

Edició a cura de D. Llopart, J. Prat i Ll. Prats

La cultura popular a debat



Fundació Serveis de Cultura Popular
Editorial Alta Fulla

LA CULTURA POPULAR A DEBAT

Edició a cura de D. Llopart, J. Prat i Ll. Prats

**LA CULTURA POPULAR
A DEBAT**



Fundació Serveis de Cultura Popular
Editorial Alta Fulla
1985

© Fundació Serveis de Cultura Popular, 1984

Primera edició: abril de 1985

Disseny: Teresa Camps i Josep Moli

Propietat d'aquesta edició: Editorial Alta Fulla

Bruc 71, 08009 Barcelona

i Fundació Serveis de Cultura Popular

Impress a Nova-Gràfik, Puigcerdà 127

Poblenou (Barcelona)

Dipòsit legal: B. 14.795 - 1985

ISBN: 84-85403-81-9

Presentació

I. ANTECEDENTS

A principis de 1980, un grup de persones, vinculades a diverses disciplines intel·lectuals, com l'antropologia cultural, la història de l'art o la museografia etnogràfica, ens vàrem reunir al si de l'Institut Català d'Antropologia per parlar d'una temàtica que ens interessava: la cultura popular. Des de les primeres trobades va restar palesa la complexitat del tema. Complexitat deguda principalment a l'equivocitat del terme, que, en mans d'uns o altres, designava realitats ben diferents o emfasitzava uns o altres aspectes. Hi havia un seguit d'equivalències per a la denominació que responien majoritàriament a posicions ideològiques i a interessos socials. D'altra banda, la preocupació per la cultura popular tenia una llarga tradició intel·lectual al nostre país, que en bona part ens era desconeguda.

Ràpidament es va veure la necessitat de donar una continuïtat i una certa formalització a les nostres trobades, i així va néixer el «Seminari de cultura popular de l'ICA». Les sessions del seminari es van orientar vers els dos eixos esmentats: els diversos conceptes de cultura popular i els orígens i desenvolupament de la preocupació pel tema a Catalunya. Fruit d'aquestes sessions, a més a més dels debats mateixos, varen sorgir diversos treballs produïts pels membres del seminari.

Aquesta fase va culminar amb la celebració a Saïfores, del 19 al 21 de juny de 1981, del «Col·loqui sobre l'estudi de la cultura popular», assumit per l'ICA i patrocinat pels Serveis de Cultura Popular. El col·loqui es va organitzar entorn de quatre ponències: «La problemàtica històrica relacionada amb la cultura popular», «Cultura popular i societat de classes», «Tècniques i metodologies en l'estudi de la cultura popular» i «Els centres relacionats amb la cultura popular a Catalunya», aquesta darrera assumida col·lectivament pel Seminari de cultura popular de l'ICA. A més a més de les ponències hi va haver un gran nombre de comunicacions i aportacions d'estudiosos d'arreu dels Països Catalans i de l'Estat.

El col·loqui, que va assolir un bon nivell de participació i discussió, reflectia en bona mesura les problemàtiques que havien anat sorgint en

el desenvolupament del seminari i va reproduir també en bona mesura els debats i les perplexitats que s'hi havien donat.

Acabat el col·loqui, la fundació Serveis de Cultura Popular ens va proposar als membres del seminari d'aprofundir la nostra ponència per fer una publicació sobre la història de l'estudi de la cultura popular a Catalunya. D'aquest encàrrec ens en vàrem responsabilitzar conjuntament Llorenç Prats, Dolors Llopart i Joan Prat, amb la col·laboració d'altres membres del seminari, i va donar com a resultat el llibre *La cultura popular a Catalunya. Estudiosos i institucions (1853-1981)*, publicat per la mateixa fundació l'any 1982. Es tractava d'una publicació pionera en el seu camp, amb la qual es pot dir que tancàvem, pel que fa al seminari, la nostra preocupació per aquesta faceta històrica.

