”, desenvolupant simplement una vella aspiració d’unitat, un concepte d’art total, plurisensorial i participatiu, que no exclou necessàriament un cert ús de la tecnologia.

Contràriament a aquesta alternativa, els esforços per “popularitzar” els paradigmes clàssics de l’art modern semblen conduir a un procés quasi inevitable i sistemàtic de banalització i manipulació. Recentment

en el nostre país hem viscut una mena de “síndrome de l’homenatge”, entre els dirigents de la cultura, que il·lustra el fet. És el cas dels homenatges de masses a Picasso, enmig d’encarcarats caps-grossos i gegants marca Picasso, de voluntariosos i a la vegada aberrants murals infantils, còpies de quadres del pintor i d’altres oportunitats; la parafernàlia entorn del trasllat del *Guernica* va constituir un veritable “ritual”, que tenia un interès per si mateix, independentment, és clar, del llenguatge artístic del pintor: el viatge amb avió, la policia amb metralladores i dit al gallet custodiant l’objecte embalat, les declaracions i visites de les autoritats retratades al costat del quadre, etc. Camilo José Cela comentava al respecte:

Picasso se ha convertido diríase que por arte de magia, no del todo casual ni mucho menos gratuita, en el comodín de casi todas las piruetas intelectuales y de más de la mitad de fintas políticas que se ensayan en el tabladillo ibérico del año de su centenario y del regreso del Guernica. Y a mí me duele que esto sea así, porque Picasso, que desde su alta cumbre jamás tomó en serio ni las liturgias ni las burocracias, era exactamente lo contrario de lo que ahora se viene fingiendo a su propia sombra y para mejor provecho de las más reumáticas y convencionales fuerzas vivas [CELA, 1981].

Síntomes semblants es comencen a detectar entorn de l’obra de Joan Miró. Darrerament, una coneguda entitat bancària treu de context un dels seus signes, l’utilitza com a marca comercial, en massa i per tots els mitjans que la publicitat ofereix, en nom del bon gust, la cultura i el progrés. ¿Aquest és l’“homenatge” que li fan, o és simplement que la universalitat del seu llenguatge s’utilitza com a pretext per augmentar un cert monopoli cultural, per sobre fins i tot de les institucions públiques i amb finalitats si més no discutibles?

La cultura popular, en el sentit de substrat mític identificador de cada comunitat, té, doncs, per les raons exposades fins aquí, en les arts plàstiques i en la comunicació visual en general, un futur insospitat com a camp d’acció. L’expressió creativa en un suport pla, que ha estat en aquest segle el necessari però com és constatable esgotat mitjà artístic per excel·lència, caldrà considerar-la simplement com un mitjà instrumental d’expressió, com la fotografia, la maqueta, etc., profundament imprescindible a nivell individual com a mitjà econòmic (que necessita poc esforç) de deslliurament personal i expressió espontània en el procés de formalitzar; però antiquat i limitat com a mitjà de comunicació per si mateix. El futur de la comunicació visual és dels qui sàpiguen interpretar els somnis col·lectius (els mites) tant actuals com tradicionals i posin els mitjans per recrear-los en actes de comunicació col·lectiva, on els pinzells i els colors corresponguin a: el temps (més o menys efímer), l’espai, l’acció, les formes, els sons, la paraula i el text, les olors, les sensacions tàctils i gustatives, formant una unitat imaginativa total o parcial, coherent i homogènia. Evidentment, aquesta concepció de l’art no pot produir-se aïlladament, sinó que tan sols és possible en un context renovador molt més ampli d’actituds i activitats de les quals avui sembla haver-hi nombrosos símptomes. Un pas previ és el coneixement i la divulgació intenses i sistemàtics del substrat mític proper, l’elaboració teòrica d’aquests coneixements. Un segon pas és l’anàlisi i recreació

de les formes funcionals tradicionals, valorades a la llum del disseny industrial, i que trobem a la base d'una producció industrial o artesanal alternativa, menys colonitzada i més ecològica. El pas definitiu és en una certa consciència d'identitat col·lectiva, de nacionalisme en "l'estil" modern o postmodern de viure i d'expressar-se, en una actitud alternativa vital pel que fa a la divisió del treball i del temps lliure; i dins d'aquest context, com un element més, en la producció d'unes manifestacions expressives universals i locals a la vegada.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- CAILLOIS, Roger, 1958, *Teoría de los juegos*, Barcelona, Seix Barral.
- CELA, Camilo José, "Volando sobre el mar en calma", «El País», Madrid, 24 d'octubre.
- DORFLES, Gillo, 1969, *Nuevos ritos, nuevos mitos*, Barcelona, Lumen.
- GUBERN, Romà, 1984, "Modernidad y moderneces", «La Vanguardia» (suplement dominical), Barcelona, 22 de gener.
- HUIZINGA, Johan, 1972, *Homo Ludens*, Madrid, Alianza Editorial.
- MEAD, Margaret, 1972, *Adolescencia, sexo y cultura en Samoa*, Barcelona, Laia.
- OTEIZA, Jorge de, 1963, *Quousque tandem. Ensayo de interpretación estética del alma vasca: su origen en el cromlech neolítico y su restablecimiento por el arte contemporáneo*, Sant Sebastià, Auñamendi.
- TERRADES, Ignasi, 1973, *Antropología del campesino catalán*, vol. II, Barcelona, Redondo.



LITERATURA TRADICIONAL I ETNOPOÈTICA: BALANÇ D'UN FOLKLORISTA

Josep M. Pujol

Universitat de Barcelona (Tarragona)

La meua contribució a aquest Seminari s'organitza com a resposta a dues preguntes, que formulo com a estudiós de la literatura tradicional:

1. ¿Com s'ha constituït, com a pràctica científica, la perspectiva d'anàlisi actual de la literatura tradicional? i
2. ¿Què és, avui, el conjunt de pràctiques verbals que anomenem "literatura tradicional"?

D'acord amb els advertiments dels organitzadors, no començaré, com exigeix la tradició (i els cànons de la retòrica més clàssica), demanant la benevolència de l'auditori ponderant la dificultat de la matèria, però sí que vull remarcar que jo em dedico a l'estudi de la literatura tradicional, i que per tant la meua posició és marginal respecte a l'antropologia. Ho destaco perquè si els companys antropòlegs no ho tenien en compte, potser podrien trobar fora de lloc la primera part d'aquesta ponència, que tracta justament d'explicar per què em trobo jo ara entre els invitats de l'Institut Català d'Antropologia.

I. A LA RECERCA DE L'ETNOPOÈTICA

Si acceptem que l'atenció acadèmica (en el sentit modern d'aquesta paraula) comença a ocupar-se de la literatura tradicional quan els germans Grimm publiquen la primera edició d'un aplec de rondalles recollides de la tradició oral (1812),¹ ens adonarem que tenim en aquests moments un segle i tres quarts més d'un altre d'activitat folklòrica damunt les espatlles. ¿Què han fet, durant aquests 175 anys, els folkloristes?²

1. Prescindeixo de la curiositat dels erudits il·lustrats per les balades, més antiga però que s'inseria dins el marc d'una reflexió general sobre l'art i l'estètica de la literatura.

2. Utilitzo el terme *folklore* i els seus derivats en el sentit nord-americà de la paraula, és a dir amb el significat de 'literatura tradicional' i no en el sentit ampli

Els dos germans Grimm eren filòlegs i treballaren tota la seva vida de bibliotecaris o de professors de filologia a la universitat; no és estrany, doncs, que les primeres reflexions de la folklorística prenguessin per model la lingüística històrico-comparada, un dels principals teòrics de la qual fou precisament Jakob Grimm.

El model històrico-comparatista i la reverència fetitxista pel document pròpia del positivisme són responsables, en primer lloc, de la gran onada de col·lectors i col·leccions del segle passat, i, en segon terme, del desenvolupament de les diferents posicions que cap a la darrera dècada del segle passat acabaren convergint per formar el primer corpus "teòric" del que en podríem denominar l'estudi històrico-comparatiu de la literatura tradicional. Em refereixo a l'anomenat mètode "finlandès" o també "històrico-geogràfic".³

El mètode històrico-geogràfic postula l'origen monogenètic dels documents folklorics verbals i utilitza també la metodologia (i també la terminologia) d'una altra branca de la filologia: la crítica textual derivada de l'orientació establerta per Karl Lachmann. El mètode finlandès no es plantejava *què* era ni *com* funcionava el material que estudiava sinó *quan* es va originar, *on*, i per quines vies es va estendre des de la seva —suposada— *forma original*. Com podeu veure, qüestions totes externes a l'objecte estudiat. (Deixeu-me dir, incidentalment, que a hores d'ara la crítica textual de la literatura escrita, particularment en algunes de les seves zones on havia existit alguna forma de tradició oral paral·lela, com en el cas de la poesia trobadoresca, està utilitzant, sense dir-ho, el concepte de *context* per alliberar-se ella mateixa dels mateixos principis que havien impedit el desenvolupament de la ciència folklorística mentre li havien servit de model!)⁴

De fet, mentre les publicacions de materials o les notes comparativistes i les conclusions aparentment rigoroses (el conte X va originar-se a Y el segle Z abans o després de Crist) es multiplicaven, els esperits més desperts de la folklorística començaven a plantejar-se com a problema l'esterilitat teòrica de la seva disciplina. Alhora ho feien també els seus models intel·lectuals: els professors de la literatura escrita. No és estrany, doncs, que la primera formulació teòrica "interna" sobre un gènere del folklore verbal es produís en el mateix lloc on va entrar

que correspon a la *Volkskunde* alemanya, que és el que sol tenir entre nosaltres; això em permet d'utilitzar el mot *folklorista*, molt més manejable que l'expressió «estudis de la literatura tradicional». Cf. LUTZ, G. (ed.), *Volkskunde: Geschichte ihrer Probleme*, Berlín, Erich Schmidt, 1958 (nova ed. en premsa), i DUNDES, A., "The American concept of folklore", «Journal of the Folklore Institute», núm. 3, La Haia, 1966, pp. 229-233.

3. Les millors formulacions teòriques d'aquest mètode són, per a la rondallística, les d'AARNE, A., *Leitfaden der vergleichender Märchenforschung*, Hamina, 1913 (rpt. Hèlsinki, Suomalainen Tiedeakatemia); KROHN, K., *Die folkloristische Arbeitsmethode*, Oslo, 1926 (trad. por R. L. Welsch: *Folklore methodology*, Austin, University of Texas Press, 1971), i d'una manera general, l'article d'ANDERSON, W., "Geographisch-historische Methode", a BOLTE, J. i MACKENSEN, L. (eds.), *Handwörterbuch des deutschen Märchens*, vol. II, Berlín, 1940, 508-522. Entre nosaltres n'ha fet una admirable utilització J. Romeu i Figueras en els seus estudis sobre el Comte Arnau i la balada d'«Els estudiants de Tolosa».

4. Vegeu, per exemple, la darrera edició de les cançons del trobador Jaufré Rudèl, publicada per PICKENS, R. T., *The songs of Jaufré Rudel*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1978.

més violentament en crisi la tradició acadèmica de l'estudi de la literatura, a començament del nostre segle: entre els grups formalistes russos constituïts els anys 1915 i 1916, amb els quals estaven vinculats Propp i altres folkloristes coetanis menys coneguts entre nosaltres però sumament interessants, com Aleksandr I. Nikiforov, Roman M. Volkov, Aleksandr Skaftymov o Elena Eleonskaja. Tots ells es plantegen l'organització interna (el *què és*) del text poètic tradicional, però continuen considerant-lo només en la seva etapa final, és a dir, com a full de paper escrit —transcrit o redactat— per un folklorista collector.

Això sol ja era molt. Però els treballs dels folkloristes soviètics no arribaren a ésser coneguts entre nosaltres més que després de 1958, quan es publicà una primera i deficient versió de la *Morfologia* proppiana a l'anglès, feta sobre la primera edició russa.

En el mig segle que hi ha entre l'apogeu del mètode finlandès i la desclosa del formalisme, la folklorística s'havia anat enriquint amb aportacions sectorials procedents d'altres àmbits (com, per exemple, la psicoanàlisi), i els antropòlegs (especialment a Nord-amèrica) estaven utilitzant els textos literaris orals com a evidència per als seus estudis antropològics. Però la separació, en el terreny acadèmic, entre les dues disciplines situava d'una banda l'antropòleg que utilitzava la literatura tradicional només com a mitjà per entendre una societat, i de l'altra el folklorista, que majoritàriament continuava essent un franc tirador o un professor de literatura disfressat d'excursionista. Per ell, el treball de camp era només el paral·lel de l'anada a la biblioteca o a la llibreria: en la seva disciplina els documents eren només una mica més difícils de trobar, i quan els trobava li calia fixar-los ràpidament i privar-los de la seva endimoniada mobilitat, igual que un entomòleg havia de clavar la papallona dins la capsa de vidre per estudiar-la còmodament.

Sóc conscient d'haver simplificat potser abusivament aquest quadre evolutiu i conec, naturalment, casos de folkloristes que van ésser capaços d'interessar-se pel context abans que la generalitat dels seus col·legues (com, per exemple, Mark Asadovskij en el terreny de la narrativa, o Mathilde Hain en el de la paremiologia), però text i context continuaven considerant-se com dos terrenys diferents, acostats, però només en relació de juxtaposició.

La renovació decisiva es produí durant la dècada dels anys seixanta a les universitats nord-americanes de Pennsilvània i Indiana, principalment en aquesta darrera, vell feu del mètode històrico-geogràfic durant la docència de Stith Thompson, que va jubilar-se el 1957. El seu successor, Richard M. Dorson, aconseguí de crear-hi, el 1963, el primer Departament de Literatura Tradicional dels Estats Units, i una colla de joves —aleshores— folkloristes vinculats amb ell, especialment Alan Dundes, Dan Ben-Amos i Roger Abrahams,⁵ sense formar un cos organitzat i abso-

5. En destaco, de tota la seva important bibliografia, tres mostres, la lectura de les quals és imprescindible per a qui s'iniciï en la folklorística: DUNDES, A., "Texture, text, and context", «Southern Folklore Quarterly», núm. 28, Gainesville, 1964, pp. 251-265; BEN-AMOS, D., "Toward a definition of folklore in context", «Journal of American Folklore», núm. 84, Nova York, 1971, pp. 3-15 i ABRAHAMS, R. D., "Introductory remarks to a rhetorical theory of folklore", «Journal of American Folklore», núm. 81, Nova York, 1968, pp. 143-158.

lutament coherent en el terreny doctrinal —cosa sempre saludable— han orientat fonamentalment l'estudi de la literatura tradicional.

Mentre els folkloristes no poguessin delimitar amb precisió el concepte de folklore haurien de quedar segrestats per les dades acumulades, condemnats a la recollecció cega de textos i a la classificació o a les sovint falses il·lusions del mètode històrico-geogràfic, però amb el camí de la teorització barrat davant una massa de materials que creixia aterridorament, mentre la irrupció dels mitjans de comunicació de masses i el desplaçament evident i progressiu d'una gran part dels productes folklòrics coneguts cap a la pedagogia i la indústria cultural —la “segona existència” del folklore, com diuen els investigadors alemanys— començaven a plantejar cada dia més anguniosament la necessitat d'una clarificació.

El novembre de 1967, en la seva ponència a la sessió anual de l'American Folklore Society celebrada a Toronto, Dan Ben-Amos proposà la seva definició “contextual” del folklore que alliberava la ja més que centenària disciplina dels seus “dimonis familiars”. El que constitueix com a folklòric un determinat missatge no és la seva antiguitat, ni l'anonimat, ni tan sols la seva oralitat (encara que molt sovint tingui aquestes característiques): és el fet d'estar configurat artísticament⁶ i el fet d'ésser utilitzat interactivament en el si d'una comunitat reduïda.⁷ D'aquesta manera, amb l'ajut de l'antropologia (i és aquí on volia anar a parar), Ben-Amos prescindia per fi de les connotacions “folklòriques” del terme *folk* i ens assegurava que també eren *folk* els treballadors de la mateixa nau d'una fàbrica, els nens d'una classe al col·legi, o els viatjants que coincideixen regularment a la mateixa fonda d'una plaça comercial, que el folklore podia ésser vell i nou, anònim o d'autor, oral o escrit, mentre fos «comunicació artística en el si d'una comunitat reduïda». La provocativa fórmula de W. Bascom⁸ (el folklore és sempre tradicional, però no totes les tradicions són folklòriques) quedava invertida més provocadorament encara: «Algunes tradicions són folklòriques, però no tot el folklore és tradicional.»⁹

Ben-Amos cloïa així, al meu entendre, un debat crucial concretant una resposta que de fet surava ja feia alguns anys pels ambients folklòrics nord-americans. Soldada d'aquesta manera la unió entre la teoria de la literatura i l'antropologia, la folklorística deixava d'ésser «*the green grass on the other side of the fence*»¹⁰ d'aquestes dues disciplines i que-

6. La configuració artística a què es refereix Ben-Amos correspon al concepte de “cànon etnopoètic” tal com l'utilitza, per exemple, JASON, H., *Ethnopoetry: Form, content, function*, Bonn, Linguistica Biblica, 1977, pp. 59-60.

7. Tradueixo així el tecnicisme *small group*. Cf. GOLEMBIEWSKI, R. T., *The small group: An analysis of research concepts and operations*, Chicago, University of Chicago Press, 1962. Ben-Amos utilitza la definició de G. C. Homans: «*A number of persons who communicate with one another, often over a span of time, and who are few enough so that each person is able to communicate with all the others, not at second-hand through other people, but face-to-face*» (HOMANS, G. C., *The human group*, Nova York, Harcourt, Brace & Jovanovich, 1950, p. 1).

8. BEN-AMOS, *op. cit.*, p. 13.

9. BASCOM, W. R., “Folklore and anthropology”, «*Journal of American Folklore*», núm. 66, Nova York, 1953, p. 285.

10. BEN-AMOS, *op. cit.*, p. 3.

dava legitimada la seva autonomia com a «teoria de la literatura tradicional».

No he parlat de la situació dels estudis del folklore verbal a les terres de llengua catalana.¹¹ De fet, ja abans de la Guerra d'Espanya, mentre l'estudi de l'anomenada cultura material tradicional i el cançoner havien adquirit a Catalunya una certa institucionalització (penso, és clar, en l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya), la resta del panorama era molt precari: res, per exemple, sobre enigmística, res —pràcticament— sobre paremiologia després de la publicació, el 1913, del primer volum de l'*Assaig* de S. Farnés (que no va morir fins el 1934), i, en la narrativa, l'activitat sostinguda de Mn. Alcover, ignorada activament a Catalunya des de la seva tempestuosa baralla amb l'Institut, el 1918,¹² o l'obra —extraacadèmica com quasi tota la resta— de V. Serra i Boldú (que morí el 1938). Això per parlar només dels gèneres més coneguts.

Però no eren solament les iniciatives extraacadèmiques les que quedaven empantanegades; jo crec que és significatiu que les temptatives d'organitzar l'estudi acadèmic de la cultura tradicional fracassessin: l'Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya, fundat el 1915, s'extingeix cap al 1923; el seu successor, l'Associació Catalana d'Antropologia, Etnologia i Prehistòria (el mot *folklore* ja ha desaparegut), creada aleshores, s'apaga més ràpidament, el 1926, mentre la folklorística catalana es disposa a arribar al seu *bathos* en desfermar-se, vers el 1918, la singular i portentosa facúndia de l'atlant del cel folklòric, l'inexhaurible J. Amades.

No s'ha remarcat prou que la proclamació de la Segona República, que significà la creació o la represa de tantes activitats patriòtiques o culturals sufocades per la Primera Dictadura, fou escassament perceptible en el terreny de la folklorística. L'Obra del Cançoner Popular, després d'haver publicat tres volums de *Materials* entre 1926 i 1929, emmu-deix fins al 1936, en què surt el *Diccionari de la dansa*, que és, de fet, una confecció realitzada per Amades i el mestre Pujol al marge de l'Obra. El que havia d'ésser el Folklore de la Maresma, de Sara Llorens, queda aturat amb el primer volum, el 1931.

La Guerra d'Espanya acabà d'enterrar només, com hem vist, les poques activitats subsistents, i durant la Segona Dictadura, com en el període anterior, només el cançoner atragué l'atenció d'alguns folkloristes que treballaren pel seu compte (els PP. Ginard i Massot, per exemple) o connectats ocasionalment amb el CSIC (cas de Josep Romeu). L'única activitat permanent que gaudí de suport oficial —si no m'equivo-co— foren les investigacions etnomusicològiques dirigides per M. Palau a l'Institut Valenciano de Musicologia, patrocinat per la Diputació Provincial de València. Dels folkloristes actius abans de la Guerra, només dos continuaren publicant: Capmany, passada la setantena i allunyat de la literatura tradicional en el sentit estricte de l'expressió, es concentrà

11. Me n'excusa l'existència del llibret de PRATS, LL., LLOPART, D. i PRAT, J., *La cultura popular a Catalunya. Estudiosos i institucions (1853-1981)*, Barcelona, Serveis de Cultura Popular, 1982.

12. La sèrie de primeres edicions de les *Rondaies* s'atura amb el vol. VII (1916) a gairebé totes les biblioteques privades i públiques barcelonines. A l'Arxiu Històric Municipal hi ha els vols. VIII (1924) i IX (1926) (sense tallar, però, fins a l'estiu d'enguany) procedents de la biblioteca de Narcís Oller (*m.* 1930), un altre il·lustre marginat pels *apparatchiki* noucentistes.

en la dansa i els costums, mentre Amades, molt més jove, posava la seva maquinària al servei de les editorials Selecta i Salvat per fabricar la seva particular summa folklòrica, rebuda àvidament per un públic que s'aferrava amb desesperació a qualsevol signe d'identitat col·lectiva, i per al qual Joan Amades es convertí immediatament en *el* folklore català.