Si la reflexió en aquest sentit restava raonablement enllestida, tanmateix continuàvem tenint la sensació que ben poc havíem avançat en la comprensió dels diversos enfocaments que, tant en l'activitat sociocultural com en la reflexió intel·lectual, es donaven entorn de la denominació de cultura popular. Al país es parlava de cultura popular amb freqüència i amb implicacions ben diverses. Va ser per això que ens va semblar necessari encetar una segona fase del seminari que fos un ampli debat entre aquelles persones, procedents d'un ampli ventall de disciplines intel·lectuals, que més s'havien significat en el tractament de la cultura popular des d'una perspectiva o altra.

Un debat així no podia tenir pretensions d'exhaustivitat, una mera relació de les absències més significatives reduiria tal pretensió al ridícul, però sí que podia ser prou ampli com perquè les principals tendències en el tractament de la cultura popular hi fossin representades. Havíem parlat sovint de la cultura popular com a cultura tradicional, com a cultura de les classes subalternes, de cultura popular urbana, de cultura popular i producció artesanal, de cultura popular i educació...; doncs bé, calia que algú tractés sistemàticament aquests temes i que totes aquestes reflexions en conjunt ens fornissin un panorama de la problemàtica actual de la cultura popular a Catalunya com a camp d'estudi i àmbit d'activitat sociocultural.

Aquestes dues línies varen constituir precisament els dos grans eixos a partir dels quals es va organitzar aquest segon seminari: la cultura popular com a camp d'estudi, la cultura popular com a camp d'acció. Un total de setze ponències s'ocupaven de desglossar-los. Al costat d'aquests dos eixos principals un altre grup de ponències introductòries es preguntaven per l'existència d'alguna cosa que hom pogués anomenar cultura popular en el decurs de la història, en medis rurals, en medis urbans i dins de l'àmbit domèstic, respectivament. Un darrer grup de tres ponències s'ocupava de les tècniques en l'estudi de la cultura popular: la museografia etnogràfica, la història oral i el treball de camp.

Però si l'estructura del seminari era important, encara ho eren més les persones, els ponents. Així vàrem intentar encarregar les ponències a persones que ja estaven treballant o havien treballat sobre el tema, que ja havien llançat idees en la conceptualització i tractament de la cultura popular, i vàrem intentar adequar les ponències al màxim a l'orientació dels seus treballs. Es tractava, en certa manera, d'inventariar, agrupar i, fins on fos possible, confrontar les diverses reflexions que

entorn de la denominació de cultura popular s'estaven i s'estan produint al nostre país.

La realització del seminari, així com la publicació dels seus resultats, no hauria estat possible sense el suport material i moral que en tot moment vàrem rebre per part de la fundació Serveis de Cultura Popular i del seu director, Modest Reixach. Així mateix hem d'agrair l'ajut financer del Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya i la col·laboració del Col·legi de Doctors i Llicenciats de Catalunya i Balears, que va acollir en els seus locals les sessions d'aquest II Seminari de cultura popular de l'Institut Català d'Antropologia.

La coordinació tècnica dels múltiples aspectes organitzatius tant del seminari com de la publicació present ha estat duta a terme amb molta eficàcia per Oriol Beltran.

Les vint-i-cinc ponències pronunciades des del mes d'octubre de 1983 fins al mes d'abril de 1984, conformen, amb lleus modificacions, el llibre que ara teniu a les mans.

II. CONCEPTE DE CULTURA POPULAR

Les societats europees sorgides de la Revolució Industrial es van organitzar entorn d'uns eixos ben definits en l'aspecte econòmic (capitalisme industrial), polític (estats centralitzats), social (societat de classes) i ideològic (valors burgesos).

El resultat històric d'aquestes societats en el pla cultural és el que s'ha anomenat "cultura europea" o "cultura occidental" i que correspon, majoritàriament, a la cultura dominant burgesa. Una cultura formalitzada i transmesa a partir dels centres acadèmics i els mitjans de comunicació de masses. Aquesta cultura ha estat presentada i proclamada pels detentors del poder com la millor cultura possible, superior a totes les altres, i a la qual tota societat ha de tendir necessàriament si no vol veure's abocada a l'endarreriment i a la pèrdua del carro de la història i del progrés. L'ideal propugnat és, doncs, un tipus de societat i de cultura monolítica, homogènia i estandarditzada, que cal que es reproduïxi i expandeixi fins a l'infinit, perquè així ho requereixen els mateixos engranatges del sistema i del mercat. Es tracta, doncs, d'un model de cultura excloent.

Per assolir aquests objectius d'hegemonia i exclusió, la cultura dominant disposa d'un seguit de mecanismes que s'estructuren entorn de diferents discursos, entre els quals hi ha el discurs de l'Agressió, el de la Fagocitosi i el de la Censura.

El primer —el discurs de l'agressió— té múltiples manifestacions, que molt esquemàticament podríem centrar en les escomeses d'ordre econòmic (l'agressiva penetració del capitalisme industrial liquidant qualsevol altra mena d'estructura econòmica); d'ordre polític (l'agressió dels aparells de l'Estat, negant, subsumint o reconduint, en fi, controlant els processos polítics); d'ordre social (la dominació de classe en un sistema jeràrquic ben estructurat) i finalment la imposició ideològica constant d'uns valors pretesament universals que tenen com a objectiu

avortar les possibles alternatives que en aquest sentit puguin aparèixer dins el cos social.

A aquesta capacitat d'agressió directa de la cultura dominant cal afegir-hi, com abans assenyalàvem, la immensa capacitat d'aquesta per assumir i assimilar no sols les excrescències que la dinàmica social genera, sinó també les alternatives reals de canvi i transformació, que, tan bon punt són assimilades, fan que tot canviï, perquè res no canviï.

Quan els mecanismes de l'agressió o de la fagocitació no convenen a la cultura dominant es posa en marxa un tercer discurs —el de la censura— que consisteix a silenciar, desprestigiar o ridiculitzar les veus, els comportaments o el pensament d'aquells grups socials que difereixen o no s'adapten als models dominants. Amb aquest triple discurs s'aconsegueix, doncs, la salvaguarda del *statu quo* establert.

És aquesta imatge de la dinàmica de la cultura dominant la que permet descobrir, a contrallum, un dels eixos comuns que relacionen els vint-i-cinc articles que integren aquest llibre. En efecte, la reflexió sobre la cultura popular o les cultures populars constitueix, explícitament o implícita, una reflexió entorn de les diferències culturals, així com una reivindicació del dret a oposar-se als models i valors propugnats per la cultura dominant. La simple constatació que pot parlar-se d'una multiplicitat de cultures —d'una cultura o cultures tradicionals, d'una cultura o cultures de classe, de cultures quotidianes, locals, nacionals, obres, de contracultures, de cultura de masses, etc.— ens introdueix ja de ple en l'àmbit de la diversitat que, per la seva mera presència, nega la pretesa unitat i universalitat de la cultura dominant.

Per la seva relació respecte a la cultura dominant, la cultura popular pot ser vista com una cultura d'oposició, encara que aquesta oposició sigui, de vegades, merament situacional. Aquest és un punt en el qual sembla haver-hi un cert consens per part de la majoria d'articles que recull aquest llibre. En canvi, els tractaments específics dedicats a desenvolupar aquest argument són ben diversos. Les definicions dels conceptes claus (com, per exemple, "cultura", "cultura popular", "poble", "nació", "classe", "tradició", etc.) són variades i, fins i tot, contradictòries i tampoc no hi ha uniformitat a l'hora de caracteritzar els trets que, d'acord amb els diferents escrits, defineixen què és i què no és cultura popular.