En el moment de redactar aquestes ratlles és fàcil constatar amb satisfacció que des de fa vuit o deu anys assistim al desvetllament d'un nou interès pel folklore entre nosaltres. Les activitats de recerca es multipliquen cada dia i comencen a deixar un pòsit anual de publicacions que ja no és gens menyspreable. Però la folklorística no ha arribat encara a les institucions oficials de cultura. Més sortosa que no pas ella, l'etnomusicologia té el rang que li pertoca dins el pla d'estudis del Conservatori Municipal barceloní, des del curs 1979/1980, i és conreada regularment en el si de l'Institut Espanyol de Musicologia de la Institució Milà i Fontanals del CSIC de Barcelona, però la Universitat catalana continua tancada encara a l'etnopoètica.¹³ Una bona manera d'enfocar l'esdevenidor seria, doncs, la integració d'aquests estudis al costat de les altres disciplines científiques, en el lloc que els pertoca dins el sistema educatiu i les institucions de cultura del país.

II. CULTURA POPULAR I LITERATURA, AVUI

Els folkloristes hem après, finalment, que no hi ha balades, rondalles, cançons de bressol, llegendes, etc., sinó sistemes de gèneres etnopoètics que tenen una vigència històrica coetània amb la del sistema de valors culturals i de relacions socials amb què està organitzada una societat concreta. El folklorista, doncs, ja no pot limitar-se a analitzar només els gèneres que coneix des de fora com a folklòrics (entre altres raons perquè aquests ja han entrat en la seva darrera etapa d'obsolescència), sinó que ha d'ésser capaç de destriar a cada moment què és etnopoètic entre la immensa varietat de missatges verbals que demanen cada dia la seva atenció, i ha de començar a fer el difícil exercici de reflexionar, com a folklorista, sobre el seu entorn immediat, fins i tot sobre ell mateix (excés de subjectivisme que un positivista no hauria perdonat mai!).

La societat catalana actual ha estat profundament remodelada per la industrialització, de tal manera que han desaparegut la majoria de les

13. Però des de fa cinc anys, emmascarats sota una denominació innòcua a causa del conservadorisme de la burocràcia acadèmica, es fan cursos generals de Literatura Catalana Tradicional en una universitat del país. Vegeu com es resolgué, més brillantment encara, una situació paral·lela que es plantejà a G. Dumézil en fer crisi les seves conviccions científiques respecte a la matèria que ensenyava: «*A vrai dire, il ne s'agissait plus de "mythologie comparée": c'est vers cette date [1938] que, discrètement, sans avertir personne et sans que personne s'en avisât (autrement, il eût fallu pour le moins une décision ministérielle), j'ai fait disparaître de l'affiche de l'École des Hautes Études, dans l'intitulé de mon enseignement, cette vénérable expression que Sylvain Lévi, en 1935, peu avant sa mort, avait généreusement proposée. On imprima désormais: "Etude comparative des religions des peuples indo-européens" (DUMÉZIL, G., Mythe et épopée: L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens, Paris, Gallimard, 1968, p. 16).*

condicions socials i els sistemes de valors que havien originat i mantingut el sistema de gèneres que van conèixer els folkloristes anteriors als anys seixanta, l'obra dels quals constitueix, encara, la massa més important, quantitativament, de documentació al nostre abast. (És curiós de constatar que, almenys pel que fa a les formes de la narrativa, aquest sistema de gèneres de la societat pre-industrial era essencialment idèntic al que existia fa vint segles en el si de les primeres civilitzacions de l'Orient Mitjà que ens han deixat documentació escrita de la seva literatura.)¹⁴ Un inventari mínim d'aquestes transformacions inclouria:

a) La desaparició de l'artesania i la modificació de les condicions de treball en el sector primari de l'economia (base social de la transmissió d'una bona part del cançoner).

b) Reducció de la cèl·lula familiar (dislocació d'un àmbit important de transmissió de materials etnopoètics).

c) Escolarització i alfabetització generalitzades, que faciliten la competència d'altres formes culturals amb el folklore verbal.

d) Secularització i democratització de les formes de vida.

e) Augment de la mobilitat de la població i les formes de cultura a través de les migracions i la urbanització.

f) Integració de l'oci per la societat de consum, a través dels mitjans de comunicació de masses (fonògraf, cinematografia, radiodifusió, televisió, vídeo) i de la premsa de consum (tebeos, *pulps* i publicacions de quiosc en general) o d'indústries *ad hoc* (joguines, espectacles).

En conjunt, jo diria que s'ha consumat la decadència del folklore més "artesà", conformat conscientment d'una manera literària i inserit "parentèticament" en la vida quotidiana, que ha cedit davant l'oferta de la cultura de masses, mercantilitzable i sense interacció directa productor/receptor. En canvi subsisteix el folklore de conversa, que no és volgudament literari, està discretament integrat en el discurs quotidià, i no es deixa manipular com a forma de consum.¹⁵

Si ara analitzem l'estat actual de la literatura tradicional dins la cultura popular actual, se'ns presentaran les reflexions següents, que pretenen només dreçar un inventari provisional.

En el si del que jo anomeno —a falta d'una terminologia més precisa— "fraseologia de la vida quotidiana", s'observa una simplificació en la retòrica de la cortesia i una tendència a la baixa de les dites de tipus paremiològic, que reflecteixen potser l'adveniment de la societat permissiva i la crisi dels valors tradicionals que reflecteix característicament el proverbi. Continuen funcionant sense mostrar signes d'afebliment les diverses formes d'agressivitat verbal, des de l'insult fins al retruc i l'automatisme, i en aquest darrer terreny es produeix la irrupció

14. Cf. JASON, H., i KEMPINSKI, A., "How old are folk tales?" «Fabula», núm. 22, Berlín, 1981, pp. 1-27. Si això fos cert, les generacions que han viscut la industrialització massiva de la societat catalana hauran estat testimonis de la revolució etnopoètica més important de la història cultural del país.

15. Caldria estudiar com s'ha produït la modernització de la cultura "subalterna" catalana analitzant alhora el procés d'extinció de les bases materials i socials de la cultura popular pre-industrial i la progressió de les formes de consum de la cultura de masses i la seva tecnologia.

de la influència dels eslògans (comercials o polítics), que els mitjans de comunicació dissemiaven amb una rapidesa impensable en altres èpoques.

Les fórmules lúdiques (enigma, mimologisme, entrebancallengües) tradicionals han experimentat diversament el xoc de la postindustrialització. L'endevinalla metafòrica, que oculta objectes i elements substituïts per la modernització de la vida quotidiana, tendeix a reduir el seu àmbit; tenen la vida assegurada —crec que definitivament—, en canvi, dues formes enigmàtiques particulars: les endevinalles amb dues claus, la més evident de les quals és obscena, i el que els folkloristes nord-americans en diuen “*joking questions*”, que són un desplaçament de l'enigma cap a l'acudit. El cas de l'enigma ens mostra paradigmàticament quines són les qualitats que sembla que vulguin orientar la futura literatura tradicional: la primacia de la concisió, la provocació de la rialla i la pulsio cap a l'obscenitat, l'escatologia (o, com veurem, cap al terror com a catarsi). També en el terreny de l'enigma la cultura de masses ha creat formes paral·leles, com ara les seccions de passatemps de la premsa periòdica: jeroglífics, mots encreuats, etc., i que algú hauria de començar a estudiar.¹⁶ El mimologisme està sucumbint també després d'intentar lliurar un combat desigual per la seva supervivència. I també en aquest cas es produeix com a cas singular la competència de la cultura de masses amb una oferta parafolklorica que acabo d'analitzar en un treball encara inèdit: el joc lingüístic anomenat «el català, mare de totes les llengües», creat i difós per la premsa humorística catalana del segle passat i que és un autèntic mimologisme metalingüístic.¹⁷ L'entrebancallengües, orientat també cap a la competitivitat infantil, la rialla o l'obscenitat (digues ràpidament: «Punta, punta, punta...») es basa en actituds que li garanteixen la transmissió.

Respecte a la llegenda hauria de començar per assenyalar que excloc d'aquesta consideració les anomenades llegendes històriques, que sovint es prenen per literatura folklorica erròniament.¹⁸ No cal dir que la llegenda tradicional es troba pràcticament extingida, com ja van arribar en estat pobríssim als nostres folkloristes de la Renaixença les llegendes demòniques (follets, dones d'aigua i tresors). El cas de les llegendes demòniques, asfixiades per la pressió ideològica de l'Església, és particularment il·lustratiu dels gèneres que moren després d'haver intentat debades l'adaptació a les noves mentalitats: les escasses llegendes d'aquest tipus recollides per Maspons i Labrós, Verdager o l'Arxiduc Lluís Salvador mostren símptomes d'orientació cap a gèneres més vivaços aleshores: la rondalla o la llegenda satànica. Però la llegenda deixa el seu heretatge d'omnipotència, terror i fascinació reverencials a altres gèneres nous, com el que jo anomeno “història extraordinària”, equivalent par-

16. L'Oxford University Press anuncia la pròxima publicació de l'*Oxford guide to word games*, de T. Augarde, que ha de tractar de les formes i la història dels jocs de mots, orals o impresos, des de l'acròstic i els mots encreuats fins a l'entrebancallengües i els jeroglífics.

17. El creador del gènere sembla haver estat Albert Llanas (amagat sota el pseudònim de Roch Binobas) des de les pàgines de l'almanac del *Xanguet* per a 1865, que deu ésser la primera publicació periòdica humorística “moderna” en català. En qualsevol cas, «la mare de totes les llengües» neix entre el grup d'amics capitanejat per Frederic Soler.

18. Sobre el complex problema de la definició del terme *llegenda*, vegeu Röhrich, L., *Sage*, Stuttgart, Metzler, 1971. Nova edició en premsa.

cial del que els folkloristes americans, com J. H. Brunvand, en diuen, significativament, "*urban legends*".¹⁹ Les històries extraordinàries presenten el cas d'un mortal confrontat a un ésser d'ultratomba o a un prodigi inexplicable, però desproveïts de qualsevol marc interpretatiu ètic o religiós. Són les històries que ens parlen d'un terror ontològic, el terror que sent la societat abandonada per la mà del demiürg, el terror que mai no podrem abolir.

Com acabo de dir, el concepte de "*urban legend*" és més ample que el d'"història extraordinària". En efecte, també inclou, per Brunvand, el que jo prefereixo denominar "cas". I confesso que he tret la denominació del títol d'una famosa revista popular. A través dels "casos", la societat administra el terror com a correctiu social. ¿Els joves pares deixen els fills en mans de desconeguts per anar al cinema o a divertir-se? Doncs que no els passi com a aquella parella que van llogar una canguro i...

El cas té el seu precedent en el romanço i la seva competència para-folklorica en determinat tipus de premsa sensacionalista. I també en el romanço s'ha refugiat alguna balada que narrava una llegenda sacra (gènere en vies d'extinció, com hem vist): algunes de les versions de la balada de «La dida» recollides en els treballs de curs dels meus alumnes del Departament de Filologia Catalana s'aturen en el moment que la dida expressa la seva angoixa per la mort del fill del rei. «Document incomplet», hauria sentenciat un folklorista de la vella escola; «balada orientada cap al romanço», responem nosaltres, que coneixem la literatura tradicional com a procés comunicatiu.

Més lentament, la rondalla s'encamina també cap a la crisi. L'amencen el canvi en les relacions familiars, la guarderia, la destrucció de la família extensa, la secularització (que també comporta la desmagificació del món infantil), i la competència amb les formes d'administració de l'oci de la societat de consum infantil. Per contra, el seu prestigi com a valor cultural i literari pot contribuir a salvar-la descontextualitzant-la (donant-li entrada a l'escola) o immobilitzant-la: passant-la als mitjans de comunicació de masses (llibre infantil, dibuixos animats); fent-li perdre, en definitiva, el seu caràcter de folklore.

Els adults disposen d'un gènere proteic, que escapa a tota definició perquè —com deia B. J. Whiting parlant del proverbi— tothom sap el que és (¿!). Sembla que els folkloristes accepten que l'acudit neix amb la societat industrial, que és un nounat entre els gèneres folklòrics verbals, i, en efecte, pel que he pogut observar, els vells pagesos no en contenen. Això podria ésser degut al fet que l'acudit se situa en un context on funciona d'esmortidor social, escassament necessari en una societat agrària tradicional, on tothom es coneix, però també al fet que l'acudit és també una forma epigramàtica d'autoreflexió de la societat, amb continguts fortament simbòlics moltes vegades, cosa que contribuiria a allunyar-lo dels mecanismes psicològics de determinades capes de la població. L'acudit té, doncs, unes perspectives de futur immillorables perquè és, per naturalesa, indescontextualitzable (cal confiar que sempre existirà la conversa), concís i gravita sobre la riassa. També l'acudit té

19. *The vanishing hitchhiker: American urban legends and their meanings*, Nova York, W. W. Norton, 1981.

una difusió paral·lela en tota mena de premsa i fins i tot ha pogut generar darrerament l'especialització professional en el terreny de l'espectacle.

Resta el bloc de gèneres que constitueix el cançoner. El cançoner tradicional té els dies de la seva subsistència comptats: actualment ja no és més que un record en algunes zones marginals de la memòria col·lectiva, que cada dia s'aprima més per llei de vida.²⁰ Molt més encara que la rondalla, ha tingut en contra seu un front massa compacte d'adversitats perquè hagi pogut subsistir. El gènere més prestigiós, la balada, ha estat fixat per Aureli Capmany, que n'ha facilitat l'accés a la cultura "cultura":²¹ les tonades de fer feina, les cançons de ronda i les cançons de ball no tenen des de fa molts anys suport contextual vigent, i han passat al museu etnopoètic de la discografia i els esbarts. Les cançons de capta poden veure's beneficiades pel revival de les celebracions i les festes públiques, però l'obsolescència de la seva motivació religiosa ho farà molt difícil. I és especialment en la cultura de masses, en la cançó de consum, on ha tingut el competidor més seriós.

Falta per examinar la problemàtica de la literatura tradicional infantil. Per caracteritzar-la en pocs mots, jo diria que les modificacions de la literatura tradicional infantil catalana han estat de tres menes: ha desaparegut el registre màgic, s'ha mantingut la "fraseologia de la vida quotidiana" —que ha experimentat l'impacte fortíssim de la immigració— i la capacitat lúdica dels infants ha quedat bàsicament integrada en els circuits de la societat de consum (substitució del joc per la joguina comercial, irrupció dels jocs imitatius del cinema o de l'esport), en tot cas amb predomini dels jocs no verbals.

He parlat, fa uns moments, de "transcontextualització" del folklore verbal obsolet. Això també és un fenomen, com veieu, actual. Però el capítol sobre la utilització d'aquest ex-folklore ja no correspon al folklorista.²²

20. En redactar aquestes ratlles per al Seminari no havia llegit encara l'excel·lent introducció a la cançó tradicional de SUPPAN, W., *Volkslied*, Stuttgart, Metzler, 1978. Referint-se al procés d'extinció de la cançó tradicional a Alemanya (en condicions ja no gaire diferents a les nostres), Suppan afirma taxativament: «*Ich bin der Meinung, daß dieser Prozeß bei uns in Mitteleuropa (...) bereits abgeschlossen ist; daß technische Entwicklung und Massenmedien keinen Spielraum mehr frei lassen für die Entfaltung vollmenschlicher und zugleich gesellschaftlich engagierter: eben Volksmusik. (...) Die viel zu diskutierende und ohne Ende zu diskutierende Frage, ob Volkslied tot sei, ist —für die hochzivilisierten Staaten Europas— sicher mit "ja" zu beantworten*» (p. VII).

21. I ja no es comporta, doncs, com a folklore. Torno a citar Suppan, que no deixa lloc a confusions: «*Literarisch fixierte "Ehemalsvolkslieder" (im "sekundären Dasein") sind (...) von den in volkstümlicher, volkstümelnder oder folklorisierender Manier gemachten Liedern nicht mehr zu unterscheiden*» (op. cit., p. VI); i més avall rebla encara: «*Was von der Pädagogik oder von der Amüsier-Industrie an seine [de la cançó tradicional] Stelle gesetzt wird (...) is vom ursprünglichen Phänomen so verschieden, daß es nicht sinnvoll wäre, dafür den selben Namen: Volkslied, zu gebrauchen*» (op. cit., p. VII).

22. He suprimit de la versió original d'aquest text un curt fragment en què qüestionava la folkloricitat de les nades "tradicionals". Com que el tema té prou importància, penso fer-ne aviat un tractament més extens en una altra banda.

CULTURA POPULAR I ESPECTACLE

Joaquim Vilà i Folch

I

De fet, el primer espectacle que genera la cultura popular —i parlo en un nivell zero— és ella mateixa. Qualsevol acció, per minsa que sigui, comporta els subjectes que la protagonitzen i permet la figura d'un —com a mínim— espectador que la contempli. No és que l'espectador hi hagi de ser necessàriament com en un espectacle en què també forma part del fet teatral, però sí que el primer pas, extern a la cultura popular mateixa, és que sigui contemplada. Per menjar botifarres no cal haver vist la matança del porc, i assistir a la matança del porc no implica haver de menjar, després, les botifarres. És en aquest últim punt que la cultura popular es converteix, de ple, en espectacle. En canvi cançons com:

... a Sarral són els jueus,
aquella gent tan malvada;
a Solivella les bruixes,
d'on surten les pedregades;
a Blancafort els garruts
porten la cama girada

aconseguiran una nova dimensió quan hi hagi oients de Sarral, Solivella o Blancafort.

L'espectacle, doncs, de tot el ventall que ofereixen els diversos elements de la cultura popular depèn del grau de participació i podríem establir, en cada cas, diversos nivells que ens ajudarien a delimitar els graus de protagonisme i de contemplació que comporten i que, en alguns casos, podrien arribar a ser d'una forta complexitat.

Ja ho hem insinuat en parlar de la matança del porc i podríem seguir amb les celebracions litúrgiques, processons, cants de goigs, aplecs... en què, en molts casos, el grau d'espectacle o de participació dependrà únicament de la disposició emocional de cadascú.

I cal considerar que hi ha tot de festes que possibiliten graus diversos d'espectacle o de participació en la seva mateixa estructura, i que de principi a final hom hi pot trobar moltes fases. A la dansa de Gombrén

l'espectador pot integrar-se al ball al final, i convertir-se en un dels protagonistes, i a la Patum de Berga l'espectacle del Ball de Gegants o del Ball de l'Aliga conviu amb les corredisses de participació forçada davant la persecució de les guites.

No cal, em sembla, aprofundir més en aquests aspectes —que ben tractats ocuparien un estudi força extens—, ni recórrer a més exemples, ja que cadascú té present la seva pròpia experiència dels diversos nivells de participació o d'espectador, des d'un dinar de Nadal o la contemplació del treball d'un artesà a la festa col·lectiva més complexa.

La cultura popular, doncs, per ella mateixa ja comporta un primer grau d'espectacle.

II

Una de les conseqüències de les recerques dels nostres primers folkloristes o de la divulgació de les seves troballes és l'harmonització per a orfeons i corals de les cançons populars i la recreació de les danses pels esbarts dansaires. Si per als músics les cançons són motiu d'inspiració, i a partir de la base de la música popular són capaços d'elaborar poemes musicals i obres simfòniques tot conservant l'alè popular, els esbarts intenten, en una primera època, la reconstrucció pura i simple de la dansa popular. La voluntat unificadora d'un esperit nacional o una visió excessivament simplista del patrimoni coreogràfic porta els esbarts a la tipificació d'una estètica —mai formulada d'una forma explícita, però adoptada per un ampli consens— que, a la llarga, els serà un dogal limitador i el punt conflictiu que impedirà el desenvolupament natural de la creativitat artística. Així, les melodies populars són recreades i cantades en concerts, en les manifestacions orfeonístiques, convertides en gloses per a diverses formacions orquestrals, retrobades en composicions sardanístiques, etc., i més últimament, en les noves formacions musicals que incorporen nous instruments, nous ritmes i noves sonoritats. Les danses, però, que són tretes del seu context natural, o bé refetes o remuntades a partir d'informacions més o menys completes, agafen en els esbarts un aire propi que cada vegada es distancia més de les formes conservades —amb més o menys traça, amb més o menys encert— pel poble.

Des del primer moment —i sóc molt esquemàtic perquè aquest punt mereixeria un estudi més complet i sistemàtic— la reproducció, la reconstrucció i la creació coreogràfica es divideixen en dos grans criteris que marquen dues tendències que, d'una manera general, han arribat fins al nostre temps. D'una banda, la reproducció simple o bé l'intent de reconstrucció arqueològica i d'altra banda una tendència més marcada cap a l'espectacle, amb reelaboracions i recreacions força decidides fins a arribar a la creació pura.

És evident que, a hores d'ara, qualsevol de les dues tendències comporta la finalitat de l'espectacle. En el primer cas es tracta d'una mostra documental per ser contemplada i, en el segon cas, d'un espectacle teatral amb totes les seves servituds i amb totes les seves grandeses. Sembla que fou l'Esbart Verdaguer, creat per Manuel Cubeles a la se-

gona meitat dels anys quaranta, el primer que portà fins a les últimes conseqüències la manera de fer teatral: estilització de les formes coreogràfiques, modificació de plans per trobar l'efecte escènic, col·laboració amb músics per a la recreació i instrumentació de les melodies, amb artistes plàstics per al disseny del vestuari i les condicions escenogràfiques, importància de la luminotècnia i de les convencions teatrals, etc. (Queda per considerar l'allunyament que això suposa de la cultura popular i, al contrari, la influència que genera sobre d'altres camps culturals en vehicular-hi elements propis de la cultura popular.)