La importància atribuïda als processos històrics, a la dialèctica "popular-culte", als mecanismes de reproducció i transmissió de la cultura popular, a les apropiacions de què aquesta és objecte, etc., són aspectes desigualment tractats en els diversos escrits. Per altra banda, l'èmfasi posat en els diferents marcs socials en els quals idealment s'inscriu o adscriu la cultura popular —marcs o contextos històrics, rurals, urbans, domèstics— contribueix a reforçar aquesta imatge de diversitat; imatge que resulta encara més enfortida en el tractament dels múltiples i variats exemples que els autors fan servir per il·lustrar llurs asseveracions i reflexions entorn de la qüestió.

Ara bé, malgrat aquesta diversitat d'enfocaments i criteris, potser induïda, en part, per la mateixa estructura del seminari, pensem que és possible assenyalat alguns dels grans eixos bàsics que en una mena de raonament en espiral ens ofereixen els autors.

Aquests eixos es desprenen, per altra banda, i a grans trets, dels aspectes que al començament d'aquesta introducció consideràvem que

conformen les actuals societats europees i que —recordem-ho— serien: el capitalisme industrial, un aparell d'Estat centralitzat, un model de societat estratificada en classes i l'existència d'uns valors burgesos que integren la totalitat del sistema social.

És evident que la penetració del capitalisme industrial en la societat catalana ha produït al llarg dels darrers cent cinquanta anys uns canvis i transformacions profundes en tots els ordres d'aquesta societat i ha arraconat, en un procés indeturable, les formes de vida pre-industrials. L'equiparació d'aquestes formes de vida pre-industrials a la cultura popular és clara en alguns dels articles d'aquest llibre, essent-ne el "canvi social" el paradigma explicatiu privilegiat.

L'adopció d'aquest paradigma posa en funcionament un seguit de parelles d'oposicions de caire temporal (passat/present; tradicional/modern; abans/ara; arcaic/actual...), de caire espacial (rural/urbà; camp/ciutat; local/universal...), a través de les quals alguns autors assaïgen de definir, amb matisos diversos, el procés d'emergència i sobretot de pervivència de la cultura popular i tradicional en el si de les societats complexes. Aquest interès per la pervivència porta aparellada una preocupació especial pels mecanismes de transmissió —oralitat, gestualitat, comunicació cara a cara, quinesis lúdiques, de grup, ètniques, etc.— que, a través de les generacions, asseguruen la reproducció d'aquest cada vegada més feble llegat històric. Aquest llegat històric —la cultura popular— consistiria, per aquests autors, sobretot en refranys, parèmies, rondalles, proverbis, cants de gesta, històries, romanços, balls, jocs infantils, goigs, etc., en una clara assimilació de la cultura popular a allò que habitualment s'anomena "tradicció oral".

El perill fonamental de la identificació entre cultura popular i cultura tradicional consisteix a caure en plantejaments de caràcter intemporal i essencialista en els quals la idealització d'un mític "abans" (que probablement mai no ha existit) esdevé el punt de partença reificat d'un procés (que no s'explica) abocat a descobrir els orígens, les arrels d'un immutable caràcter o ànima colectiva del poble català.

La gènesi d'aquest procés mistificador iniciat pels folkloristes de la Renaixença és objecte específic d'una altra ponència que mostra el context d'aparició i legitimació de la cultura popular com a sistema simbòlic, edifici mític sobre el qual recolza una certa identitat catalana, políticament pertinent per a les classes interessades en el manteniment de l'ordre establert, i de clares connotacions conservadores.

És aquesta estreta identificació de la cultura tradicional i popular amb la cultura catalana el punt d'enllaç que ens permet la presentació del segon gran paradigma explicatiu, centrat, en aquest cas, en la consideració de la cultura popular com a cultura nacional i del qual es fan ressò, amb més o menys intensitat, alguns dels autors de les pàgines d'aquest llibre.