La irrupció d'aquestes noves formes en el món de l'espectacle, avalades per un estol considerable d'artistes i d'intel·lectuals, provocà les reaccions més oposades. Des de les estripades de vestidura als elogis més abrandats. El cert és que a mesura que el temps passava, els esbarts tendien cada vegada més a l'espectacle fins que el concepte d'actuació d'esbart i espectacle fou indestriable. Tanmateix les tendències subsistiren i el concepte d'una difícilment definible fidelitat als —encara més difícils de definir— orígens ha separat i dividit —separa i divideix, encara— els grups del país que es dediquen a la dansa. L'aparició recent de grups dedicats a la divulgació de les danses, sense pretensions teatrals, que intenten de retornar al poble el seu patrimoni coreogràfic, o més ben dit, de retrobar, amb el poble, el patrimoni coreogràfic, fa variar l'aparent cul-de-sac en què aquesta vessant de la cultura popular semblava haver caigut.

Cal insistir, però, en el profund desori que hom observa en aquest camp. Sense estudiosos que hagin formulat cap cos teòric i sense "pràctics" que mereixin la confiança de la gent sembla molt difícil una possible sortida. Totes i cada una de les tendències, cada vegada més atomitzades, té la veritat absoluta i, entre tots, contribuïm a fer malbé un patrimoni que sempre ha estat problemàtic. Hi ha qui s'entesta a donar com a espectacle dubtoses recreacions sense el més mínim sentit de la més elemental tècnica escènica i hi ha qui no dubta a introduir els recursos més allunyats de la nostra cultura popular per tal d'augmentar els efectes espectaculars. I desapareixen moviments i gestos, i les raons de la indumentària, i predomina una estètica diferent que només defensen els esbarts i que hauríem de qualificar amb la màxima duresa. Cultura popular i espectacle, en aquest cas, han arribat a un veritable enfrontament que no aconsegueix altra cosa que resultats decebedors. Que aquestes breus consideracions —ampliables i matisables— serveixin per donar un crit d'alerta a una situació que té un futur ben incert.

III

El desvetllament progressiu dels aspectes més diversos de la cultura popular es reflectiren aviat en tot un món que té l'infant per destinatari. La conscienciació a casa nostra, en el primer terç del segle, de tota una pedagogia que posava l'accent en tots aquells elements més pròxims a l'infant i al seu entorn provocà una atenció especial als més variats aspectes de la cultura popular. La rondallística i les vessants més marcadament verbals de la cultura popular prenen un protagonisme indis-

cutible i transmetien els seus valors amb una forta i elevada preocupació didàctica.

Aquest llegat s'havia de reflectir, també, en el món dels espectacles que, destinats específicament als infants, a partir de la renovació pedagògica i del desvetllament cultural dels anys seixanta, començaren a crear-se al nostre país. Renovació i desvetllament que incidien en els aspectes culturals més pròxims: era el temps dels inicis del *boom* editorial català, de la nova cançó... Els espectacles per a infants —que havien de treballar necessàriament aquest món pròxim a l'infant si no volien perdre el tren i quedar fora de lloc— començaren a connectar amb el món festiu de les tradicions més pròximes i immediates. Els contes del Patufet i les seves variants deixaven pas a nous personatges i a noves temàtiques. El Grup de Folk, que introduïa al país una preocupació per les formes de cançó popular d'arreu del món, desvetllà l'interès de molts per la cançó popular catalana, i grups de joves s'escamparen pels diversos indrets de la nostra geografia a la recerca de nous materials. A les cançons seguiren les llegendes, les rondalles, les endevinalles i els jocs de paraules, que els "grups d'animació" —vet aquí un qualificatiu ben dubtós— s'encarregaren de divulgar. I la festa, la cançó i la rondalla es tornaren espectacle. I no sols un espectacle passiu, ja que el concepte d'"animació" semblava incloure irremissiblement el de participació, i era impensable que els infants no cantessin, no piquessin de mans o no pugessin a l'escenari a fer barrila. Aquest aspecte d'"animació" passà per damunt del purament teatral, que no aconseguia d'integrar a les seves formes el món popular, ja que tenia com a preocupació primordial donar sortida a les noves formes escèniques i a un teatre més actual i viu.

En aquest moment els "grups d'animació" s'han inclinat progressivament cap als dos camps més pròxims: d'una banda l'espectacle de teatre o de titelles més o menys convencional i, d'altra banda, l'espectacle de carrer que comporta la recuperació de la festa popular. Tanmateix, de tot això ja en parlaré més endavant en ocupar-me més específicament del teatre.

IV

El món dels titelles a Catalunya havia de conèixer una decidida renovació a partir de l'aportació de Joan Baixas i Teresa Calafell amb l'acció dels Putxinellis Claca. Els titelles catalans, que havien tingut un passat no gens menyspreable i una notable vida pròpia abans de la guerra civil, es trobaven en una evident situació de decadència. Havien abandonat la llengua i els esquemes dels espectacles i els guions i els arguments donaven voltes sobre les mateixes coordenades que ja havien esdevingut tòpiques. Joan Baixas i Teresa Calafell van remoure aquesta situació de dalt a baix en el pas de la dècada dels seixanta als setanta, empraren decididament el català i incorporaren elements puats directament a la cultura popular. Baixas i Calafell escenificaren rondalles, dramatitzaren jocs, acudits, endevinalles i cançons, utilitzaren el clàssic castellet i cercaren nous espais i nous materials que configuraren una estètica ben diferent de l'habitual i d'una gran categoria artística. Els

espectacles —els dedicats als infants o els pensats per a un públic adult— dels Putxinellis Claca obriren els ulls a molta gent i començaren a fer seguidors. Aviat aparegueren nous grups que seguiren el camí iniciat pels Claca i treballaren noves formes i nous espais dramàtics. I gairebé tots, a l'hora de crear els seus espectacles, anaven a cercar temes i elements al patrimoni que havien posat al descobert els nostres folkloristes.

Els cicles de la natura, la relació de la nostra gent amb cada moment de la realitat natural, l'aprofitament estètic i dramàtic d'elements extrets d'aquesta realitat i, sobretot, la inclusió d'aquests temes i d'aquests objectes a l'estructura d'un espectacle amb la decidida influència que això comporta sobre un públic àvid de refer la seva història popular.

El protagonisme dels grups de titelles augmentà progressivament en el món de l'espectacle i arribà a cotes ben altes en les celebracions dels Festivals Internacionals de Titelles de Barcelona, de la segona meitat dels setanta, que donaren a conèixer entre nosaltres les tècniques del *buranku* japonès, del teatre d'ombres de l'Índia, dels Pupi sicilians, etc. Durant la dècada dels setanta els grups de titelles proliferaren arreu del país, en molts casos es barrejaren amb els grups d'animació que abans he esmentat, però cal dir que no han estat capaços d'aprofundir en la nova estètica i s'han dispersat en direccions individualistes que han malmès notablement el moviment. Possiblement és l'estrena de *Mori el Merma* (1978) de Putxinellis Claca, al Gran Teatre del Liceu, amb ninots de Joan Miró, el punt que marca una davallada que, en aquests moments, sembla molt difícil de recuperar.

V

Jo diria que el teatre ha estat sempre una activitat popular a Catalunya. La popularització de la Renaixença; la dedicació que els Ateneus, Centres d'Obrers —catòlics, anarquistes o del signe que fos— hi dedicaven; la proliferació de grups de teatre *amateur* per tot el país són el testimoni d'una activitat cultural que és encara viva i que té les seves formes pròpies d'expressió.

El món teatral a casa nostra va conèixer una profunda renovació a partir de la meitat de la dècada dels seixanta. L'anomenat "teatre independent" s'oposava al "teatre d'aficionats" i feia trontollar els vells esquemes. Noves formes irrompien als escenaris i nous conceptes bandejaven tota una manera de fer que havia estat durant molt de temps fresca i viva. Les noves idees, l'aparició de la televisió i del cotxe utilitari engegaren a dida tota una forma tradicional de diversió que estava lligada de ple amb el món cultural i la substituïa per uns nous esquemes que havien de transformar notablement aquesta vessant de la cultura popular.

Com en un petit reducte, protegides per la sensibilitat popular, quedaren —superant fins i tot les disposicions postconciliars— les representacions dels *Pastorets*. Aquestes representacions, que podem trobar a gairebé tota la nostra geografia, han reunit —i reuneixen cada vegada més— una gran quantitat de gent al voltant de les festes de Nadal, tant

dalt de l'escenari participant directament en la representació com entre el públic. I no és solament aquest fet estadístic i quantitatiu que li dona importància, sinó que cal considerar, també, la persistència en el temps i, sobretot, la conservació de les formes populars. La gestualitat, el to recitatiu i declamatori, els enginys escenogràfics de la tramoia, la complicitat entre l'actor i l'espectador, el manteniment d'unes formes determinades de vestuari i utilatge, el coneixement que l'espectador ja té de l'obra i els diversos nivells de consciència que l'actor pot tenir de la seva actuació (des de la simple exhibició fins a sentir-se transmissor dels valors tradicionals) formen tot un teixit d'elements importantíssims que tradueixen de ple la saviesa artística popular. I tot això que hem dit dels *Pastorets* cal aplicar-ho també, en nuclis més reduïts, a les *Passions*, als armats i manaies de setmana santa...

A la dècada dels seixanta sorgiren grups teatrals que visitaven els barris perifèrics de Barcelona, de poblament essencialment obrer. La Pipironda, Gil Vicente, El Camaleó, Teatre Viu, etc., eren grups formats per estudiants, per intel·lectuals preocupats per la cultura de l'obrer i de l'immigrant, i es presentaven en bars, fàbriques, escoles, centres obrers i parroquials i es posaven a fer teatre en un intent d'acostar els habitants dels barris marginats al món de la cultura. Aquest moviment, que partia dels postulats didàctics dels corrents del teatre alemany de moda en aquells moments a casa nostra, va tenir encerts parcials i molt puntuals però, en general, no aconseguí de formular una alternativa a la "cultura oficial" a partir de la realitat obrera, suburbial, de l'època.

El món del teatre independent, però —grups de teatre *amateur* que intentaven de treballar amb un rigor professional, preocupats per tècniques noves, enfrontats als tòpics del teatre "d'aficionats"—, en la seva preocupació constant de trobar un lloc i un ressò que entrés de ple en la societat, introduïa formes populars en els seus espectacles però no com a elements afegits sinó íntimament relacionats amb tots els elements del muntatge Així, i els esmento només com a exemples i sense cap afany de catalogació, *Romanç de cec* (1964) de Baltasar Porcel; els treballs de Ricard Salvat a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual que cristallitzen en la decisiva *Ronda de mort a Sinera* (1965); l'esclat de les corrandes de pasqua a *l'Oratori per un home sobre la terra* (1969) de Vidal Alcover, muntada per Muntanyès i Segarra al Teatre d'Horta, ja d'alguna manera pressentides a *Crist Misteri* (1965) de Josep Urdeix; *Carnestoltes, setze voltes* (1969), del grup GOC d'Esparreguera; i, encara, les aportacions de Josep A. Codina —que, entre altres treballs, utilitzà els balls de bastons per representar les batalles a *Tirant lo Blanc* (1976)—... I caldria esmentar els treballs que sorgeixen directament de materials populars i que signifiquen tot un revulsiu conscienciador de les autèntiques dimensions i mites de la cultura popular, i penso, essencialment, en *Homenatge a Florentí Montfort* de Rodolf i Josep Lluís Sirera, en *La Puntaire (Virgo Fidelis)* de Jordi Pons, en els treballs dels Joglars a partir d'*Alias Serrallonga*, o en els recents muntatges sobre la figura d'*El Comte Arnau*.

Tanmateix, els treballs que han anat més enllà dins el món de l'espectacle i que parteixen de la cultura popular són, sense cap mena de dubte, els realitzats pels Comediants. Els Comediants s'han adonat més que ningú de l'impressionant cabal dramàtic que comporta el patrimoni

popular. A l'hora de muntar els seus espectacles s'han abocat de ple als elements parateatral que els oferiria la realitat lúdica popular del país, s'han immersit al fons de les nostres festes populars, n'han estudiat les tradicions i les han integrat a la representació. Tanmateix, han tingut la delicadesa de no canviar-ne les essències, de no quedar-se únicament amb les formes exteriors, sinó de transvasar-ne tot el sentit i anar, encara, més enllà, partint dels mateixos esquemes i aconseguint-ne, però, una nova dimensió. Des de les Cercaviles a les Revetlles els Comediants assoleixen una immediata connexió amb el públic realitzada en el pla sensible de la festa. És, sense cap mena de dubte, la festa retornada al poble.

L'encert dels Comediants —i ara torno a agafar el fil dels “grups d'animació”— va provocar una descoberta del carrer com a espai teatral. Tota una colla de grups descobrien les “festes populars” i irromperen al carrer que de seguida es poblà de xanques, dracs, gralles i timbals amb tota la lleugeresa i ingenuïtat. A poc a poc, tot aquest xarampió haurà d'asserenar-se i retrobar el seu sentit, retornant cada element al seu lloc.

VI

Cal convenir que la cultura popular és present en el nostre món de l'espectacle. I no solament en aquells aspectes més lúdics i festius sinó en els seus aspectes dramàtics. En molts espectacles els elements de la cultura popular han esdevingut motor indiscutible i han suportat tot un treball de dramatúrgia que n'ha potenciat els valors. En d'altres casos aquests elements han aparegut d'una manera ocasional. El món de l'espectacle s'ha servit de la cultura popular, però cada vegada més la cultura popular esdevé, per ella mateixa, espectacle. Aquest és, potser, el gran perill.



CULTURA POPULAR I ACCIÓ CULTURAL

ANIMACIÓ CULTURAL? AGITACIÓ CULTURAL?

Bienve Moya

Àrea de Cultura de l'Ajuntament de Vilanova i la Geltrú

Entenc que la meua ponència ha de tractar sobre la relació entre cultura popular, qüestió debatuda àmpliament en aquest seminari, i "animació cultural", concepte el qual (si més no per mi) és difícil de concretar en un significat prou clar.

Donaré per ben evident que existeix alguna cosa que mereix l'apellatiu de cultura popular, encara que jo intentaré aportar el meu granet de sorra perquè penso que una ponència és el lloc ideal per plantejar conceptes sobre els quals hom encara no s'ha definit del tot, i acceptar el risc d'equivocar-se a canvi de poder pensar en veu alta sobre allò que a un li desperta interès. M'ho rumiaria una mica més, m'ho pensaria més de quatre vegades si aquí vingués a impartir una lliçó magistral o a fer-vos una explicació exhaustiva sobre punts i qüestions dels quals estigués enterament convençut.

Així, doncs, vull que tingueu en compte tota l'estona que tot aquest enfilall d'opinions que escoltareu o llegireu són simplement això, opinions i observacions basades en l'experiència diària del meu treball, i per tant susceptibles d'haver estat deformades per la proximitat de l'observador, jo mateix.

SOBRE CULTURA POPULAR

Sobre aquest concepte, àmpliament debatut, com ja he dit anteriorment, jo m'atreviria a donar una definició (o més aviat una aproximació), definició que cal tenir en compte que estarà molt relacionada amb el meu camp de treball específic. Jo m'he mogut essencialment en això que avui hom anomena "animació cultural", o animació cívica, o social. Però el meu treball en aquest camp no ha començat pas a partir de la nova situació política creada amb l'adopció del sistema democràtic per part de la classe dirigent espanyola, sinó que va començar amb força anterioritat, quan aquesta feina hom la qualificava d'"agitació cultural" (diferència de terminologia que com més endavant veurem no és pas gens gratuïta).

El meu camp específic, deia, ha estat la Festa (amb majúscules) i els

dits costums tradicionals. O sigui, la cultura viscuda al carrer, per contraposició a la cultura viscuda a les aules o a les sales de conferències (raó per la qual no podeu esperar de mi un “discurs” amb gaire mètode).

I torno a la meva definició de cultura popular. Cultura popular fóra *allò que crea o re-crea (remarcant la partícula re) la societat civil, i especialment les capes no dirigents, i del qual se serveix per al seu ús particular: personal, familiar, sectorial, local, de classe, etc.*

Podem advertir que aquesta definició suposa per a la cultura popular un *ser* continu en el present, no essent-li pas de necessitat definir el concepte pel seu arrelament obligatori en la “tradicció”.

Efectivament, jo observo en els sectors de la població que hom denomina classe o classes populars la capacitat de crear, a partir de necessitats pròpies i immediates, necessitats que per la seva immediatesa, sovint, molt sovint, no són contemplades pels sectors dirigents o simplement pels organismes d'Estat (això amb totes les correccions que calguin, a causa de les intromissions de la propaganda institucional o d'altres poders).

I puc advertir a continuació que per a aquesta creació o recreació s'utilitzen, és clar, elements preexistents (i aquí és on entraria la “tradicció”).

Un element dels més importants utilitzats per a aquesta contínua recreació és el *record*. (El record és sovint escarnit i ridiculitzat pels sectors dirigents, seguidors benintencionats —o no tan benintencionats— de la religió del progrés que ens llegà el segle XIX.) S'utilitza el record com a dinàmica per inventar el futur a partir del passat, d'un passat net de pols, clar, un passat garbellat de tot allò que no es necessita, o que pensem que no ens és necessari.

Una altra matèria preferent per a aquesta recreació són una colla d'elements prèviament deformats, recuperats o reciclats de la cultura oficial (oficialitzada, caldria dir). Un exemple d'aquest reciclatge d'elements del món oficial —de la veritat científicament oficial— és la reutilització, o simplement la utilització, del plàstic per a les figuretes del pessebre. ¿Què trobaríeu més allunyat del pensament dels panegiristes del plàstic, material que va ser pensat per a les grans seriacions d'objectes de consum, per a la seva producció en massa, que l'ús per part dels artesans del pessebre d'aquest material per a la seva petita producció d'homes que caguen i de nens Jesús casolans?

I fins aquí la meva intromissió en la definició del concepte “cultura popular”.

Ara, un cop donat aquest parell d'idees ben senzilles sobre la qüestió, intentaré d'arribar a alguna conclusió sobre l'altre tema que ens ocupa, l'“animació cultural”, i intentaré, també, que el títol de la ponència sigui el màxim de justificable.

SOBRE ANIMACIÓ CULTURAL

Jo entenc que el concepte “animació cultural” no és assumible si abans no arribem a l'acord que l'animació cultural és una mena de crossa que pot necessitar en un moment donat una societat, no diré malalta

per no dramatitzar, però sí que diré que s'hagi trencat un braç o una cama.

Entendria que es necessiten individus que facin actualment aquesta feina en la societat, si prèviament arribem a l'acord que hi són per ajudar a recompondre's una societat que en un moment donat ha sofert o bé una baixada de to, o, per una raó o altra, li ha estat impossible de moure's amb tota normalitat (i no dic llibertat perquè entenc que fins avui no hi ha hagut cap societat que mereixi el qualificatiu de lliure).

Ja sé que a aquesta manera de veure la qüestió se li pot objectar que parteix de la dada que us he donat al començament, quan he relacionat l'animació cultural amb l'agitació cultural, dos conceptes que pel que podem veure cada dia tenen menys en comú, i sobretot en la realitat actual. Però jo, és clar, he de partir de la meua realitat i no pas de la d'altri.

No puc pas estar d'acord que una societat "normal" (amb totes les implicacions pejoratives que avui pot tenir el concepte "normal" aplicat a la vida social d'un poble) necessiti crosses per poder desenvolupar-se, necessiti animadors culturals d'ofici. I si fos el cas que en tingués veritable necessitat, aleshores hem de concloure que aquesta societat estaria malalta, o sia que fóra una societat no normal. Aleshores el que li caldrien foren medecines (agitadors culturals), no pas pròtesis (animadors culturals).

Aquesta petita teorització surt d'una experiència concreta, una experiència pròpia, és clar: el carnaval de la meua ciutat; una Festa viscuda per mi des de les dues possibilitats d'intervenció abans descrites: des de l'òptica d'agitador cultural integrat en el moviment social ciutadà, i des de la visió d'un càrrec de coordinació cultural del Departament de Cultura, creat pel municipi democràtic de tres anys ençà.

Passo a resumir amb la màxima brevetat les fases per on ha passat aquesta Festa vilanovina i les seves implicacions en el tema, o temes, que ens motiven: la cultura popular i l'animació cultural.

Cap als anys cinquanta un sector de la població, un sector mitjà benestant i benpensant, en definitiva, l'única plataforma d'actuació possible en aquell moment, va pensar a repescar la Festa per excel·lència de la ciutat: el carnaval.

L'experiència fou un èxit, però es quedà només en allò que els temps permetien: en reeixí la part assumible, la menys perillosa des de l'angle de la crítica i el moviment social ciutadà. L'altra part, el carnaval satíric, mordaç, agressiu i anticonvencional, en quedà exclosa.

No va ser fins els anys setanta que una nova generació tornà a fixar-se en la Festa com a element engrescador de la vida local. A partir d'aquest moment, la feina agitadora d'aquest sector jove redescobrirà per als seus conciutadans, i per a ells mateixos, la capacitat aglutinant i socialitzadora que té la Festa per a una comunitat que l'entengui i la senti seva.

Aquesta vegada, i a causa, és clar, de les noves condicions polítiques, el carnaval pren definitivament el bon camí. La nota culminant la dona la sortida al carrer d'en Carnestoltes —el ninot-rei del Carnaval— amb el seu Sermó, sermó que encara que a voltes no tingui gaire gràcia o sigui desafortunat en la composició, té la virtut de no haver-se mai permès que fos censurat per ningú; si de cas es prohibia, i fora (dada aquesta que crec que ilustra l'autenticitat de la Festa dels vilanovins).

El to d'aquesta proclama, peça clau per a la comprensió de la Festa, us el vull donar amb uns quants exemples: els d'un any en què el Sermó té un caient esquerranós (òbviament d'acord amb la colla que l'havia fet), i els d'un altre any en què es decanta cap a la dreta.

Referint-se als membres del partit en el govern, diu el Sermó de l'any 81:

Ah! I del Gobierno Central,
no us en fieu ni un pelu;
això no ho arregla ningú,
ni el Segun, ni el Landelillo,
ni el Suares, ni el Saltelu.
Ni Déu i Nostre Senyor junts
que se bajasen del cielu!

Referint-se, ara, al govern municipal, socialista en aquest cas, diu l'any 84:

Absoluta majoria
disposeu amb tanta cura
convertint "democrassia"
altre cop en dictadura!
I no ens retraieu els vots
per fer el que us vingui en gana,
que això és cosa de ninots
i de caps de tarambana.

Bé, ja ens podem adonar quin és el de la dreta i el de l'esquerra, i també ens podem adonar que tots diuen el que els sembla i sense embuts, però, i encara que substancialment tots diuen el mateix, vull fer-vos fixar que mentre uns ho carreguen a les circumstàncies generals: «ni Déu i Nostre Senyor junts...», els altres ho carreguen al fet que no hagin guanyat ells, sinó els altres, perquè qui ha votat els altres són els «ninots i caps de tarambana».

Referent a l'aspecte moral també vull aportar un parell de perles. Mentre en el del 81 llegim:

Porreros que m'honoreu,
fumeu tot el necessari
ben amagats si podeu,
que no us fili el comissari.

en el del 84 es diu:

Un altre dia a la tarda,
provant el segon canal,
de debò que vaig pensar-me
que allò era una bacanal!,
doncs sens mirar la pantalla
de cop el que vaig sentir
era veu de jovenalla
que cridava FOLLEU-MI.
On hem arribat, jo em deia,
p'rò tot va ser un malentès,

doncs no era res del que em creia
sinó la classe d'anglès.

Sense comentaris. I mentre el de l'any 84 acaba amb un «Adéu-siau i bona nit», el de l'any 81 fineix amb:

Visca el gegant de la porra,
visca el Déu que us va parir,
eixarranca't, Vilanova,
Carnestoltes ja és aquí.

Amb aquests versos del Sermó d'en Carnestoltes vull posar en relleu la maduresa, a través de l'exercici de la llibertat d'expressió, a què ha arribat la Festa vilanovina (heu de tenir en compte que tot això és llegit en públic, al carrer, davant dels mateixos implicats, els quals solen sortir-hi amb noms i cognoms, o simplement ben retratats).

Ara bé, aquesta maduresa de la Festa de Vilanova és el resultat del treball d'agitació cultural d'uns anys, els setanta, immillorables per a aquesta feina. ¿Què passaria si avui l'Ajuntament de la ciutat es proposés recuperar el seu antic carnaval tal com ho estan fent altres poblacions, i encarregués la feina a un grup dels dits "animadors culturals"?

Per acabar: jo diria que, mentre que els qui exercien l'agitació cultural es dedicaven a provocar, cosa que comportava una resposta en funció de si havien o no havien encertat en la seva acció, als encarregats de la dinamització cultural avui se'ls demana que d'una forma o altra substituïxin les iniciatives populars allí on les instàncies que els contracten creuen que n'hi hauria d'haver, i així es crea, en conseqüència, una falsa demanda cultural (a part hi ha la qüestió de si fóra bo o no que n'hi hagués). Resultat: que com a conseqüència d'aquesta substitució de funcions, el que sovint sol passar és que si no s'encerta totalment en els objectius, cosa realment difícil, se sol, si no desfer el que hi havia per incipient que fos (i com més incipient més fàcil de desfer), almenys dificultar la possibilitat del moviment espontani.



EL PAPER DE L'EDUCACIÓ EN LA DINÀMICA DE LA CULTURA

Gabriel Janer Manila

Universitat de Palma de Mallorca

INTRODUCCIÓ

M'agradaria encetar les meves paraules sobre el paper de l'educació en la dinàmica de la cultura tot referint-me a una anècdota que em va explicar fa alguns anys un entranyable amic, avui ja traspassat, el vell socialista Andreu Crespí. Em deia, apuntant la dificultat en què veia qualsevol projecte de dinamització cultural, que, en temps de la Segona República, Gabriel Alomar pronuncià en un míting aquestes sentencioses i quasi lapidàries paraules: «La nostra tasca ha d'ésser convertir en poble la plebs.» La gent va aplaudir estrepitosament. Després del discurs, jo li vaig preguntar —em deia—: «I com ho podem fer, això?» Aleshores, Gabriel Alomar alçà les espatlles i hagué de confessar: «Ai, com ho podem fer? No ho sé!»

No hi ha dubte que l'anècdota té la seva gràcia, que hi ha una certa intenció paternalista en la proposició d'Alomar: «La nostra tasca ha d'ésser convertir en poble la plebs.» Avui, potser en diríem la massa. Avui, emperò, potser la proposta aniria en un altre sentit.

No podem oblidar, a l'hora de judicar l'anècdota, ni la concepció que Alomar tenia de la cultura ni les coordinades sòcio-polítiques en què es va moure. No podem desconèixer la seva vinculació amb el grup de la Liga de Educación Política que Ortega y Gasset havia promogut vers el 1914. Els seus lligams ideològics amb l'Ortega que proposava la urgent i necessària "creació de pobles", la necessitat d'una educació capaç de transformar la societat, de destruir els tòpics, de vèncer la petrificació i el tradicionalisme caduc. El que reclama Alomar és l'exigència d'una presa de consciència individual, la recuperació dels valors espirituals, de la justícia i de la bellesa, del sentit del deure i de la veritat...¹ I reclama que l'escola introdueixi l'alumne en el món de les idees. I acabarà per creure que la moral del poble és en definitiva la resultant de l'educació integral de l'individu. Que l'escola ha de dirigir-se a desvetllar el sentiment de llibertat, la responsabilització de la llibertat:

1. Vegeu el meu article: "L'ideari pedagògic de Gabriel Alomar", «Lluc», número 674, Palma de Mallorca, octubre de 1977.

És evident [escrivia el desembre de 1930] que la llibertat sols pot ésser aplicada quan el subjecte ha arribat a ésser capaç de decidir els destins de si mateix, i d'escollir entre els camins de la vida. Però l'ensenyança s'aplica precisament a l'home per despertar-li i excitar-li la formació d'aquella facultat.²

Emperò la pregunta continua plantejada amb la seva plenitud: «Com?» Com podem fer-ho perquè l'home sigui capaç de decidir el seu propi destí i d'escollir responsablement entre els camins de la vida? Com transformarem en poble les masses?

L'idealisme dels plantejaments de Gabriel Alomar és ben evident. I l'idealisme ha estat el més important retret que, juntament amb la concepció elitista de la cultura, ha pogut fer-se als homes de la Liga de Educación Política. En el fons del seu projecte de cultura hi havia l'intent de conjugar l'aristocratism amb el liberalisme, perquè estaven convençuts que la seva funció primera havia d'ésser la tasca d'orientar una minoria capaç d'educar políticament les masses.

El professor Tuñón de Lara els ha definit dient que es tractava d'una «*asociación de candidatos a mentores del pueblo*».³ En la línia d'Ortega, que proposava que

*Una nación es una masa humana organizada, estructurada por una minoría de individuos selectos (...). La gran desdicha de la historia española ha sido la carencia de minorías egregias i el imperio impertertable de las masas.*⁴

Gabriel Alomar havia escrit des d'aquesta mateixa perspectiva: «*La soberanía nueva debe apoyarse en el prestigio, esto es, en la virtud misteriosa ejercida por los espíritus superiores.*»⁵

Els interrogants continuen plantejats.

Alomar presenta una concepció vertical i quasi jeràrquica de la funció cultural. La seva pretensió es dirigeix cap a l'educació de l'home ideal, com si fos una variable independent, lliure de qualsevol coordenada ni de poble ni de classe. Jo m'atreviria avui a capgirar en certa manera el seu plantejament tal com l'he explicat segons aquella anècdota del començament: la nostra tasca ha d'ésser fer possible que la plebs —la massa— sigui capaç d'esdevenir poble per ella mateixa.

PAISATGE AMB FIGURES

Però qui és el poble? Si la definició de cultura —com tindrem ocasió de veure més endavant— és per ella mateixa envitricollada, ho és tant o més el concepte de poble. És fàcil dir: el poble som tots. A mi no m'a-

2. ALOMAR, Gabriel, "L'ànima nova de l'estudiant", «El Día», núm. 2949, Palma de Mallorca, 3 i 4 de desembre de 1930.

3. TUÑÓN DE LARA, M., *Medio siglo de cultura española 1885-1936*, Madrid, Tecnos, 1973, p. 150.

4. ORTEGA Y GASSET, J., *España invertebrada*. Citat per Tuñón de Lara, *op. cit.*, n. 3, p. 227.

5. ALOMAR, Gabriel, "La ejemplaridad inversa", 1922. Sense localitzar.

grada, emperò, aquesta resposta, perquè la trob excessivament còmoda. M'agrada més un altre terme. el de "classes populars" o, si voleu, un altre que vaig treure de Gramsci: el de "classes subalternes". Aleshores ja no em serveix gaire la proposta de Gabriel Alomar. I hauria de dir: la nostra tasca ha d'ésser fer possible que les classes subalternes prenguin consciència de la seva capacitat de crear cultura.

Però qui són les classes subalternes? En un altre lloc vaig definir-les, tot partint de Gramsci, precisant que es tracta d'aquella gent —i ho vaig dir amb una frase ben pintoresca— allunyada dels centres de poder, que mai no ha pintat una regadora.

Tots la coneixem, aquesta gent. Ens la trobam cada matí pels carrers de la ciutat, ben prest, quan encara fosqueja la podem veure sortir del poble en el cotxe o en la moto camí del treball. La trobarem la tarda dels diumenges al cinema, o en una plaça qualsevol amb el transistor, menjant patata frita o *palomitas*, l'orella acostada a la retransmissió dels partits de futbol. La gent ignorada dels barris. Sovint cansada. Ens hauríem de preguntar quina ha estat des de sempre la seva vida? Com és ara? En què ha baratat? Gent subalterna, gent pobra, també la gent de classe mitjana, d'aquella classe mitjana que gairebé just pot treure el nas de l'aigua.

Una història dura. No té res de tranquil·litzadora la història de les nostres classes populars. Vivendes pobres, estretors de tot vent i un interès exclusiu per qualsevol valor que desbordi el plaer immediat. La febre del consum. La televisió omnipresent...

De tot això se'n deriva —no ens ha d'estranyar— el desinterès pels valors de la cultura, la ignorància d'allò que és la cultura i de tot quant significa.

¿És possible pensar que aquestes classes s'adonin del seu potencial cultural, de la seva capacitat —immensa capacitat— de crear cultura? Quin concepte se'ls dóna de la cultura? Intentem per ara i tant de definir-la.

SOBRE EL CONCEPTE DE CULTURA

Ben segur que poques coses han estat tantes vegades definides com la cultura. Tampoc no vull renunciar-hi, avui horabaixa. N'hi ha moltes, de definicions, i potser no en fa falta cap més. Me l'imagin, el concepte de cultura, com un cos polièdric. Així, podríem parlar de diversos significats. I de fet no sempre la paraula cultura significa la mateixa cosa. Per aquest motiu és que, a vegades, hi posam un adjectiu que determini o precisi el camp semàntic al qual tenim la intenció de referir-nos.

Per cultura podríem entendre aquell conjunt de tradicions (literàries, històrico-socials i científiques) i de formes de vida (materials i espirituals) d'un poble o d'una col·lectivitat humana. Es tracta, com podem veure, d'un concepte molt ampli de cultura que integra les formes de relació, les institucions, els models d'expressió verbal, corporal i plàstica, els paradigmes de comportament, els mites de tota mena, etc. És una concepció antropològica de la cultura, perquè especifica que allò que

la integra són els valors, els símbols, els models de comportament i tot quant constitueix i determina l'existència d'un grup social.

¿Ens atreviríem a posar-li el qualificatiu de "popular" a aquest concepte de cultura? Particularment, he de confessar-vos que no m'hi sembla estrany. Així, la cultura popular seria un patrimoni col·lectiu d'un determinat poble, una herència, constituït bàsicament per uns elements abstractes: valors, normes, regles de convivència i de relació, llenguatge..., i elements concrets: objectes, eines, instruments, llibres, obres d'art, etc., transmès d'una generació a l'altra, modificat a través del temps, car una cultura no és una cosa estàtica i inamovible, així com la naturalesa humana no és immutable ni petrificada.

Sobre les cultures, hi arriben a caure múltiples elements. En la base de la cultura de qualsevol poble hi ha sobretot una multiplicitat d'elements que han vingut a integrar-s'hi. D'uns se'n pot esbrinar fàcilment la procedència, d'uns altres difícilment se'n pot resseguir el camí. Però ¿quins són els elements externs de la cultura assimilada i quins altres es queden perduts dins el flum de la història com si mai no haguessin arribat damunt aquella terra? No és fàcil de trobar una resposta. Konrad Lorenz ha destacat —des d'una perspectiva ben optimista— que les cultures operen per selecció, com les espècies, i que contenen tant de saber orgànic adquirit mitjançant la selecció com una espècie animal.⁶

L'assimilació d'elements d'altres cultures és un fet que cal integrar dins la mateixa dinàmica de la cultura. Perquè l'assimilació cultural no és sinònim de desintegració cultural. Hem de tenir en compte que un entorn cultural, sigui quin sigui, és una estructura assimiladora capaç d'integrar nous materials que l'enriqueixen, capaç d'evolucionar sense perdre —i en aquest punt cal fixar-hi especialment l'atenció—, sense perdre per això, dic, la consciència de la seva identitat.

CULTURA POPULAR I CULTURA TRADICIONAL

Sovint sol confondre's la cultura popular amb la cultura tradicional. És evident que la cultura tradicional és o ha estat cultura popular. Però hem de precisar que no tot quant configura la cultura popular forma part de la cultura tradicional. Aquest fenomen em preocupa especialment. Amb massa freqüència la cultura tradicional, configurada per aquells elements que hem heretat de les societats rurals —balls antics i músiques velles, cançons de treball i corrandes d'amor, jocs de rotllana i festes de carrer, processons i rondalles, formes del fang, auques i estampes, representacions populars d'un teatre que feia morir de riure o esclatar en plor, feines rituals que pervivien fidels a la terra, i un llarg etcètera—, se'ns presenta com una cosa morta, aturada en el temps, gairebé reduïda a peça de museu. De fet, a això hi han contribuït tots els qui han fet de la cultura tradicional un objecte de recerca i d'estudi, especialment els folkloristes. Els folkloristes —i que quedi constància que no pretenc menystenir el seu treball— que procedien de la tradició culta,

6. LORENZ, Konrad, *Los ocho pecados capitales de la humanidad civilizada*, Barcelona, Plaza & Janés, 1974, p. 191.

han tingut una visió restrictiva de la cultura popular. Emperò han sabut veure en la tradició del poble —en la cultura de les classes subalternes— l'expressió dels signes essencials del poble. El caràcter que ha marcat la identitat d'una collectivitat humana.

IDENTITAT I CULTURA

És cert que en la cultura tradicional hi ha bona part dels factors diferenciadors d'una collectivitat. El "poble", aquestes classes subalternes «que mai no han pintat una regadora», esdevé protagonista amb el Romanticisme, però és un poble estàtic, pre-industrial, encallat en costums inamovibles, gairebé un espectacle per al romàntic. Però aquest mateix poble és el dipositari de tot quant fonamenta l'esperit d'una nacionalitat redescoberta. L'estudiós de la cultura tradicional, encara avui, és l'home capaç de comprometre's amb aquest projecte.⁷ Encara avui, la recuperació de la cultura antiga, el seu estudi i la seva reivindicació, pot considerar-se sorgida del treball d'intel·lectuals nacionalistes i de grups de base que han vist en la cultura del poble la possibilitat d'aprofundir en el coneixement de la pròpia realitat.⁸

Emperò el fet aquell —la presentació de la cultura tradicional com una peça de museu— adquireix un especial perill. És cert que una part —no m'atrevesc a dir una gran part— dels elements tradicionals de cultura avui no són més que una peça de museu i així han d'ésser considerats. D'altres, són pràctiques vigents. No són simples pervivències. Sinó que cal explicar-se el paper que juguen en el si del grup social en què es produeixen. Sovint he defensat la importància que té per al nin d'avui que aquests elements populars li arribin a través de l'escola, sobretot aquells que pertanyen a la literatura oral —rondalles i romanços, embarrussaments i jocs de paraules, endevinalles i refranys— i que tenen una especialíssima eficàcia en les classes de llengua.⁹ He escrit altres vegades que en aquests productes de la imaginació popular hi ha una immensa càrrega de funcionalitat pedagògica. Em referesc a l'atractiu d'un conte de fades, a la seva proposta d'aventura i de risc, a la màgia d'una metàfora popular, a la fascinació d'un poema antic, a l'encanteri dels romanços vells, a la màgia prodigiosa dels jocs de paraules embullades, a la lliçó concisa d'un proverbi. Em referesc, també, al nom de cada cosa. A les paraules de què s'han servit els homes d'un espai concret per anomenar tot quant succeïa al seu entorn: noms de comes i de sementers, de racons ciutadans dels quals la gent anònima, la gent quotidiana, conserva una petita història, tal vegada tràgica, potser grotesca, dins la memòria; noms de muntanyes, de freus i torrenteres, de cales i espadats, de valls i de planures. Els noms de les garri-

7. Vegeu PRATS, Llorenç, LLOPART, Dolors i PRAT, Joan, *La cultura popular a Catalunya. Estudiosos i institucions (1853-1981)*, Barcelona, Serveis de Cultura Popular, 1982.

8. JANER MANILA, Gabriel, "Cultura popular i dinàmica educativa", «Lluc», número 691, Palma de Mallorca, maig-juny de 1980.

9. Vegeu JANER MANILA, Gabriel, *Cultura popular i ecologia del llenguatge*, Barcelona, Ceac, 1982.

gues, de les plantes, dels aucells que volen dins el nostre cel. Aquest és el gran llegat de la cultura antiga, d'una vella cultura popular que ha deixat d'ésser-ho perquè el coneixement que l'home té del seu entorn s'empobreix cada dia, perquè la nostra relació amb el medi és esquifida i plena de desconeixement.

De fet, l'aprofitament escolar d'aquests materials populars no és una moda dels nostres dies. A les darreries del segle passat un gran pedagog mallorquí, en Mateu Obrador i Bennasser, cofundador amb Alexandre Rosselló de la Institución Mallorquina de Enseñanza, inspirada en els seus principis bàsics en la Institución Libre de Enseñanza, explicava l'any 1884 des de les pàgines del butlletí de la institució la possibilitat de l'ús didàctic dels materials populars. Mateu Obrador, que havia estat alumne a la Universitat de Barcelona de Manuel Milà i Fontanals i havia seguit l'arxiduc d'Àustria tot cercant manuscrits lul·lians a Venècia, a Milà i a Munic, defensava la idea que la dinàmica interna dels materials folklòrics es troba en la base dels sistemes pedagògics de Pestalozzi i de la metodologia de Fröebel, pels quals sentia una admiració fervorosa. Les teories de Pestalozzi, venia a dir, vénen a codificar una sèrie d'elements educatius que el poble coneixia des de molt antic, que la humanitat ha posat en pràctica des dels temps més remots. Es tractava d'utilitzar per al desenvolupament de les qualitats intel·lectuals de l'individu els materials que el poble ha creat al llarg d'un procés intel·lectual de segles. És a dir, que tots aquests materials utilitzables per estimular el creixement intel·lectual obligaran el nin a seguir en un període breu de temps les mateixes lleis i els mateixos camins que ha seguit la humanitat a través de la seva evolució i del seu progrés.¹⁰

Alguns anys després i fins encara avui, els moviments de renovació pedagògica —l'escola activa que pretén vincular el nin amb la seva realitat immediata— utilitzaren aquells materials populars amb la intenció de motivar els alumnes cap al coneixement del seu propi entorn. Els materials populars són elements a partir dels quals es treballa el llenguatge, la motricitat, la música, la plàstica... Al mateix temps, el nin adquireix consciència del seu propi país, d'allò que constitueix el substrat del seu poble, entra en contacte amb els signes d'una cultura que els defineix i que es troba en la base de la seva existència.

Podem trobar, emperò, en la societat actual tan abocada al consumisme, l'ús d'una sèrie d'elements propis de la societat tradicional. Podríem parlar detalladament —i seria necessari que algú ho estudiàs amb detenció— d'una certa folklorització de les classes burgeses, d'un *revival* de les tradicions i símbols tradicionals. Es tracta de la comercialització d'aquests símbols i d'aquelles tradicions en funció del profit particular: festes, espectacles folklòrics, menjars típics, etc. Es tracta d'un *revival* imposat que adopta diverses formes, les més notòries de les quals he cercat de sintetitzar:

- a) El gust evasionista cap al món rural.
- b) S'acudeix als costums arcaics, a les cerimònies religioses tradicionals, a les formes dialectals de la llengua, com a símbol d'identitat.