Les bases d'aquest plantejament són les implicacions històriques i actuals entre els conceptes de cultura, poble i nació entesos en el seu sentit englobador. La cultura esdevé així: «un conjunt lligat de maneres de pensar, de sentir i d'actuar més o menys formalitzades que, apreses i compartides per una pluralitat de persones, serveixen, d'una manera alhora objectiva i simbòlica, per constituir aquestes persones en una collectivitat particular i distinta» (ROCHER, 1968; citat per I. Mari).

Aquestes darreres característiques de “particularisme” i “distintivitat” són, a parer nostre, les que adquireixen un especial significat quan, com en el nostre cas, són aplicables a col·lectivitats diferencials i històriques integrades, sovint de manera coercitiva, en aparells d'Estat centralitzats i dominants.

Així, i mentre en la primera argumentació l'eix explicatiu es centrava en polaritats del tipus passat/present, tradicional/modern, etc., en la present formulació aquestes oposicions perden força i, en canvi, en guanya un nou paradigma explicatiu: la dinomia, o sigui l'antagonisme asimètric i freqüentment conflictiu en el pla cultural entre Estat únic i pluralitat de nacions. Al seu torn aquesta contraposició en subsumeix d'altres, com per exemple: cultura pròpia/cultura estrangera, cultures autòctones/cultures foranes, cultura colonitzada/cultura colonitzadora, cultura catalana/cultura espanyola, etc., en un nou conjunt de distincions que tendeixen a ressaltar els trets distintius i diferencials dels primers termes de les parelles enfront dels segons.

Ara bé, ¿quins són aquests fets o característiques diferencials de la cultura popular catalana? Els llistats que podrien formular-se són nombrosos. Amb tot, els elements que més sovint s'esmenten a les pàgines d'aquest llibre són, probablement, els següents: la història, el territori, la llengua, el sentiment o consciència de la pròpia identitat, la cultura (catalana), i, en menor mesura, l'inconscient col·lectiu, la memòria col·lectiva, el patrimoni col·lectiu, etc.

No obstant això, el tractament acrític d'aquests elements, des d'una perspectiva globalitzadora, pot implicar els mateixos perills d'ahistoricitat i essencialisme aplicats, en aquest cas, a la suposada existència de la identitat d'un poble com a quelcom etern, i «oblidant —en paraules d'Isidor Marí— tota articulació interna del cos social i pretenent que és compacte i homogeni». En efecte, difícilment una cultura nacional en el si d'una societat complexa com és la catalana, pot ésser considerada independentment o aïllada dels grups socials que la configuren i la manipulen.

Aquesta constatació ens permet avançar el tercer gran paradigma que inspira un bon nombre de reflexions presents en aquest llibre: la consideració de la cultura popular com a cultura de classe i més concretament com a cultura de les classes subalternes.

També en aquest cas el text de J. Frigolé sobre el tema s'inicia amb una precisió de conceptes. Per aquest autor, el concepte *poble* «designa diferents tipus d'aliances, de classes i grups socials enfront d'una classe o coalició de classes històricament dominants», amb la qual cosa l'eix de l'argumentació es desplaça cap a la pugna de cultures (o subcultures) que, articulades en el si de les relacions de poder, caracteritzen, en cada època històrica, el panorama específic d'una societat.

Seguint aquesta línia, la cultura popular, assimilada a la cultura dominada, subalterna o a la cultura (o subcultura) de les classes subalternes, s'oposa a la cultura dominant, hegemònica o burgesa, respectivament. El raonament seguit en aquest cas té la seva pròpia lògica: cada grup humà, socialment definit, crea, a partir de la seva pròpia experiència, unes cultures o subcultures diferents que reflecteixen les desigualtats estructurals, producte en definitiva del mateix sistema dividit en

classes. Aquestes cultures diferents i subalternes són assimilades a la cultura o cultures populars.

La posició subordinada d'unes classes socials respecte a les altres origina un seguit de funcions impugnadores, contestatàries, d'autodefensa i de solidaritat o d'aliança de grup que, explícitament o implícita, s'oposen simbòlicament a la pretesa universalitat dels valors sustentats per les classes dominants.

Dins aquesta permanent però canviant dialèctica, uns autors emfasitzen els aspectes conflictius entre classes socials, mentre que d'altres tendeixen a privilegiar els valors de solidaritat i resistència dels grups oprimits que, per altra banda, no necessàriament han de coincidir amb les classes socials pròpiament dites. Així, per exemple, l'article de D. Juliano desenvolupa un tipus d'argumentació formalment semblant a les anàlisis marxistes italianes generades a partir de Gramsci sobre la cultura popular, però aplicat a una subcultura específica com és l'àmbit domèstic i femení. En canvi, és la complexitat de relacions entre cultura popular i cultura obrera (també considerada com una subcultura específica) la que determina el tractament que sobre el tema realitza J. Estivill.

Mentre en els dos tipus de discursos generals vistos anteriorment alguns dels riscos analítics giraven entorn de possibles problemes d'ahistoricitat i essencialisme, en el present cas la qüestió es mostra sota un angle diferent. Així, i malgrat que els autors que s'adscriuen a aquest tipus de raonament —i aquí no pensem sols en els escrits d'aquest llibre, sinó més aviat en altres autors tant de dintre com de fora de l'Estat espanyol— neguen de forma radical l'existència d'una pretesa societat dual (del tipus rural/urbana, tradicional/moderna, etc.), a l'hora de cercar exemples per corroborar o il·lustrar asseveracions d'ordre general, aquests són sempre d'allò més tòpic: literatura tradicional, medicina tradicional, jocs infantils, ritus agraris i altres manifestacions d'un fort regust "rural". En fi, la contradicció o, almenys, l'ambigüïtat d'aquest procediment sembla força evident ja que de forma gairebé sistemàtica s'utilitzen exemples que reactualitzen la dualitat que es pretén negar.

Si resumim el que hem dit fins ara observem que la cultura popular o, més ben dit, els diferents discursos sobre la cultura popular apareixen sempre com a raonaments alternatius a la prepotència del model de societat capitalista, d'Estat i de classe. En tots els casos s'emfasitzen aquells aspectes —les formes de vida i els valors pre-industrials, les formacions nacionals sense Estat i les classes subalternes respectivament— que ocupen espais marginals i de subordinació respecte a les estructures dominants esmentades.

En certa manera, aquestes tres grans línies de reflexió apareixen, entrecreuant-se, a gairebé totes les aportacions d'aquest llibre. Però això no és tot. Cal ressenyar un quart eix, exemplificat en alguns articles pels moviments alternatius, de caire contracultural, marginal o contestatari. Aquestes "noves cultures", en paraules d'O. Romani,

es refereixen a un conjunt determinat de pràctiques socials, polítiques i ideològiques que sorgeixen, iniciada ja la dècada dels seixanta d'aquest segle, als Estats Units i que posteriorment s'estendran per diversos sectors juvenils de bona part del món industrial (sobretot, encara que

no exclusivament, el capitalista), fins a destruir-se/integrar-se al si de les respectives formacions socials d'una manera específica segons les condicions concretes de cada una.

En qualsevol cas, aquestes noves pràctiques o formes culturals, sorgides al marge o a la contra de la cultura dominant, vehiculen valors heterogenis que expressen una notable divergència respecte a allò que és considerat "normal". Ara bé, aquestes cultures o subcultures urbanes marginals, aquests moviments contraculturals, etc., ¿són identificables amb la cultura popular? ¿O és preferible integrar o explicar a partir de l'anomenada cultura de masses l'emergència històrica d'aquests fenòmens?

Les línies que es dibuixen a les pàgines d'aquest llibre, pel que fa a aquest tema, semblen diversificar-se, ja que mentre uns consideren la radical oposició entre cultura de masses i cultura popular, altres la neguen explícitament.