10. OBRADOR, Mateu, "El Folklore y la educación infantil", «B.I.M.E.», núm. 28, Palma de Mallorca, 30 d'abril de 1884.

Es tracta d'una rusticitat artificiosa pròpia de la publicitat consumista.

c) Es produeix un *revival* gastronòmic-rústic, amb tot el *revival* del "rústic": l'arquitectura, el mobiliari i l'artesanía "en sèrie" per als turistes. En definitiva, potser perquè tot això esdevé la sublimació hipòcrita de la il·lusió de retornar a una condició primitiva, gairebé al si d'un úter matern oblidat i del qual hom ha renegat sense remei.

d) L'admiració per l'*art naïf*, que ritualitza la puresa de les imatges, l'encant de la infantesa, el candor de les ànimes simples. Un art que, tocat per un cert franciscanisme laic, condueix cap a una "fuga" vers un món tradicional, primitiu i popular.

e) Els moviments religiosos de base arcaica que parteixen de models culturals exòtics.

f) La creixent atracció per les manifestacions de màgia, ocultisme, satanisme, etc.

No és en aquest sentit que voldria que la cultura tradicional entràs a l'escola. Més enllà d'aquest aburgesament del folklore l'escola té encara plantejat entre els seus objectius educatius la capacitat d'analitzar la pròpia realitat, la denúncia de l'alienació i la recerca d'una identitat ètico-social. Vull dir amb això que a partir del bon ús dels elements tradicionals hom pot participar en la configuració d'una cultura alternativa.

Existeix la possibilitat d'aprofitar unes pautes de vida i uns valors de la societat tradicional perquè s'encarin a la cultura uniformadora, a la cultura programada que intenta esborrar les diferències. La nostra reivindicació d'aquells materials ha d'entendre's com una forma de reivindicar el dret a l'autonomia cultural de les comunitats. Jo diria que en certs elements de la cultura tradicional hom hi ha vist una forma de contracultura o de cultura alternativa. Aleshores, hauríem de plantejar-nos la possibilitat de fer-ne, de la nova cultura popular, una cultura de contestació.

¿És cert que el món d'avui s'encamina vers la uniformitat i l'homologació sense contrast ni resistència? La recerca d'una nova identitat cultural —en definitiva d'una nova cultura popular— es dirigeix contra el risc d'una total deculturació i disgregació que promou el consum. En aquest mateix sentit hem d'entendre el moviment actual de recuperació dels valors comunitaris, ètnics, culturals, lingüístics. Es tracta d'una sorda rebel·lió de l'anonimat, a la recerca d'una nova identitat cultural. Perquè a mesura que el consumisme creix amb ritme més frenètic, creixen també amb força aquelles tendències contestatàries que refermen la identitat ètnica, social, cultural, lingüística... Quan un home ha perdut l'herència espiritual de la pròpia cultura és un desheretat que cerca sovint el seu últim, desesperat refugi, en la cuirassa psíquica d'un autisme obstinat. Hem de saber quins són els efectes d'aquest autisme: la droga, la violència... Perquè difícilment cap home pot esdevenir psíquicament sa sense la possibilitat d'identificar-se amb uns altres homes, amb una cultura.

Avui pensam que en la pràctica d'una veritable pedagogia del descobriment del medi el nin trobarà tots aquells elements populars. La cultura tradicional ha d'arribar a l'escola —ho he dit altres vegades—

per raons *estètiques*, perquè el poble hi ha abocat dia rera dia les conquestes de la imaginació i de l'enginy; per raons *intellectuals*, perquè configura d'una forma directa els estrats de la intel·ligència i de la imaginació; i, finalment, per raons *nacionals*, perquè en la recuperació d'aquesta herència hom pot creure-hi implícita la recuperació de bona part de la nostra identitat col·lectiva.¹¹ La recuperació de l'arrelament en la tradició, en el que ha estat la col·lectivitat. Com a instrument capaç de servir perquè desperti la consciència nacional.

Perquè és just que cada col·lectivitat cerqui en la seva identitat cultural la inspiració i la força necessària per a l'elaboració del futur.

És la cultura —síntesi de totes les activitats creadores d'un poble— la que confereix la seva possibilitat de créixer. Voler ésser un mateix no significa "tancar-se" als altres. Perquè cada cultura té necessitat de les altres. He dit també que la cultura tradicional no és tota la cultura popular. Voldria, ara, delimitar els factors principals dels quals depèn la identitat cultural d'un poble:

a) *El factor històric*: És el factor que dóna cohesió a una col·lectivitat i la diferencia dels altres pobles.

Sense una clara i definitòria consciència històrica difícilment un poble sabrà defensar la seva identitat contra les formes d'agressió exterior.

Si es perd aquesta consciència, es produeix l'estancament i la regressió.

No és estrany, per tant, que quan un poble no és amo del seu propi destí, els dominadors s'esforcin a debilitar o a destruir la consciència històrica d'aquell poble.

D'aquí la importància de l'autoconeixement.

Un poble que ignora el seu passat, un poble sense arrels, sense voluntat de conèixer la seva pròpia peripècia, és un poble condemnat a morir de fred.

D'aquí la importància de servir la memòria col·lectiva.

Des del punt de vista educatiu, ens interessa recuperar, al marge de la història escrita, la història aquella que el poble ha explicat sempre en veu baixa. Per ventura, aquesta és la més vertadera història: la que la gent serva dins la memòria i ha sentit explicar quasi en secret de la boca a l'orella.

M'atreviria a recomanar-vos aquests treballs de recuperació de la història oral. Són els més vells del poble o els més vells del barri els qui poden dir més coses del seu redòs. Si els posam en contacte amb els més joves, haurem aconseguit una cosa prodigiosa, quasi màgica: que els elements més joves se sentin lligats a la història del seu poble, a la història que és la seva i que els pertany de forma irremeiable.

Sentir-se part d'una llarga peripècia és sentir-se units al poble que ha protagonitzat aquella aventura.

b) *El factor lingüístic*: És l'altre gran factor capaç d'aglutinar una col·lectivitat humana. Diuen que Montesquieu afirmava que un poble

11. Vegeu JANER MANILA, Gabriel, "La funció educativa dels contes populars", «Randa», núm. 10 (homenatge a Francesc de B. Moll), Barcelona, 1980.

vençut pot conservar l'esperança de tornar a ésser lliure mentre no hagi perdut la llengua.

La importància de preservar i defensar la llengua d'un territori és múltiple.

Primerament, la llengua ha estat i és encara ara la base fonamental del sentiment nacionalista.

I, sobretot, el llenguatge es relaciona amb el pensament, amb l'estructuració de la facultat de pensar, amb el procés de coneixement i amb la concepció del món.

Els processos mentals de l'home, la capacitat de pensar, d'imaginar, d'establir relacions, són sempre el resultat d'una relació afectiva amb la realitat. Vull dir amb això que la maduració de la intel·ligència està vinculada a la qualitat de les emocions. Es tracta d'establir una relació afectiva amb la realitat, amb la certesa que aquesta realitat ha estat nominada pels homes que han viscut en aquest lloc.

Quan s'estableix aquesta relació afectiva amb el medi se'n deriva una voluntat eficaç d'adaptació, una conjunció absoluta amb l'entorn. Piaget afirmava que cada paraula és el resultat d'un llarg procés històric, perquè ha rodolat de boca en boca i s'ha anat allisant com el mac d'un torrent. El llenguatge de l'home és el resultat de la seva vida. Però no solament el llenguatge, sinó tota l'activitat mental. Jo trastocaria aquesta afirmació: el llenguatge d'un poble és el resultat de la seva vida.

Emperò el coneixement de la llengua i el seu ús —ho he acabat de dir fa un moment— s'empobreix, perquè s'empobreixen les relacions de l'home amb el seu entorn, amb la seva realitat. També, perquè ens costa d'acceptar que la nostra llengua pugui esdevenir una llengua moderna.

El coneixement de la llengua s'empobreix. I això no obstant, la llengua és aquí, però cal descobrir-la. Cal treballar-la a partir de l'entorn.

La meua proposta —es tracta d'una alternativa didàctica— és vincular el seu estudi a la realitat. Es tracta de dur a terme una didàctica de descobriment de la nostra llengua. Capaç de lluitar contra els agents empobridors o contaminants de la llengua. Capaç d'exercir una acció terapèutica sobre la colonització de les paraules. Capaç de recuperar el seu potencial energètic, els recursos de l'idioma, la seva capacitat de seguir anomenant totes les coses, també la seva capacitat d'esdevenir vehicle d'expressió. No podem oblidar que la llengua ha estat el mitjà gràcies al qual s'ha expressat, preservat i transmès al llarg de la història bona part de la creativitat humana.

La llengua és una energia. Una força de coneixement, de comunicació, de creativitat.

La degradació de la llengua ha d'inserir-se en l'agressió constant contra l'entorn del qual la llengua forma part.

c) *El factor psicològic:* Es refereix a aquelles constants culturals que defineixen una determinada collectivitat. Es tracta, doncs, de la permanència d'unes estructures psíquiques que configuren la identitat d'un poble. Aleshores, caldria preguntar-se: quins són els trets que caracteritzen la nostra naturalesa psíquica? Quins d'aquests trets romanen i quins són mutables en funció del temps?

No és fàcil d'escatir. El temps, d'altra banda, no em permet d'estendre'm en el dibuix d'un perfil humà que vindria a configurar les línies generals que marquen les nostres estructures col·lectives. És, emperò, un tema de reflexió sobre el qual seria interessant de tornar. Vol-dria, emperò, assenyalar que, quan el creixement d'un poble es redueix únicament a l'aspecte econòmic, aquest poble tendeix a destruir la seva identitat.

EL DRET A LA DIFERÈNCIA

Els mitjans de comunicació de masses, manipuladors de les consciències i de la voluntat dels homes, en mans dels grups que detenen el poder econòmic, actuen segons la lògica del profit i els models de vida i de consum que proposen —hom ha parlat de la transferència brutal d'hàbits de consum— tendeixen a exercir una acció despersonalitzadora de l'expressió cultural originàriament popular.

Aquesta realitat, que condueix cap a la despersonalització, ha fet que certes minories que jo en diria d'avantguarda, reaccionassin, conscients del poder de commoció que posseeixen els grups socials culturalment dominats.

Una reacció d'aquests grups minoritaris dirigida a la reivindicació del dret a la diferència, a la pluralitat cultural i a la recerca d'una cultura sorgida de les classes populars, ben allunyada de la cultura estàndard i uniformadora que els mitjans de comunicació intenten d'imposar-los. És, en definitiva, la força de la colonització. Fa molt pocs anys —dos o tres— a Marsella es reunien un grup d'intel·lectuals procedents de diversos punts del Mediterrani per manifestar-se contra la invasió despersonalitzadora de la cultura que ells anomenaven "atlàntica". En l'acte de cloenda, l'actriu grega Melina Mercuri llegí un comunicat en nom de tots els assistents en què reivindicava la necessitat urgent dels pobles mediterranis de salvaguardar el seu patrimoni cultural. Les terres que voregen aquesta mar —venia a dir— han creat al llarg de la història les formes més altes de cultura i de convivència. D'aquí han sortit déus i profetes, aquí s'han plantejat per la via de la raó els grans problemes que atordeixen els homes. D'aquí han sorgit formes de convivència i lleis que han marcat els camins dels pobles. El manifest d'aquells intel·lectuals venia a ésser un crit desesperat davant un mar —el nostre mar— despersonalitzat, espoliat i en perill, escenari de lluites sangonants, víctima de la despersonalització conduïda pels grans poders econòmics.

La cultura de masses —i que n'és, de diferent, de l'autèntica cultura popular— serveix la societat de consum, afavoreix el conformisme i crea il·lusions falses de saviesa.

Encarar a aquesta cultura programada —als grans negocis de la cultura— el patrimoni cultural del poble, els aspectes més vius de les petites col·lectivitats humanes, suposa reivindicar la pluralitat de les cultures "diferents" i l'existència de comportaments, de normes simbòliques, de pràctiques quotidianes que es resisteixen a ésser esborrades per la cultura dominadora.

Es tracta en últim terme de reivindicar una cultura "divergent" contra la cultura uniformadora dels dominadors.

Perquè aquesta cultura que intenta esborrar les diferències no és més que un producte de consum. Un producte que es produeix al marge de les classes populars, al marge dels seus interessos i de les seves inquietuds. Perquè, en definitiva, la cultura popular és aquella que produeixen els estaments socials que «mai no han pintat una regadora». Només la cultura produïda pel poble pot ser considerada cultura popular. És aquella cultura que no ha estat programada per al poble, sinó que constitueix la seva genuïna manifestació, conseqüència de la seva pròpia expressió creativa o de la reelaboració, la integració i la redefinició d'aquells productes que en principi li eren externs.

Diria, finalment, que la cultura popular és la cultura dels estaments populars.

LA CULTURA, UNA REFLEXIÓ SOBRE LA VIDA

Deia en el començament que la nostra tasca ha d'ésser fer possible que la massa sigui capaç d'esdevenir poble per ella mateixa.

I sorgeix de bell nou la pregunta: però, com?

En primer lloc, *reclamant el dret a la diferència davant la cultura uniformadora dels grans poders econòmics* —la gent uniformada és més bona de dominar. En segon lloc, *cercant el compromís amb la recuperació de la memòria col·lectiva, el compromís de l'autoconeixement, el compromís amb la llengua, tant de temps marginada, del nostre poble, amb la recerca i la potenciació de les constants culturals que ens han definit al llarg del temps.*

A l'hora de comprometre l'escola en aquest projecte d'elaboració d'una nova cultura popular he d'advertir que, segurament, la pedagogia que pot contribuir-hi amb més entusiasme és aquella que cerca d'obligar-se amb la realitat de l'entorn, amb el descobriment del medi. També he d'afirmar que la metodologia més escaient serà la basada en la recerca com *un procés creatiu mitjançant el qual hom pot atribuir significació a la realitat.* La ciència neix dels problemes que la realitat proposa a l'home i de l'esforç que aquest serà capaç de posar en la solució. De fet, aquesta proposta no li és estranya, a la pedagogia. D'antic, hem sabut que el coneixement partia del que és concret cap a l'abstracte, del que és més a prop cap al que és lluny.

La recerca, per tant, parteix dels problemes que troba plantejats en la realitat més pròxima i cerca d'organitzar-los en un procés continuat i dinàmic. Es tracta d'un redescobriments de la cultura, d'un treball que condueix cap a l'elaboració d'una identitat pròpia, d'un treball creatiu mitjançant el qual cada home pot atribuir una significació a la realitat. És lògic que en aquest redescobriments de la realitat adquireixin una importància especial els materials tradicionals, tot quant constitueix la base de l'actualitat concreta que problematitza el quefer pedagògic. Perquè aquests materials configuren la realitat que l'home ha d'aprendre a interpretar o a descobrir. Descobrir la realitat és interpretar un espai (un paisatge natural o humanitzat) sense deixar de banda cap ni un dels elements que el configuren.

Es tracta de defugir la colonització cultural i d'adaptar les nostres inquietuds a les noves condicions de la societat tecnològica. La televisió, la ràdio, els diaris, els cinemes, poden esdevenir instruments a través dels quals la cultura popular trobarà camins per manifestar-se. El teatre, els festivals populars, les biblioteques de barri, la participació col·lectiva en les festes —la festa és sempre una reafirmació comunitària, un joc increïble—, en l'organització d'activitats múltiples: el cant coral i el teatre, l'excursionisme i tantes coses com es poden dur a terme des dels clubs d'esplai, des de les associacions de veïns, des dels ateneus obrers...

Es tracta, en definitiva, de vèncer el conformisme, de trencar la mediocritat que ens arriba imposada, el disgust de viure, el desencant, el passotisme dels joves, la despersonalització col·lectiva.

No es tracta, emperò, d'una cultura per triomfar, sinó per poder viure com a individus i com a poble. No es tracta d'una cultura que ens condueixi vers el parèixer, sinó cap a l'ésser. La incultura és impotència, tristesa. Un poble culte és un poble dinàmic i combatiu, per això és que fa por, per aquesta raó se'l redueix a la cultura uniforme del consum.

Ens urgeixen aquells centres d'autogestió de què he parlat just ara: centres d'intercanvi, experiències de barri, serveis d'informació cultural, projectes per al temps lliure. Recuperar, en definitiva, la memòria d'allò que hem estat, comprendre les manipulacions a les quals ens trobam sotmesos, recobrar la voluntat de lluita per una cultura que sigui una veritable reflexió sobre les coses que feim i sobre tot el que ens succeeix un dia i un altre.

Contràriament, haurem perdut el gust profund de viure en llibertat i serem com aquelles figures abstractes que alguns pintors d'avui projecten sobre la tela, homes sense rostre, una multitud sense cara, un ramat despersonalitzat i submís.

La tasca, llarga i difícil, potser un procés irreversible. La cultura és germana de la vida; quan l'home fa cultura és quan viu, quan expressa la seva llibertat i el seu inconformisme.



EL TERCER ÀMBIT DE LA CULTURA

Eduard Delgado

Antropòleg, estudiós de polítiques culturals

NOTES I CONCEPTES

Posar-se d'acord sobre una noció de cultura popular és cada dia més senzill si continua la despolitització que aquests termes han sofert en l'hemisferi occidental en els darrers anys.

A poc a poc els elements més emotius de les classificacions grolleres de la cultura van minvant i es pot procedir a anàlisis més sofisticades—encara matusseres i incompletes— sobre cultura i societat.

Els esquemes simplistes que avui s'intenten superar, inclouen imprecisions, expressades en dicotomies com aquestes:

Cultura popular—Cultura d'*élite*.

Cultura local—Cultura forastera.

Cultura tradicional—Cultura d'innovació.

Tanmateix, la noció de cultura popular es troba encara encadenada a la de la cultura local i tradicional, objecte d'estudi etnològic i patrimoni dels investigadors o dels sectors lligats a les empreses culturals més conservadores del país. Aquesta correlació ha estat afavorida a Catalunya pels mateixos antropòlegs, que en diverses publicacions han associat directament el terme cultura popular al de cultura tradicional. [Vegeu, com a exemple, l'important llibre de Llorenç Prats, Dolors Llopart i Joan Prat *La cultura popular a Catalunya. Estudiosos i institucions (1853-1981)*.]

Si cal donar el seu nom a cada cosa, aquesta conceptualització de cultura popular és avui absolutament deficient, no solament a l'hora d'emprar-la com a eina de recerca científica, sinó simplement en explorar un tema conjuntural com és el de la relació entre cultura popular i institucions.

L'eix conceptual per tal de classificar diversos modes culturals que hi ha en la societat contemporània, no pot ésser el caràcter de la tecnologia de transmissió, ni la cronologia de les seves elaboracions inicials, ni el cost relatiu de la seva difusió. Avui, el caràcter de massa de les reproduccions gràfiques i àudio-visuals posa la relació entre creador i receptor (o intèrpret i receptor) en una pla radicalment diferent del de

trenta anys enrera. És difícil parlar de cultura d'*élite* si es vol significar un producte d'alt cost de producció o difusió. Pocs d'aquests productes són avui patrimoni d'una minoria socio-econòmica, almenys en la mesura que ho havien estat. Tampoc no es pot establir l'oposició entre cultura popular i cultura de masses, sense deformar aquestes nocions fins a límits inadmissibles. Al final possiblement s'acabaria acordant que *la cultura popular avui és una barreja de la vella cultura d'élite, fragments romanents de la cultura tradicional i els components bàsics de la cultura de masses*. Tanmateix, la solució no seria gaire aclaridora.

Hi ha un altre eix que es podria considerar més útil en l'actual reflexió i que per mor de la brevetat d'aquestes ratlles caldrà exposar succeïment. Pot ser útil distingir en una cultura entre *els fenòmens creatius i els fenòmens expressius*. Per fenòmens creatius hauríem de considerar fonamentalment aquells de l'art, fruit del compromís del creador amb l'exploració de formes i símbols. És el treball pacient o arrauxat d'aquells qui recreen i eixamplen l'imaginari col·lectiu, fonamentalment a través de les disciplines artístiques i l'especulació intel·lectual o filosòfica.

Al seu costat hi ha els fenòmens expressius que s'exterioritzen també sota llenguatges de l'erudició i l'art però que no tenen per objectiu l'exploració vital de la forma sinó "expressar" una determinada identitat individual o col·lectiva. Com a fenòmens expressius cal catalogar la festa popular, el partit de futbol del diumenge, una representació teatral *amateur*, una activitat de l'associacionisme cívic-cultural, el ball del dissabte al vespre. És a dir, aquelles activitats que s'adrecen fonamentalment a refermar la identitat dels seus protagonistes i que en darrera instància prenen una forma indiferent; el que compta és el sentit de pertinença a través del joc, la manipulació lúdica de llenguatges creatius en l'art o la repetició ritual de formes expressives del passat amb el corresponent contingut dramàtic.

Són aquests fenòmens expressius els que poden ésser útils com a contingut d'un concepte de cultura popular. De fet, aquesta proposta inclou una modificació significativa de la noció de cultura en el sentit que hi incorpora l'associacionisme voluntari, l'esport, bona part de la vida social..., aspectes que es troben absents de la noció convencional de cultura, relacionada exclusivament amb les arts "hèl·leniques". Per altra banda, es podria aduir que el que cal eixamplar no és tant el concepte de cultura com el d'obra d'art; és a dir, disgregar el concepte d'obra del de l'objecte que la representa (la pintura, la peça musical...), entendre l'obra com un procés i no com un objecte. Així, el *fanzine* com a objecte no és una obra d'art, però el seu procés de concepció, confecció i distribució, com a "ballet social" de relacions i voluntats, constitueix certament un fenomen d'art.

Aquestes consideracions podrien allargar-se en la teranyina de fils conceptuals i semàntics a l'entorn dels termes *cultura* i *popular*. La intenció seria, però, la mateixa: indicar que malgrat la millora de la situació emotiva, la noció de cultura popular és patèticament inadequada i que per als propòsits d'aquest paper s'emprarà en el sentit de "fenòmens expressius" de caràcter comunitari. És a dir, equiparem la cultura popular a la noció de socio-cultura o de fenòmens socio-culturals.

SÒCIO-CULTURA I INSTITUCIONS
(Especial referència al cas municipal)

El paper dels diferents nivells de l'Administració davant dels fenòmens socio-culturals ha estat en els anys de les beceroles democràtiques de Catalunya molt ambigu i confús. Primer, cal considerar la multiplicitat de nivells d'administració que pateix el ciutadà: Generalitat, Diputacions, Ajuntaments —i en el cas dels vint-i-set municipis de l'Àrea Metropolitana de Barcelona, la Corporació corresponent. A més, dins la capital catalana i a l'Hospitalet de Llobregat hi ha una distribució per districtes amb determinades competències culturals. Fora de Catalunya, ens cal considerar el paper residual del Ministeri de Cultura i alguns òrgans emanadors de directrius i consells com la Unesco i el Consell d'Europa. En l'àmbit local es coneixen intents d'existència de Consells de Cultura de barris o comarques i diferents veus civils que amb pes relatiu opinen, pontifiquen i recomanen. Entre aquestes veus civils caldria citar les associacions de veïns, les entitats ciutadanes de pes i les restes de les llunyanes conclusions del Congrés de Cultura Catalana. Pel que fa a les Federacions i Associacions de Municipis, llur paper ha estat culturalment escàs.

Sembla prudent afirmar que els fenòmens socio-culturals haurien de merèixer la màxima atenció de les instàncies més pròximes a la vida comunitària i així és avui a Catalunya tot i que la conjuntura política emmascara els camps d'acció de les diferents instàncies administratives. Els comentaris sobre aquest punt es troben a la següent secció. Per ara, caldria redefinir des d'un angle administratiu el que s'ha anomenat àmbit socio-cultural i quines són les actituds bàsiques de les corporacions municipals davant d'aquest fenomen.

El conjunt d'ajuntaments a França despèn més del 50 per cent del seu pressupost cultural en l'àmbit de la socio-cultura (xifres del «Butlletí d'Informació Cultural del Ministeri de Cultura»; París, abril 1983). Les xifres a Itàlia superen aquesta quota. S'indica amb això que més enllà de les despeses en suport de l'art professional, del patrimoni històrico-artístic, dels museus, biblioteques i altres serveis culturals tradicionals, hi ha un capítol que acull des de subvencions a entitats locals, manifestacions folklòriques o festes populars fins als equipaments socio-culturals polivalents. Aquest capítol supera en volum tots els altres, especialment a les zones de la rodalia de les grans ciutats. A Catalunya, les xifres proporcionalment són similars, especialment al cinyell industrial de Barcelona on hi ha municipis que dediquen fins a un 8 per cent del pressupost global a Cultura i, dins d'aquest, un 60 per cent al capítol socio-cultural.

Aquesta atenció no és imitada per les diputacions, més vinculades avui als plans d'obres i serveis de caire urbanístic o d'equipament estrictament esportiu, museus, biblioteques, etc. La Generalitat ha executat pressupostos en aquests capítols en una proporció aproximada al 15 per cent de la despesa cultural, tot i que d'altres departaments han intervingut en aquest àmbit.

La Corporació Metropolitana de Barcelona ha tingut escassa incidència en aquest camp tot i haver intentat determinades formes de coordinació d'equipaments.

Tanmateix, la tasca duta a terme per les corporacions municipals mereix una atenció especial, car és a aquest nivell on es pot revelar més eficientment l'actitud de les institucions davant la cultura popular.

Quin és l'interès de les institucions per l'àmbit socio-cultural?

En primer lloc, aquesta intervenció és part de la progressiva penetració de l'Estat en tots els sectors de la vida pública. Penetració facilitada en aquest cas per les veus més actives del moviment ciutadà dels anys setanta que sol·licitaven suport amb recursos i equipaments per a les activitats culturals locals de barris, pobles i comarques. És el conegut fenomen de la substitució de la iniciativa del voluntariat pel servei públic. *La societat civil ha transferit a l'Estat els costos de molts dels fenòmens expressius comunitaris*, com un dia ho va fer —encara parcialment— amb l'ensenyament. Així, un ampli ventall d'activitat socio-cultural, sota forma de serveis directes o indirectes, ha passat i està passant de forma cada vegada menys perceptible a la funció pública. Es podrien esmentar aquí els casos de les festes populars, manifestacions folklòriques, instal·lacions de trobada, lleure, art *amateur*, etc. Sobre aquest punt caldria posar en qüestió les qualificacions d'«usurpació de la cultura popular» per part de les institucions. Encara és d'hora per fer un balanç d'un procés relativament jove, però es podria avançar que aquesta transferència s'està produint en molts casos de forma natural i com a part d'un canvi d'orientació en les necessitats d'identificació i presència social de determinats grups. Més aviat el que potser s'ha produït és que moltes manifestacions públiques de caràcter lúdic, festiu i ritual i els seus suports socials corresponents (associacions, ateneus, penyes...) han perdut llur paper com a signes d'identitat faccional. Ara, les despulles d'aquestes manifestacions, esdevingudes patrimoni socio-històric, poden passar sense més traumes a mans de l'Administració. Les identificacions i lluites internes de la comunitat passen per altres llenguatges.

En segon lloc, es podria aduir que la funció pública ha tingut un interès pels fenòmens expressius per tal de legitimar el seu populisme. El miratge de participació ciutadana i d'harmonia comunitària que donen les manifestacions festives i el desenvolupament massiu de *hobbies* creatius fa de coixí a una imatge d'arrelament democràtic. Les manifestacions folklòriques han tingut en molts casos a Catalunya la qualitat de *penyora de catalanitat al servei d'interessos* (públics i privats) *orfes de patent patriòtica*. En les representacions ideològiques collectives al món occidental, s'elaboren avui un seguit de significats als quals cal afegir-se, si es vol mantenir un front liberal o progressiu (defensa dels drets de les minories, defensa del patrimoni natural, defensa de la identitat cultural, reivindicació de les arrels tradicionals...). En aquesta direcció s'han vist a Catalunya veritables cabrioles etnològiques, que fan passar bou per bèstia grossa en la invenció de festes, costums i històries populars. Tot i que la febre del populisme folklòric comença a minvar, encara hi ha notables casos de "cercavila-cràcia" al país. Com a nota final d'aquest punt no es pot oblidar la conjuntura política que ha deixat determinades manifestacions folklòriques aparentment en un camp de

l'espectre polític, i ha obligat l'altre a inventar-se (o desenterrar) manifestacions diferenciades.

En tercer lloc, les institucions locals s'inclinen especialment cap a l'activitat socio-cultural pel que representa de foment de la pau ciutadana. L'ocupació lúdica del carrer, l'establiment de noves i creatives relacions entre veïns i l'estructuració de l'associacionisme civil, són objectius de totes les administracions, especialment a les zones urbanitzades d'alta densitat de població i baix índex de serveis primaris. El vell *dictum* «més cultura, menys presons» té importants defensors en les administracions d'adscripció social i cristiano-demòcrates. La veritat de l'aforisme no ha estat mai comprovada del tot, però se sosté com a axiomàtica. Aquí cal fer un esment especial als esforços duts a terme per les administracions locals en el terrenys de la joventut; esforços poc compensats per resultats significatius. Allò que evidencien alguns sectors d'experts és que —almenys pel que fa al jovent— les solucions d'assistència socio-cultural són clarament insuficients davant dels problemes de narcodedències, bandes criminals i altres disfuncions socials “alarmants”.

Finalment caldria destacar el paper de l'acció socio-cultural en l'esquema d'intervenció administrativa com a *cultura de rebaixes*. S'ha dit en ocasions que les administracions europees donen *als rics òpera i als pobres animació cultural*. A Catalunya, on hi ha un parell d'orquestrats simfòniques per a sis milions d'habitants, mitja dotzena de teatres en condicions i una insuficiència de mínims en l'oferta d'arts plàstiques, museus professionalment dirigits i dotats i un teatre d'òpera privat, el suport a la socio-cultural és un recanvi a baix preu. És a dir, davant la impossibilitat tècnica i econòmica de crear els elements culturals “autèntics”, hi ha el recurs de la cultura popular, molt més econòmic i senzill de dispensar. D'aquesta manera es fa de la necessitat una virtut i es justifica la baixa qualitat de moltes manifestacions per la seva “participació”.

Sense entrar en detalls, resulta prou plausible als cinc anys de democràcia efectiva, afirmar que les institucions han impulsat àmpliament el suport a les manifestacions de la cultura popular, alhora que les han tractat de forma parcial, puntual, improvisada i, sovint, instrumentalitzada. En el mosaic d'intervencions socio-culturals s'hi han barrejat aspectes de recuperació folklòrica, assistència social a sectors comunitaris desfavorits, suport a l'art *amateur*, instal·lacions de trobada i esbarjo, mitjans de comunicació locals, etc.

Aquestes consideracions no han de semblar desqualificadores del procés seguit. No es tracta de fer una crítica a la barreja d'elements en l'acció socio-cultural; potser la crítica s'hauria d'adreçar a la dispersió, la manipulació i la manca de qualitat tècnica, on s'hagin donat aquests defectes.

Cal recordar que els administradors culturals, tot i posseir una àmplia experiència en l'acció reivindicativa, s'han trobat en un camp nou sense experiència de planificació ni de discerniment de criteris a l'hora d'avaluar la dinàmica socio-cultural d'una comunitat i els camins de suport més adequats. La situació està canviant perceptiblement, ja que es produeix una professionalització gradual dels gestors i una major serietat en els pressupòsits i pressupostos.

Si bé aquests comentaris són dedicats especialment als ajuntaments com a marc immediat d'actuació socio-cultural, hi ha tanmateix una importat flexió en l'acció de la Generalitat de Catalunya, tant pel volum de les seves transferències com pel valor polític de les seves prioritats.

LA POLÍTICA SÒCIO-CULTURAL DE LA GENERALITAT 1980-1983

La Generalitat de Catalunya en l'etapa referida no ha manifestat una política socio-cultural explícita. En la seva pròpia estructura administrativa, ha incorporat una Direcció General de la Difusió Cultural i ha gestionat una sèrie de serveis concrets. Tanmateix, l'èmfasi en la difusió ja indica un interès prioritari per la distribució de productes més que no pas per assistir als processos de creació cultural comunitària. Tanmateix, la Generalitat ha desenvolupat implícitament i sistemàtica una política socio-cultural que cal considerar en el seu conjunt negativa per als interessos del país. Entre altres línies d'acció que cal reconduir o invertir totalment hi ha un seguit d'actuacions directament relacionades a falses concepcions de la realitat socio-cultural i de la forma d'incidir-hi. D'aquestes en podem destacar:

1. Una falsa concepció de l'associacionisme cívico-cultural a Catalunya. Durant molts anys, la vitalitat socio-cultural de Catalunya, reflectida en els seus índexs associatius, ha estat considerada com un dels trets diferencials del país. La capacitat de confegir projectes culturals comunitaris s'ha arribat a tenir com una cosa inherent a la personalitat col·lectiva catalana. No obstant això, és avui evident per a qualsevol observador imparcial de la nostra realitat que la inèrcia associativa, lligada a una estructura social i a unes condicions polítiques, ha canviat radicalment en els darrers anys.

Xifres fetes públiques per funcionaris de la Generalitat a finals del 1983 estableixen que a Catalunya hi ha un milió de persones associades a col·lectius de caire socio-recreatiu, esportiu i cultural. Aquesta xifra, tan optimista com poc justificada amb desglossaments rigorosos, emmascara una realitat ben diferent. És cert que ha augmentat el nombre de fitxes esportives. També han crescut noves formes associatives com els clubs de bingo i de vídeo. Tanmateix, ha minvat comparativament el nombre i projecció de les entitats amb una incidència en les comunitats del país. La Generalitat, lluny de plantejar-se solucions al problema de la renovació dels models associatius, solucions de tipus executiu i legislatiu, ha dedicat bona part dels seus esforços en aquesta àrea a apuntalar les formes més tradicionals de l'associacionisme cultural. S'ha llançat un gran SOS per salvar els "ateneus" ignorant indiscriminadament el paper real d'aquestes institucions en el decurs de la vida quotidiana de cada comunitat. És cert que hi ha ateneus, especialment en la Catalunya rural, que conserven bona part de llur vocació inicial de servei i d'arrelament. També és cert que, en molts casos, la seva activitat es troba anquilosada per una escassa participació comunitària i per l'immobilisme d'unes juntes parapetades darrera d'estatuts obsolets.

En el capítol de Transferències Corrents del pressupost 1983 trobem inexplicablement dues partides dedicades al mateix:

174.01. A cercles de promoció cultural (13.000.000).

478.02. Per subvencionar activitats de promoció cultural a realitzar per entitats sense finalitat de lucre (24.000.000).

Hi ha dues partides també per aquest concepte al Capítol VII del pressupost (771.01 i 772.01): un total de 101 milions de pessetes.

La promoció de la vida associativa és una de les competències més clarament municipals i tanmateix, com s'ha denunciat en d'altres indrets, la Generalitat ha atorgat sovint ajuts directament a les entitats sense consulta ni referència al conjunt de la política cultural dels ajuntaments corresponents.

En resum, doncs, s'ha donat una importància excessiva a la subvenció d'entitats, com a base d'una política sòcio-cultural, sovint ignorant els esforços dels ajuntaments, i s'han afavorit institucions marcades pel seu caire tradicionalista poc representatives de les necessitats associatives de la Catalunya d'avui.

2. Un altre aspecte definit de la política sòcio-cultural de la Generalitat ha estat el foment prioritari de les manifestacions de caire folklòric com a part d'un gran projecte de recuperar els signes d'identitat del país. Aquí les partides pressupostàries són encara més eloqüents. Sota l'epígraf de "Difusió Cultural" es troben partides de despesa més pròximes a les de cura del patrimoni que als projectes de dinamització cultural.

Dins del mateix capítol de Transferències Corrents de la Direcció General de la Difusió Cultural trobem:

461.01. Promoció i difusió de l'artesanía tradicional i popular.

462.01. Per a edicions i publicacions per a temes de cultura tradicional i popular.

472.03. Per a activitats relacionades amb la cultura tradicional i popular catalana.

476.01. Per a esbarts, corals, grups folklòrics i agrupacions instrumentals de caràcter popular.

477.01. Per a l'ensenyament pràctic dels instruments tradicionals populars.

478.01. Difusió cultural a les escoles per fomentar el coneixement del propi país...

481.01. Per a la recerca i recuperació de les tradicions populars.

[...]

El conjunt de partides que estan relacionades amb aspectes de la cultura "tradicional" i el folklore sumen la meitat del total de partides d'aquest capítol. En termes econòmics representen un 25 per cent del pressupost del capítol. No obstant això, hi ha en el mateix capítol altres partides molt voluminoses, encapçalades per epígrafs indefinits com "difusió cultural" que contenen en llur execució un nombre notable d'actuacions en el camp del folklore.

No es dubta que la cura del patrimoni tradicional sigui competència i exigència de la Generalitat. Però l'èmfasi en aquest tema com a part d'una política socio-cultural deixa en un segon pla les manifestacions de cultura popular més pròximes als ciutadans. Tant en el pressupost com en la realitat es negligeixen esforços que s'estan fent avui a Catalunya, especialment a les zones amb població de nou assentament, per tal de dinamitzar culturalment la vida comunitària en termes deslligats del folklore o de les formes tradicionals de la vida catalana.

3. Una tercera mancança greu de la gestió de la Generalitat en aquest camp ha estat una equivocada política de congressos, jornades i sessions de reflexió i formació d'animadors vinculats a la temàtica de la política socio-cultural. El Congrés de Cultura Tradicional i Popular del desembre de 1982 significà una pèrdua de confiança en la Generalitat per part de col·lectius que esperaven un debat sincer i realista de la realitat socio-cultural a Catalunya. Com sempre, hi predominaren les manifestacions de recuperació folklòrica i, malgrat la despesa de l'operació, els resultats han estat pocs i discontinus. Altres jornades com les celebrades a Terrassa sobre acció cultural en zones de nova implantació o les d'apropament cultural Catalunya-Andalusia del gener de 1984 han estat fortament acusades pel seu caire electoralista demostrat sobre tot per la manca de continuïtat de les propostes.

El Congrés d'Ateneus, celebrat a Reus el 1983, constituí també un fenomen aïllat d'afirmació cultural sense una repercussió significativa en la problemàtica real del país en aquest camp.

La fallida de la Generalitat per generar qualsevol tipus de centre d'estudis, fòrum de debat o un simple centre de documentació socio-cultural es veu incrementada per la instauració, en un punt ben distant de la geografia administrativa, d'uns cursos anomenats d'acció cívica. Aquests cursos i seminaris depenen de la Subdirecció General d'Acció Cívica i pretenen formar "animadors cívics": una barreja de promotors culturals i militants del "fer país", amb expectatives d'una ràpida professionalització en l'àmbit de la funció pública.

4. Finalment, cal fer objeccions a la mateixa política de difusió cultural. La difusió és una peça clau de qualsevol projecte d'acció socio-cultural i un dels camps més necessitats, pels desequilibris obvis que existeixen entre les comunitats del país pel que fa a l'accés a espectacles, exposicions, etc. Aquí, el panorama al final de la legislatura no ha variat respecte a l'inici, si ens referim als esforços de la Generalitat. Si bé els ajuntaments han realitzat un esforç de creació i posada al dia d'infraestructures, la Generalitat s'ha inhibit de contribuir al procés, ja sigui amb aportacions significatives als costos dels equipaments o amb la creació de circuits de distribució. La xarxa de difusió cultural, doncs, encara s'ha de crear, car l'actual no ha servit ni tan sols per donar una sortida raonable als productes culturals propis emanats de la Generalitat (teatre, exposicions, etc.). La problemàtica de la difusió cultural és complexa i difícil d'abordar perquè involucra un seguit d'instàncies de l'Administració, creadors i agències intermèdies. Tanmateix i resumidament, el resultat és gairebé nul en la gestió actual i hauria de ser objecte de la més immediata atenció per part d'una nova administració.

A aquestes crítiques a l'actuació político-administrativa cal afegir les mancances per defecte. El patrimoni de la mateixa cultura tradicional

espera encara una intervenció decidida, ja sigui reconeixent i abonant les institucions de recerca, o dotant el país amb centres de recollida del patrimoni de la cultura material. És especialment significatiu que no existeixi a Catalunya un museu de la sardana, per exemple, així com es podria denunciar l'absència d'un centre d'estudis folklòrics que provés de coordinar i dotar les investigacions públiques i privades. Aquesta absència d'estructures de "llarga durada" pel que fa a l'atenció al patrimoni cultural tradicional revela una política de gestos i tapabruts més que una voluntat d'incidir sobre la base dels problemes.

LÍNIES DE FUTUR EN LA RELACIÓ CULTURA POPULAR-INSTITUCIONS

Aquest paper començava amb una nota d'optimisme en declarar que la càrrega d'emotivitat del terme "cultura popular" anava minvant i que possiblement això permetria un major rigor en la consideració d'aquest aspecte tan important de l'anàlisi cultural contemporània. Les institucions, guiades amb gran freqüència per impulsos emotius, són molt susceptibles de caure en les manipulacions de la cultura popular, com de fet s'ha produït. Tanmateix, el procés de racionalització no implica un procés de resolució.

Molts problemes de defensa de la cultura catalana, participació ciutadana o associacionisme cívic, es veuen avui menys urgents que fa cinc anys. En el terreny socio-cultural s'han implantat uns models de "serveis mínims" d'allò que "cada comunitat hauria de posseir" (una festa d'estiu, una festa d'hivern, una digna celebració pública del cicle festiu de l'any, una casa de cultura, un butlletí, serveis sectorials de lleure —infants, joves, vells—, subvencions per a entitats i suport a grups d'art professional o *amateur*...). Aquesta estandardització de serveis socio-culturals s'afegeix a la ja existent representada pel trinomi museu-biblioteca-arxiu. No és imprudent afirmar que avui, a Catalunya, un bon nombre de poblacions es troben compromeses en l'assoliment d'aquests objectius i que el protagonisme de les institucions (especialment les locals) no és discutit.

A un altre nivell, resta per realitzar una actuació en els camps especialitzats de l'etnologia i el folklore que tard o d'hora anirà endegant l'executiu català. És probable que el mateix Institut d'Estudis Catalans, alliberat algun dia de les condicions actuals, s'apropi a les institucions de recerca i a la Universitat. En els àmbits local i comarcal s'aniran construint noves sistematitzacions en la recerca, anàlisi i cura del patrimoni cultural tradicional i tot sembla apuntar cap a una etapa de creixement i normalització dels mecanismes institucionals en aquest camp.

Resten, però, alguns aspectes de la responsabilitat de les institucions públiques en la cultura popular que no presenten línies clares d'evolució. A un nivell de recerca, no s'acaba de perfilar allò que hauria de constituir el *Centre d'Estudis Culturals Contemporanis de Catalunya*. Un nucli interdisciplinari amb voluntat d'investigar els fenòmens de la cultura popular: *mass-media*, "sub-cultures", grups de pressió, gestió cultural, associacionisme, noves tecnologies... Només la posada en marxa

d'una institució d'aquest caire podria afavorir una avaluació constant i rigorosa de la fesomia i usos de la cultura popular al país.