Finalment els articles sobre la producció artesanal, la creació artística, els gèneres etnopoètics, el món de l'espectacle, l'animació i l'"agitació cultural", l'educació i els fenòmens socio-culturals, constitueixen, en la seva diversitat, una reflexió contínua i permanent entorn de les múltiples articulacions de fets culturals populars concrets en el si d'una societat complexa. L'estudi de casos és variat, com també són variades les lògiques explicatives de cada autor. No obstant això, també aquí, per damunt de la diversitat, sembla planar-hi una mena de consens tàcit sobre allò que cal considerar "popular" i que seria donat pel caràcter *expressiu* dels fenòmens "autènticament" populars a través dels quals s'exterioritzen identitats individuals, ciutadanes, grupals o collectives. «És a dir —i en paraules d'E. Delgado—, 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.»

El perill d'aquesta darrera aproximació neix precisament del filtratge implícit en la determinació de quines manifestacions cal considerar "autènticament" populars. El criteri de l'autenticitat pot respondre sovint a una selecció predeterminada a partir de criteris ideològics, sobretot quan es descendeix a la consideració de casuístiques concretes.

Però deixem ja que siguin els autors en els seus respectius articles els qui, sense més preàmbuls, ens introdueixin en la complexa problemàtica actual de la cultura popular a Catalunya.

Dolors LLOPART, Joan PRAT, Llorenç PRATS

I. LA CULTURA POPULAR COM A CAMP D'ESTUDI

EXISTEIX LA CULTURA POPULAR?

LA HISTÒRIA DE LA CULTURA POPULAR EN L'EDAT MODERNA

Carlos Martínez Shaw

Universitat de Barcelona

Seguint els passos dels antropòlegs, els historiadors han abandonat progressivament la noció tradicional de cultura que, en un sentit restrictiu, feia referència al conjunt d'obres excelses en el camp del pensament, l'art i la literatura, per avançar una nova proposta de definició que permet parlar d'una cultura popular. Així, l'historiador britànic Peter Burke ha pogut definir la cultura popular com

un sistema de significats, actituds i valors compartits, i les formes simbòliques (representacions, objectes) en les quals s'expressen o en les quals estan incorporats (...): una cultura no oficial, cultura de les classes no privilegiades, de les "classes subalternes" com les anomenava Gramsci.¹

I l'historiador italià Carlo Ginzburg, en la mateixa direcció, l'ha conceptualitzada com «el conjunt d'actituds, creences, patrons de comportament, etc., propis de les classes subalternes en un determinat període històric».²

Ara bé, no tots els autors estan d'acord amb la darrera nota, la qual fa de la cultura popular un fenomen històric, una realitat imbuïda de diacronia. En efecte, en el territori de les mentalitats col·lectives els canvis són lents, difícilment perceptibles, endarrerits respecte a les transformacions que es produeixen en la vida econòmica, social i política. Així, per Robert Mandrou, la història de les mentalitats (on s'insereixen les formes de la cultura popular) es caracteritza per un «temps més llarg», mentre que Ernest Labrousse la defineix com «la història de les resistències» i Fernand Braudel avança la seva famosa qualificació de les mentalitat com a «presons de llarga durada».³

A partir d'aquests plantejaments, altres especialistes han donat un pas més, tractant de desterrar les elaboracions de la cultura popular del

1. BURKE, P., *Popular Culture in Early Modern Europe*, Londres, Temple Smith, 1978, p. xi.

2. GINZBURG, C., *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Muchnik, 1981, p. 14.

3. El debat d'aquestes nocions constituïria el tema central del Col·loqui celebrat a Ais de Provença sobre *Histoire des mentalités, histoire des résistances ou les prisons de longue durée* (1980).