Hi ha encara un altre aspecte de les responsabilitats institucionals que caldria remarcar abans de cloure aquest paper. Es tracta de la creació dels mecanismes de suport a les noves formes de la cultura popular. Des de bon començament s'ha intentat aclarir en aquest paper la noció de "fenòmens expressius" o "sòcio-cultura", com els adequats en una nova conceptualització de la cultura popular. Tanmateix, hi ha avui un nombre creixent de fenòmens expressius espontanis i "populars" que no mereixen l'atenció de les institucions per sortir dels límits convencionals. Parcialment és el que s'ha conegut com "la cultura de la crisi" (en concepte-paradoxa a la coneguda "crisi de la cultura"). Es tracta de constatar que les condicions contemporànies de la por a l'atur, a l'anomia i a l'holocaust global, estan produint canvis estructurals —no conjunturals— en la fesomia de la nostra cultura. Els canvis químics, les mutacions profundes que s'estan produint, vénen accelerats per la incorporació de noves tecnologies a la cultura i per la progressiva individualització dels models de consum cultural. Aquestes noves tecnologies posen en qüestió els mecanismes de producció i distribució cultural basats en l'artesanat. La nova "tribu comunicativa" alhora que eixampla el substrat d'informació compartida en una societat o en diverses societats, crea noves necessitats de contacte i de relació entre els individus. Si bé es produeix un procés d'individualització dels models de consum cultural (TV, vídeo, *walkman*, moda, maquillatge, *keep-fit*...), també es dona allò que als Estats Units s'ha definit com *skin-hunger*, és a dir, "fam de pell", de contacte humà. Fam que en ocasions s'ha identificat amb l'assistència massiva a festivals i concerts que apleguen dotzenes de milers de persones.

Davant la crisi de l'associacionisme convencional veiem el naixement de "noves solidaritats" a l'entorn de modes, del consum de determinats productes culturals —o del mateix tipus d'ordinador—, grups de pressió ecologista, pacifista, suport a "minories sexuals"...

També es troben noves solidaritats en els mitjans de comunicació locals o independents (ràdio, revistes, *fanzines*...), en les noves formes d'art, especialment en els nous mecanismes de producció-enregistraments sonors, grups de *rock*, vídeo, arts plàstiques... Unes formes que es troben molt vinculades a la tecnologia electrònica o electroacústica. Al costat d'aquestes no poden oblidar-se els nous esports-hobby: *jogging*, *petanca*, vol delta, *surf*... Les cultures del reciclatge: mercadets, noves artesanies, restauració d'objectes, venda d'articles de segona mà...

Sobretot, cal considerar aquí aquelles formes culturals (catalanes d'origen o de producció) que conformen la sensibilitat popular en el camp de la música (*rock* i música andalusa), la moda, i els nous *hobbies*; temes desassistits i desconsiderats per les institucions. Si bé és evident que la cultura popular d'avui no és el ball de gitanes, tampoc no ho serà aviat el cinema de barri o el taller de ceràmica. I tanmateix, bona part del llenguatge sòcio-cultural de les institucions s'expressa en els termes del folklore o dels associacionismes convencionals que, de fet, no són compresos sinó per una fracció de la població.

Sempre existirà, sortosament, una distància entre els plantejaments administratius i la cultura popular. El que cal evitar és que aquesta

distància sigui la que és avui, amb la tendència a continuar eixamplant-se. Més que mai a Catalunya, l'acció socio-cultural de les institucions hauria d'adreçar-se a cobrir la distància entre els valors culturals convencionalment reconeguts i la realitat de la vivència cultural al país.



LA DINAMITZACIÓ CULTURAL DESENVOLUPADA PER LA GENERALITAT DE CATALUNYA (1980-1984)

Pere Baltà

Servei de Promoció Cultural
del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya

Se'ns demana un informe sobre el programa desenvolupat en l'àmbit de la dinamització cultural durant la primera etapa de la Generalitat de Catalunya (1980-1984), amb la finalitat de complementar la publicació de les ponències del seminari sobre «La problemàtica actual de la cultura popular a Catalunya» organitzat per l'Institut Català d'Antropologia el curs 1983-1984. En iniciar la redacció d'aquest treball, considerem necessari de precisar que ens referirem a l'acció del Servei de Promoció Cultural, de la Direcció General de Difusió Cultural del Departament de Cultura de la Generalitat. Les competències d'aquest servei són les de «promoure i coordinar les relacions culturals amb els ajuntaments i associacions culturals, tenint cura de l'estudi, la promoció i la divulgació de les expressions culturals que formen part de la memòria col·lectiva de Catalunya i, al mateix temps, de l'animació cultural en general».

Quan el 1980 ens vàrem plantejar com havia de portar-se a terme la tasca dels diferents àmbits de dinamització de la vida cultural de Catalunya, també ens vàrem plantejar l'estudi d'una realitat que, com en qualsevol altre aspecte de la vida pública de l'Estat, sortia d'una etapa caracteritzada —molt especialment en el cas de Catalunya— per la persecució i anorreament de qualsevol manifestació diferencial respecte a la cultura que tenia l'exclusiva de l'oficialitat de tot l'Estat.

Les entitats culturals havien resistit la repressió que havien patit al llarg de decennis —repressió que també havien patit la cultura tradicional i popular— amb l'objectiu de manipular-les al servei de les estructures polítiques d'aquest llarg moment. Tanmateix, en arribar la democràcia, eren allí, disposades a treballar per la cultura des de la novetat que representava per a elles la llibertat i l'autonomia. S'enfrontaven a un problema potser inesperat: bona part dels dirigents de l'etapa de la resistència a la dictadura havien estat cridats a la nova tasca de treballar per la cultura sense que, teòricament, les entitats que dirigien tinguessin cap altra funció que no fos estrictament cultural.

Els ajuntaments que tenien bastants dirigents culturals entre els regidors democràtics, que tot sovint van ésser dedicats, possiblement per la seva preparació, a tasques d'àmbit diferent a la cultura, iniciaven la navegació democràtica partint gairebé de zero, ja que el criteri anterior

de la cultura oficial era normalment elitista o, en contrapartida, se cenyia purament al fet festiu. No hi ha dubte que els regidors delegats de cultura, salvades les excepcions que una vegada més ens confirmaven la regla, tenien davant seu una important tasca de creació que calia atendre justament des de les estructures de la nova organització autonòmica.

Davant aquesta realitat i mentre esperàvem els traspassos, que varen tardar un any, ens trobàvem amb més intuïció que informació a l'hora d'elaborar una proposta d'actuació que respongués a les necessitats que ens serien plantejades des d'ajuntaments i entitats culturals. Les dades heretades de la Delegació del Ministeri de Cultura eren mal organitzades i molt poc connectades amb la realitat cultural. Corresponien perfectament a l'opinió crítica segons la qual aquell organisme havia estat bàsicament un instrument de control de la cultura. Era convenient de generar nova informació, però havíem de fer-ho paral·lelament a una acció de suport i dinamització.

La proposta d'actuació, que es va presentar a aprovació el març de 1981, desenvolupava un programa d'informació combinada amb l'acció. Calia fer una enquesta a 937 ajuntaments de Catalunya, sobre les seves estructures culturals, però no es podia desaprofitar l'oportunitat d'informar cadascun dels regidors de cultura sobre els horitzons que tenia la seva gestió. Així, l'*Enquesta a les Delegacions Municipals de Cultura* feia preguntes estadístiques, però també suggeria, en preguntes, una part molt important dels serveis culturals a oferir. Cosa que podia no ésser novetat per als ajuntaments que disposaven de prou tradició per tenir negociats dedicats exclusivament a la cultura, però sí que ho era per a la gran majoria dels regidors que sovint arribaven en aquest camp des d'uns pactes polítics municipals que no situaven sempre el millor en el lloc adequat, sobretot perquè aquells dinamitzadors culturals de la pre-democràcia, dels quals ja hem parlat, havien assolit en bona part els màxims nivells de la gestió i, com passa tot sovint, la cultura no té consideració de màxim nivell.

Un altre camí d'informació va ésser una nova sèrie d'enquestes a les entitats culturals, amb l'objectiu més concret de la informació, però tampoc no es va desaprofitar l'oportunitat de fer arribar les dades bàsiques sobre els horitzons de gestió per a molts dels nous directius. A partir d'aquesta iniciativa es van aconseguir les primeres dades sobre la gestió cultural de les entitats excursionistes, que van sorgir a començaments de segle, més en relació amb la curiositat cultural que amb l'esport. D'altres enquestes es van adreçar a les entitats de la cultura tradicional i popular, a les associacions de veïns, als ateneus i a les altres entitats culturals.

Cadascuna d'elles era en si mateixa l'inici d'un camí concret de dinamització cultural que es feia per mitjà de la convocatòria de congressos i jornades d'estudi dels diferents àmbits de cultura. L'enquesta a les delegacions municipals va precedir, per exemple, una altra enquesta sobre la problemàtica concreta que els ajuntaments i les entitats consideraven necessari posar a debat; i a aquesta la va seguir la convocatòria de les «Primeres Jornades d'Estudi sobre la Problemàtica Cultural» que sota el lema «Ajuntaments, Cultura, Generalitat» va reunir 786 dinamitzadors culturals al Palau de Congressos de Barcelona, que venien

d'ajuntaments, entitats culturals i de la mateixa Administració Autònoma. Tots junts van arribar a unes conclusions que van enriquir la nostra proposta d'actuació. Així mateix, l'enquesta a les entitats excursionistes va precedir el «Congrés Excursionista» que, sota el lema «Excursionisme i Cultura», va reunir a Terrassa uns quatre-cents estudiosos que van arribar a la conclusió de recuperar les arrels culturals de l'excursionisme com a resposta a la massificació que pateix aquest esport.

També va tenir enquesta prèvia el «I Congrés de Cultura Tradicional i Popular» que va veure com els dies 11 i 12 de desembre del 1981, que havien de comprendre el congrés en tota la seva durada, es van convertir en les sessions inaugurals d'un llarg treball d'estudi que es va prolongar fins a les mateixes dates de l'any següent, amb vint àmbits de debat, als quals es van presentar 278 comunicacions amb una extensió global superior a tres mil folis. Els 2807 participants són una xifra que no era previsible en produir-se la convocatòria del congrés, però que resulta absolutament lògica quan s'observa la interrelació que existeix entre la pràctica i l'estudi de la cultura tradicional i popular.

Aquests congressos van promoure amb les seves conclusions la celebració d'altres iniciatives complementàries, com les «Jornades d'estudi de la problemàtica cultural a les àrees urbanes de nova creació» que, amb la finalitat d'analitzar la dinamització cultural als barris d'immigració, va reunir uns tres-cents directius d'entitats i ajuntaments d'aquestes zones urbanes al voltant de l'exposició de set ponències que van ésser encarregades a diferents especialistes del tema. Una altra conseqüència d'aquests congressos va ser una nova convocatòria, la del «III Congrés d'Ateneus de Catalunya», que es va iniciar a la ciutat de Reus el juny del 1983 i va acabar l'octubre del mateix any després d'una confrontació efectuada en diversos ateneus pels representants de les cinc-centes institucions que subsisteixen a Catalunya —malgrat la dura persecució a què les va sotmetre el franquisme— i que agrupen, encara, més d'un milió d'associats, bé per quota directa o familiar.

«Expocultura» va ser un altre camí de dinamització. Basat en la utilització de les instal·lacions de la Fira de Barcelona per a la promoció del comerç, la indústria i l'organització de congressos, ja se n'han celebrat dues edicions.

La primera es va desenvolupar dins el programa cultural dels campionats mundials de futbol i la segona ha tingut lloc els últims dies del mes de febrer, i ha aconseguit duplicar la xifra de visitants en combinar l'exposició firal amb nombrosos espectacles i debats culturals que han anat des de jornades de dinamització en l'àmbit de la joventut, la tercera edat o l'acció cívica en general, fins a congressos amb participació internacional sobre defensa de la natura o al voltant del tema dels mitjans de comunicació, passant pel primer congrés que els Cors de Clavé han celebrat al llarg dels seus 135 anys d'història, organitzat amb l'ànim de procurar una dinamització de les estructures que coordina la Federació de Cors de Clavé.

«Expocultura» ha estat, en resum, el fòrum on s'han produït nombrosos contactes entre les institucions culturals. Encara en aquests moments se segueixen coneixent dades sobre els intercanvis efectuats durant aquesta fira cultural que s'ha consolidat com un instrument de dinamització al servei de la cultura. No hi ha dubte, però, que la ma-

teixa «Expocultura» ha estat conseqüència d'un pla d'actuació que es va iniciar amb una enquesta als ajuntaments i a les entitats i que, com a resultat final, ha posat en marxa un centre d'informació cultural les dades del qual s'estan acabant de processar en aquests moments i que, en la seva primera etapa, posarà a disposició dels animadors culturals i del públic en general un ampli arxiu de diversos milers de fitxes que es refereixen a les estructures culturals de Catalunya a tots nivells i que, paulatinament, s'aniran especialitzant per donar resposta a qual-sevol pregunta dins l'àmbit cultural.

A grans trets, aquest ha estat el camí recorregut per l'ens dedicat a la dinamització cultural en l'àmbit del primer govern autònom de la nova Generalitat. El producte més valuós de tot aquest recorregut es concreta en les conclusions que els diversos congressos i jornades d'estudi celebrades ens deixen com a pauta d'actuació de cara al futur, però que ja han constituït la base fonamental d'una política de col·laboració i de subvencions dels diferents estaments de la cultura. La principal característica d'aquesta política, executada ja com a pauta de tot el procés seguit, ha estat el convenciment que no es podia desenvolupar una política al marge de la realitat cultural del país. Se sabia per endavant que la Generalitat havia de treballar la potenciació de totes aquelles institucions que havien fet possible fins en aquell moment la subsistència d'una cultura amenaçada perillosament. Així, el que podríem anomenar "una política de congressos" anava encaminada a l'adaptació al nou moment d'una cultura que sortia de la repressió i a l'establiment d'unes bases elaborades en les sessions congressuals amb l'objectiu de la seva potenciació. Caracteritzada pel que pot definir-se perfectament com a antidirigisme, la promoció del diàleg i de la interrelació ha estat l'únic dirigisme practicat a petició del mateix sector que volia promocionar-se.

Es pot afirmar que les nombroses subvencions atorgades a d'altres institucions culturals ho han estat seguint les pautes de les conclusions dels congressos celebrats o seguint el criteri d'una prudència intuïtiva, quan encara no disposàvem de les conclusions. I especialment des del criteri que l'administració pública no ha de cobrir els espais ja coberts des d'altres estaments de la societat. Hi ha exemples que corroboren aquesta política; aquest és el cas de les «Jornades Internacionals Folklòriques», que ja tenen una antiguitat d'un decenni i gaudeixen d'un indubtable prestigi. Hauríem pogut caure en la temptació d'apropiar-nos-en de l'estructura organitzativa, però es va dirigir l'acció per donar-hi el suport institucional corresponent, i es va exigir una expansió quant als punts de celebració dels festivals de les jornades. Uns criteris idèntics s'han aplicat quan han sorgit noves iniciatives, la qual cosa ha permès de crear una considerable xarxa de festivals i certàmens populars: el Festival Folklòric dels Pirineus, que se celebra a Lés, el Festival de Música Tradicional de Vilanova i la Geltrú, la Fira de Teatre de Tàrraga, els festivals de Jazz de Terrassa i de Barcelona, el Festival de Rock de Sabadell, el Festival Internacional de Música de Cantonigròs, el Festival de Pallassos de Cornellà, el Festival de Circ que tindrà la primera convocatòria a la Bisbal... Totes aquestes estructures han estat creades des d'entitats i ajuntaments i han rebut el suport institucional en l'ordre

econòmic i l'ajut organitzatiu quan els promotors de l'acte ho han demanat i ha quedat justificat pel nivell de la gestió encomanada.

En contrapartida, quan les organitzacions que partien de la institució mateixa han necessitat l'ajuda de les institucions de base, aquesta s'ha produït generosament. Aquest és el cas d'«Expocultura», que gràcies a aquesta col·laboració ha abastat el nivell de professionalitat de les altres fires de Barcelona, i també l'anomenada «Fira de Festes», manifestació organitzada com a preàmbul del campionat mundial de futbol i en homenatge al cinquantenari de la Fira Internacional de Mostres, que aconseguí que més de sis mil actuants desfilessin davant el públic nombrós que omplia l'avinguda de Maria Cristina de Barcelona, i que va donar una mostra de l'extensa varietat del folklore català i va procurar, obsessivament —perquè aquest era el criteri marcat en les conclusions del Congrés de Cultura Tradicional i Popular—, que allò que succeïa allà s'assemblés al context del que succeeix a la plaça d'un poble el dia de la Festa Major, i no a un espectacle. El Departament de Cultura va comptar amb la col·laboració plena dels grups participants, fins al punt que n'hi hagué una bona part que acudiren als tretze festivals que es van celebrar el mateix dia en d'altres poblacions del cinturó industrial de Barcelona.

Les conseqüències posteriors a la celebració dels congressos van des de la recuperació de festes tradicionals, cosa que ha succeït en moltes poblacions de Catalunya, seguint els criteris congressuals, a partir de la tradició local, fins a l'organització a Matadepera, localitat propera a Terrassa, de la Trobada Internacional de Gegants o de la també espectacular Trobada de Capgrossos que procedien de tot Catalunya. Però també s'ha produït, en aquests darrers dos anys, la recuperació del sac de gemecs, que és ni més ni menys que la gaita catalana, instrument l'existència del qual era desconeguda per molta gent. Actualment es treballa per la recuperació de l'antiga cobla, anomenada de «tres quartans» i, per esmentar-ne un cas més entre molts d'altres, des del Departament de Cultura es dona suport a diverses escoles de cobla que han sorgit a poblacions com Cornellà, Badalona, la Bisbal..., o s'ha donat suport a la convocatòria de premis d'investigació folklòrica.

El Congrés de Cultura Tradicional i Popular també ha estat un instrument de creació d'infraestructura de coordinació dels diversos àmbits existents. La creació de la «Coordinació d'Aplecs de la Sardana de Catalunya» ha permès de subvencionar recentment cadascun dels 112 aplecs que se celebren, a partir d'un pacte de col·laboració amb els mateixos organitzadors. També ha passat una cosa semblant amb la Federació de Bandes de Música, els integrants de les quals han estat duts cap al nord del Principat amb la finalitat de divulgar una cultura popular arrelada especialment a les comarques properes al País Valencià. Precisament en els darrers tres anys s'han vist aparèixer noves formacions musicals a Ciutat Badia, Vilanova, Sant Pere de Ribes, Matadepera, l'Hospitalet, Tarragona, l'Ametlla i encara n'hi ha alguna altra en procés de formació.

Les coordinadores de castellers i de falcons, que anteriorment a aquest procés mai no s'havien reunit, han aconseguit gràcies a la seva creació la subvenció que els permet l'assegurança que cobreix els accidents que es puguin produir en les actuacions. A les coordinadores de bastoners

i de grups de diables se'ls ha subvencionat les multitudinàries trobades anuals, com ha succeït amb els grups de ball de gitanes. Ara es treballa en la creació d'una agrupació que associarà els nombrosos grups de geganters. Tot aquest procés s'ha produït sota la convocatòria dels interessats que ha estat impulsada per la Generalitat.

En ordre paral·lel però lògicament diferenciat, s'ha establert una tasca de promoció de la cançó, que ha tingut el seu punt culminant en diversos festivals i especialment en el concurs de «Cançó 83» que va promoure nous artistes.

No obstant això, cal establir un pla de dinamització d'aquest àmbit de la cultura popular sobre el qual ja treballem en col·laboració amb una comissió creada pels mateixos intèrprets.

Entre els resultats de la política de promoció de la cultura tradicional i popular, el més concret ha estat la creació del «Centre de Recerca i Documentació de la Cultura Popular i Tradicional», ja formulat a les pàgines del «Diari Oficial de la Generalitat» i que tindrà concreció pressupostària durant aquest exercici. El nou organisme, integrat a la Direcció General de Difusió cultural, encarna una de les principals conclusions del congrés i el seu funcionament pot arribar a donar rigor i eficiència científica a la labor d'investigació de la qual aquest mateix congrés ja ha donat una bona mostra, i al qual ja s'ha donat suport durant aquest temps per mitjà de beques segons propostes concretes fetes al Departament.

La creació de l'anomenat «Centre de Recerca i Documentació de la Cultura Popular i Tradicional» és una mostra de la preocupació que ha caracteritzat la política de promoció en el sentit de procurar que darrera cada una d'aquestes manifestacions de debat sorgís un organisme o una nova iniciativa que en concretés les conclusions. No va ésser necessari que es fes així amb el congrés «Excursionisme i Cultura», perquè les institucions ja existien per endavant i en garantien, amb la seva llarga tradició, l'aplicació de les conclusions. Les «Jornades d'Estudi de la Problemàtica Cultural» celebrades a la tardor del 1981, a les quals es van presentar unes setanta comunicacions i diverses ponències, sobretot pretenien un intercanvi d'experiències, ja que l'anterior convocatòria del Congrés de Cultura Catalana havia alliberat els participants del debat teòric de la qüestió; va permetre a més a més que els responsables de les diferents direccions generals i serveis del Departament de Cultura exposessin el programa a realitzar, i que es provoqués el debat documental. Fruit d'aquelles Jornades va ésser la convocatòria de les que ja hem esmentat sobre la problemàtica de promoció cultural a les àrees d'immigració, la proposta de les quals s'ha denominat «Jornades de Cultura Popular», oferta pel Departament de Cultura als ajuntaments de Catalunya i que, en la primera convocatòria el 1983, va ésser acceptada per 115 ajuntaments, els quals, en col·laboració amb les entitats culturals de cada localitat, van programar un ventall d'actes on no podia faltar el teatre, el cine-fòrum, els concerts, els recitals de cançó, les conferències de divulgació de la cultura, etc. Resumint, el que seria el contingut d'una setmana cultural en la qual es pretengués de donar una mostra dels aspectes fonamentals de la cultura.

Les «Jornades de Cultura Popular» s'han portat a terme en els llocs més diversos de la geografia catalana: en poblacions del Baix Llobregat

amb el seu tòpic problema de massificació i despersonalització cultural, i en barris de característiques socialment difícils com poden ésser Sant Roc a Badalona o Ciutat Badia al Vallès. Però a més a més, també s'han celebrat als espais de l'anomenada Catalunya equilibrada i en petits nuclis del Pirineu lleidatà, amb l'afany de portar la cultura a zones fins ara oblidades. Un cas espectacular ha estat el de la comarca de la Terra Alta, situada sobre l'Ebre, considerada un dels paratges més inaccessibles de Catalunya. Ja fa dos anys que tots els pobles de la Terra Alta (hem dit tots) celebren jornades de cultura popular. En aquest cas i en algun altre, com poden ésser una colla de pobles de la Cerdanya, s'ha realitzat una experiència que resulta francament positiva quant a l'expansió d'aquest tipus de convocatòries, especialment a mesura que el Departament de Cultura vagi millorant les estructures dels serveis territorials i sigui possible d'aproximar-se a les zones més allunyades, cosa que també s'ha intentat a través de grups de creació artística que han recorregut l'allunyat món rural i el dels suburbis urbans.

Conjuntament amb aquesta tasca de dinamització s'ha fet un intent de potenciació del circ i, a més a més, actualment s'està creant l'escola de circ promoguda per la Generalitat.

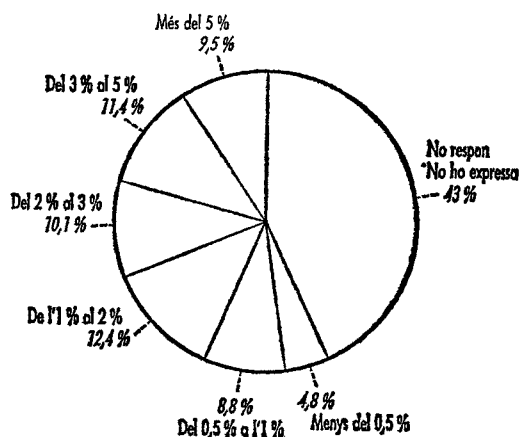
La conseqüència d'un altre dels congressos ha estat la creació de la Federació d'Ateneus de Catalunya, constituïda a la sessió de cloenda del Congrés d'Ateneus que, convocat per tercera vegada, va recollir la torxa que havia deixat enlaire el congrés anterior celebrat a la ciutat de Vilanova i la Geltrú l'any 1912, un any després del primer que s'havia celebrat a Reus. L'esmentada Federació, actualment encara en tràmit de legalització, pretén d'agrupar les entitats nascudes de l'esperit ateneïsta que a Catalunya ha aconseguit profundes arrels populars. Independentment de la procedència ideològica i confessional, els representants de les diferents institucions ateneïstiques van arribar a la conclusió unànime que la missió d'aquestes institucions és el foment de la convivència ciutadana i la difusió popular de la cultura. Tots junts després de fixar unes premisses comunes de desenvolupament cap al futur i de difusió cap a la societat dels objectius de l'ateneïsmes, han unit la seva veu per protestar contra l'acció d'aquells ajuntaments que han establert estructures paral·leles, provocant sovint un enfrontament contra entitats que feia anys que treballaven sobre l'ocupació del temps lliure de les seves associacions, als quals ara s'han d'enfrontar amb professionals pagats pels pressupostos, que sovint no consideraven el treball de substitució que els ateneus fan en cada cas. Aquesta serà, com ja es veu a venir, una confrontació que hauran de resoldre els mateixos ateneus i els corresponents ajuntaments i en la qual les estructures autonòmiques de dinamització cultural no hauran d'intervenir més enllà del criteri de no duplicar la funció que ja es fa en un sector determinat de la nostra societat i que el que cal és potenciar-la obrint-la cap a la resta de la comunitat.

L'antidirigisme que hem practicat té una lògica absoluta si tenim en compte que les enquestes realitzades ens mostren uns grans buits en el mapa cultural de Catalunya, la qual cosa ens obliga a concentrar esforços cap al futur. Les cinquanta preguntes i escaig formulades als 937 ajuntaments, respostes per tots sigui a través del regidor de cultura, del secretari municipal o del col·laborador que el Servei de Promoció Cultu-

ral va enviar a cada població quan la nostra insistència no tenia resposta, ens han donat respostes estadístiques. En aquests moments sabem que només el 7 % dels nostres ajuntaments disposen d'un departament administratiu dedicat a la cultura, la qual cosa vol dir que els municipis esmentats tenen algun funcionari o alguns funcionaris en aquesta ocupació exclusiva, mentre que en la resta es comparteix amb d'altres activitats, això quan no és el mateix conseller delegat el qui s'ocupa personalment de les tasques culturals, cosa que també succeeix freqüentment.

Referent al pressupost, hem descobert que només el 9 % dels nostres municipis dediquen més del 5 % a cultura, mentre que el 43 % no respon a la pregunta i distribueix el pressupost de cultura entre altres xifres, com podeu comprovar en el gràfic que reproduïm a continuació:

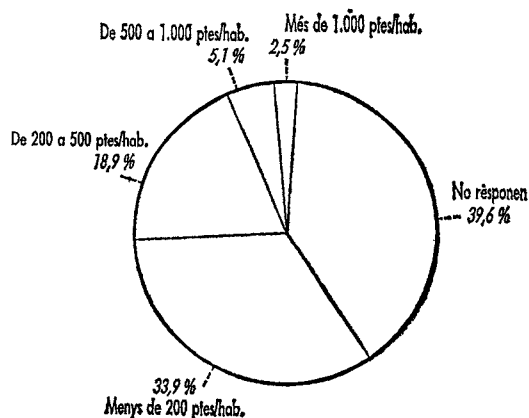
Percentatge del pressupost municipal dedicat a cultura



En l'ordre dels dèficits que esmentàvem, cal situar-hi la comprovació que gairebé el 40 % dels ajuntaments catalans hi dediquen menys de 200 pessetes per habitant i any i només un 2,5 % superen les mil pessetes, com podeu comprovar també en el gràfic de la pàgina següent.

Ens trobem, doncs, d'una banda, que a les dades de l'enquesta que fan referència al període del 1982, la major part del pressupost anomenat de cultura es dedica a festes populars, qualsevol que sigui la importància dels ajuntaments que responen, mentre que en els primers temps dels ajuntaments democràtics es va dedicar molt poc pressupost a la creació d'infraestructures com ara biblioteques, museus, sales d'espectacles o cases de cultura, dada que hem de ratificar per la comprovació directa realitzada per membres del Servei de Promoció Cultural en les visites que hem efectuat, durant tres anys, a més de quatre-cents municipis. La dedicació del pressupost a la creació d'equipaments durant aquests tres anys pot considerar-se important qualsevol que sigui la filiació ideològica de la majoria municipal. La constatació pressuposària del Servei de Promoció Cultural mateix ens parla d'uns tres cen-

Índex de proporció entre pressupost de cultura i habitants



tenars de subvencions amb una mitjana aproximada al milió de pessetes, que han estat concedides des de la Direcció General de Difusió Cultural per a la creació de noves cases de cultura municipals i el millorament o nova creació d'edificis de societats culturals que, en la seva funció d'ateneus, aixopluguen les activitats culturals o socials de la seva població.

Estadístiques de la dedicació de pressupostos a la cultura dels ajuntaments de Catalunya:

Percentatges de les principals activitats desenvolupades

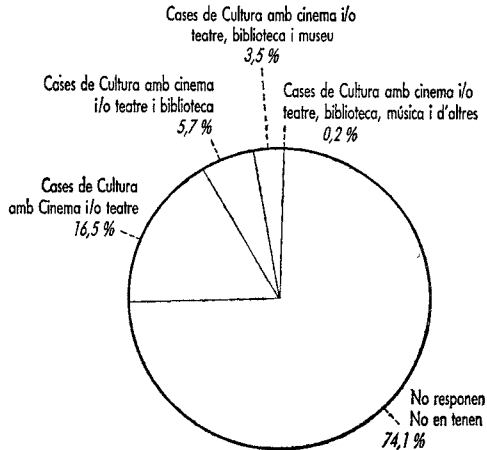
| | a | b | c | d |
|-------------------------------------------|------|------|------|------|
| Cases de cultura | 3,6 | 2,8 | 8,1 | 0 |
| Biblioteques | 4,8 | 8,9 | 11,3 | 5,9 |
| Museus | 1,6 | 5,6 | 17,7 | 17,6 |
| Sales d'espectacle | 0,4 | 2,2 | 0 | 0 |
| Festes populars | 75,6 | 93,3 | 96,8 | 70,6 |
| Promoció musical | 10,7 | 33 | 39,5 | 52,9 |
| Promoció d'arts plàstiques | 13,5 | 29,6 | 53,2 | 52,9 |
| Cursets, conferències de cultura catalana | 11,1 | 27,2 | 25,8 | 17,6 |
| Altres | 14,7 | 20,7 | 8,1 | 11,8 |
| No responen | 34,9 | 16,9 | 11,3 | 23,5 |

a) Menys de 2.000 hab. b) De 2.000 a 10.000 hab. c) De 10.000 a 50.000 hab. d) Més de 50.000 hab.

Aquestes dades quedaven refermades en la mateixa enquesta, que ens donava, com a resultat de les principals necessitats de les poblacions, la creació d'infraestructura a què s'han dedicat els ajuntaments en els darrers quatre anys, realitzacions a les quals no sempre el Departament de Cultura ha pogut atorgar la resposta que mereixia l'esforç de

cada cas, perquè els pressupostos culturals de la Generalitat, com a conseqüència que aquesta partida no es contemplava en els traspassos del Ministeri de Cultura, han hagut de partir de zero —i per tant n'han creat una d'específica— en aquest concepte amb els inconvenients propis del cas. En la data de l'enquesta, gairebé el 75 % dels ajuntaments deien que no disposaven de casa municipal de cultura, la qual cosa té explicació en el fet que en la major part de les poblacions s'ha resolt aquest problema des del corresponent ateneu que, amb un nom o altre i amb major o menor importància, apareix a cada nucli de població en el moment que el nombre d'habitants justifica la raó d'agrupar-se, encara que només sigui per la senzilla finalitat d'organitzar la Festa Major. Amb tot, a través d'altres dades estadístiques, podem veure la importància dels ajuntaments que disposen d'una casa de cultura tot i que hem pogut comprovar que algunes vegades donen àmbit de municipalitat als locals d'entitats que comprenen tota la comunitat encara que tinguin status d'associacions al marge de l'ajuntament.

Cases de cultura, característiques



Els resultats d'aquest llarg procés estadístic ens han subministrat d'altres dades de gran interès, com és que el 65 % dels pobles no disposa de biblioteca pública mentre que el 28,8 % en té, el 5,1 % en té dues, el 0,5 % en disposa de tres i hi ha un altre 0,5% que compta amb 4 o més biblioteques, la qual cosa ha anat millorant per la gestió mateixa de la Generalitat, les diputacions i els ajuntaments però aquestes millores no alteren gaire els resultats.

També és molt expressiva l'estadística que fa referència a les comunitats que disposen d'entitats culturals. Més del 50 % reconeix tenir-ne una o més d'una i gairebé la quarta part dels municipis en disposa de tres o més. D'altra banda gairebé el 25 % de poblacions disposa de sales d'art o d'exposicions. El 42 % té sales polivalents d'espectacles i s'acosten al 22 % les poblacions que compten amb sala de cinema comercial. A més del 17 % hi ha escoles que es dediquen a ensenyar art, música o

dansa i gairebé el 34 % de les poblacions disposa d'agrupació musical d'un tipus o altre. El 27 % compta amb un elenc teatral format per gent de la mateixa població.

Hi ha d'altres dades, potser més específiques, que ens parlen d'una xarxa de publicacions d'àmbit local o comarcal, que constitueixen una peculiaritat quant a la manera de divulgar la cultura des de les bases populars, al marge de les estructures oficials, a causa de la lògica absoluta que en el passat era d'aquestes estructures on sorgia la repressió.

Aquest conjunt de coses fa poc probable el desenvolupament d'una altra política que no sigui la d'una anàlisi col·lectiva que ens permeti el relançament de l'activitat cultural en la nova situació, partint del criteri de suport institucional a tota aquella gestió que tingui els nivells mínims de qualitat i d'ambició per tal que no quedi estancada en el seu origen. D'aquesta manera s'ha obtingut la col·laboració de les institucions de base de la cultura catalana, que compartien el criteri de la necessitat de fer aquesta anàlisi col·lectiva que ha fet possible el llançament de la cultura popular en qualsevol llengua i forma d'expressió.

S'ha fet un treball de base que ha creat unes estructures adaptables a una cultura popular que de segur que es rebel·laria contra qualsevol encotillament. Hem arribat a unes conclusions que ja són fonamentals per a la tasca a realitzar des de la institució autonòmica o des de les entitats i ajuntaments. S'ha obtingut una informació més correcta de la realitat cultural de Catalunya, difícil d'intuir des d'un centralisme català que tingués la seu a Barcelona, ciutat on es desenvolupa la major part del que podríem anomenar cultura professional (el món del teatre, del cinema, etc.) i també la cultura institucional, que fa referència als museus i biblioteques i als serveis culturals que les institucions radicades a la Ciutat Comtal ofereixen a tot Catalunya, amb l'argument tradicional que és el millor lloc on poden ser.

Pel que fa al cas concret de Barcelona, del qual també s'ha recollit el màxim d'informació però que és difícil de vincular a unes estadístiques que es refereixen globalment a Catalunya, s'ha comprovat el funcionament cultural d'una metròpoli que disposa d'aquesta cultura institucional i professional però que, això no obstant, és organitzada al nivell de la cultura popular, segons que ho estaven en el seu moment les comunitats que foren absorbides per l'empenta expansiva de Barcelona. Així Gràcia, Sants, Sant Martí, Horta, les Corts, el mateix nucli primitiu de Barcelona..., tenen unes estructures estadístiques equiparables, encara, a les comunitats independents que van ésser antany, amb els centres d'atracció cultural que continuen existint i els equipaments socials concebuts com ho poden ésser encara els de qualsevol comunitat desenvolupada de la resta de Catalunya.

Una altra cosa són els barris sorgits en els darrers trenta anys on no hi ha una comunitat consolidada i on existeix una desgraciada concepció de la ciutat al servei del lucre urbanístic, que es va dedicar a construir simples dormitoris amb el criteri que la resta dels problemes del veïnat (mercats, cultura, serveis...) es resoldrien a la ciutat de la qual es constituïen en suburbi des del mateix moment del naixement urbà. Aquí trobem els grans dèficits de Barcelona, equiparables als de les poblacions del cinturó industrial, amb la precisió que allí disposem de les estructures socio-culturals de la comunitat equilibrada que aques-

tes poblacions van ésser abans que els caigués al damunt l'urbanisme de masses que els ha posat en crisi d'identitat i de tantes altres coses.

D'altra banda sorprèn de constatar que una de les zones de la Ciutat Comtal amb menor grau d'associacionisme cultural és la de l'Eixample —el mateix centre urbà— que va crear l'urbanista Ildefons Cerdà i del qual es van ocupar els respectius propietaris dels pams quadrats en litigi, amb la consegüent privatització dels espais pensats per l'urbanista per dedicar a l'esbarjo públic.

Els habitants de l'Eixample, curiosament, van seguir vinculats socialment i culturalment a les comunitats que juntes constitueixen la Barcelona moderna, compartint la mateixa lluita per conservar una personalitat i una vida pròpia. Aquest és el secret del centre urbà d'una Barcelona que disposa de teatres, de cinemes, de sales de festa, de restaurants..., però li manquen entitats on portar a terme una vida de relació social, perquè la incidència dels costos d'ubicació és per sobre del que pot pagar una entitat cultural. Potser per això les institucions dels antics pobles independents (Gràcia, Sants, etc.) han sobreviscut a la problemàtica que històricament han patit.

Són dades, dèiem, que en aquest procés han anat arribant a les nostres mans des de la plataforma de dinamització que han estat les enquestes, els congressos, les manifestacions de diferent tipus organitzades i un constant passejar-se pel país; dades que ara permetran a la Generalitat de posar a disposició del públic un centre d'informació cultural que tindrà com a feina bàsica facilitar la tasca de tots aquells ciutadans als quals agrada de dedicar una part del seu temps lliure a organitzar activitats culturals i que, seguint les directrius dels congressos que hem celebrat i tot allò que està succeint en gran part d'Europa, seran els millors col·laboradors o viceversa, trobaran la màxima col·laboració de tots els organismes que pretenguin reforçar l'acció en les estructures culturals que ja existeixen i en aquelles que s'aniran creant a mesura que, des de la mateixa base, es compregui la necessitat d'anar resolent els dèficits.

Res no s'ha inventat. Ens limitem a seguir les conclusions d'uns congressistes, conclusions que, per la seva extensió, no hem recollit en aquest informe, però que estan a la disposició de qualsevol que les sol·liciti.



Índex

| | |
|-----------------------|---|
| Presentació | 5 |
|-----------------------|---|

LA CULTURA POPULAR COM A CAMP D'ESTUDI

Existeix la cultura popular?

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Carlos Martínez Shaw, <i>La història de la cultura popular en l'edat moderna</i> | 15 |
| Joan F. Mira, <i>De cultivats, rurals i rústics</i> | 24 |
| Danielle Provansal, <i>Cultura refugi, contracultura i etnicitat</i> | 28 |
| Dolores Juliano, <i>Una subcultura negada: l'àmbit domèstic</i> | 39 |

Què és la cultura popular?

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Josefina Roma, <i>Glòria i servitud de la tradició oral</i> | 49 |
| Sebastià Serrano, <i>Oralitat i vida quotidiana</i> | 54 |
| Joan Cavallé, <i>Sobre el caràcter local de la cultura popular</i> | 58 |
| Xavier Fàbregas, <i>La formació dels arquetipus quinèsics</i> | 65 |
| Llorenç Prats, <i>Sobre el caràcter conservador de la cultura popular</i> | 72 |
| Isidor Marí, <i>Poble, nació, cultura popular: plenitud o dinomia?</i> <i>La cultura popular en un projecte cultural nacional</i> | 81 |
| Joan Frigolé, <i>Cultura popular i sistema de classes: una breu nota</i> | 87 |
| Jordi Estivill, <i>Dues princeses sense miralls. Cultura obrera versus cultura popular</i> | 90 |
| Oriol Romani, « <i>Perquè els temps estan canviant...</i> » | 100 |
| Romà Govern, <i>Cultura popular i cultura de masses</i> | 110 |

Aspectes tècnics

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Dolors Llopart, <i>Un diàleg amb els objectes</i> | 115 |
| Mercè Vilanova, <i>La història oral: una forma de dialogar</i> | 128 |
| Joan Prat, <i>Reflexions entorn de la pràctica etnogràfica i el treball de camp</i> | 134 |

LA CULTURA POPULAR COM A CAMP D'ACCIÓ

Cultura popular i producció

Isidre Vallès, *Evolució tècnico-social de l'artesanía* 145

Cultura popular i creació

Jordi Pablo, *Cultura popular i postmodernitat* 153

Josep M. Pujol, *Literatura tradicional i etnopoètica: balanç d'un folklorista* 158

Joaquim Vilà i Folch, *Cultura popular i espectacle* 168

Cultura popular i acció cultural

Bienve Moya, *Animació cultural? Agitació cultural?* 175

Gabriel Janer Manila, *El paper de l'educació en la dinàmica de la cultura* 180

Eduard Delgado, *El tercer àmbit de la cultura* 192

Pere Baltà, *La dinamització cultural desenvolupada per la Generalitat de Catalunya (1980-1984)* 203

Cultura popular, 3

Aquest llibre conté totes les ponències del Seminari de Cultura Popular organitzat per l'Institut Català d'Antropologia entre l'octubre de 1983 i l'abril de 1984. El Seminari es desenvolupà a partir de dos grans eixos: la cultura popular com a camp d'estudi i la cultura popular com a camp d'acció. Dins el primer, es tractaren els aspectes següents: *Existeix la cultura popular?* (C. Martínez Shaw, J. F. Mira, D. Provansal, D. Juliano), *Què és la cultura popular?* (J. Roma, S. Serrano, J. Cavallé, X. Fàbregas, Ll. Prats, I. Marí, J. Frigolé, J. Estivill, O. Romaní, R. Gubern) i *Aspectes tècnics* (D. Llopart, M. Vilanova, J. Prat). Dins el segon, es debateren aquests temes: *Cultura popular i producció* (I. Vallès), *Cultura popular i creació* (J. Pablo, J. M. Pujol, J. Vilà) i *Cultura popular i acció cultural* (B. Moya, G. Janer Manila, E. Delgado, P. Baltà). El lector, doncs, trobarà en aquest volum un ample registre de les diverses reflexions que, a l'entorn de la denominació de cultura popular, s'han produït i s'estan produint encara al nostre país.