territori de la història, en una atmosfera contaminada d'estructuralisme. És el cas extrem d'Alphonse Dupront, per qui resulta impossible caracteritzar «l'històric en allò que és potser l'ahistòric, una mena de fons comú, quasi indatable, de tradicions».⁴ Enfront d'aquesta concepció, l'estudi de les formes concretes de la cultura popular ens permet d'observar una evolució al llarg del temps, ens permet contemplar un món en transformació de la mateixa manera que succeeix amb d'altres plans de la realitat social. I aquest és un fet assenyalat per d'altres estudiosos com Maxime Chevalier, que considera que la massiva incorporació d'elements populars en la literatura espanyola del Segle d'Or «és un fenomen històric que correspon a una època precisa i suposa una profunda mutació en unes actituds mentals».⁵ Així ha vist també el problema Michel Vovelle, el qual, contraposant les dues posicions, ens prevé contra les sirenes estructuralistes i es pronuncia clarament a favor de la història: «Allò popular ens enfronta a la temptació de l'etnografia, de la llarga durada quasi monolítica de la civilització tradicional tal com l'aborden certs antropòlegs.» Essent necessària, per contra, «una lectura fonamentalment històrica, sense la qual la història de les mentalitats corre el risc de perdre's en la història immòbil».⁶

Partint així d'aquest postulat de la historicitat i passant de la teoria a l'observació, els especialistes en el tema han anat descobrint en els últims anys que l'Edat Moderna constitueix l'època d'esplendor, retrocés i marginació de la cultura popular europea. Que en la seva trajectòria de tres segles l'Antic Règim ofereix l'oportunitat privilegiada per captar en profunditat els trets més sobresortints d'aquesta cultura popular, així com per observar el procés de replegament que l'empeny als marges de la civilització, a frec dels corrents majors de la Història.

* * *

El segle XVI hereta dels temps medievals una cultura popular coherent i articulada, de sorprenent riquesa en la varietat de les seves manifestacions, els elements primordials de les quals comencem a estar en condicions d'analitzar.

La cultura popular apareix com una cultura del gest (de la festa i el joc, de la dansa i la violència), de la imatge (estampes i retaules, parades i espectacles), de la paraula (contes i llegendes, balades i refranys), i com una cultura que roman tancada a allò escrit.⁷

Aquesta cultura, que s'expressa en les formes assenyalades, és en primer lloc una cultura de la por. Una cultura adequada a un món d'inseguretat física: por a la fam en una societat subalimentada (d'aquí la utopia del País de Xauxa), por al fred en les albers de la "petita edat del gel" (d'aquí el paper de la llar domèstica com a centre de la vida

4. DUPRONT, A., "Livre et culture dans la société française du 18^e siècle", a FURET, F. (ed.), *Livre et société dans la France du XVIII^e siècle*, vol. I, Paris-La Haia, Mouton, 1965, pp. 185-238 (pp. 203-204).

5. CHEVALIER, M., *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1978, p. 60.

6. VOVELLE, M., *Idéologies et mentalités*, Paris, Maspero, 1982, p. 124.

7. Sobre aquests temes, cf. els Col·loquis organitzats a Ais de Provença pel Centre Méridional d'Histoire Sociale des Mentalités et des Cultures, sobre *La tradition orale et la mémoire collective* (1975), i sobre *Iconographie et histoire des mentalités* (1976).

quotidiana), por a la mort omnipresent (d'aquí aquest sentiment de «mort llarga i pròxima» de què parlà Philippe Ariès). I adequada també a un món d'inseguretat psicològica: por al cos de misteriosos funcionament, por a la nit en una societat amb escassos mitjans per allunyar les ombres, por als esperits que es barregen en la vida dels humans, por als esdeveniments excepcionals i inexplicables (monstres, terratrèmols, cometes).⁸

Enfront d'aquestes amenaces, reals o imaginades, els homes s'envolten d'uns cercles de solidaritats protectores, que comencen en la família nuclear o extensa (àmbit de seguretat que deixa fora del seu emparament els solters, les vídues o els orfes, marginats objecte de temença o d'agressivitat) i que acaben en la comunitat camperola o urbana, cohesionada enfront d'altres poblacions i contaminada de xenofòbia.⁹

La cultura popular és, per tant, abans que res, un instrument de supervivència. Però la supervivència exigeix la comprensió de la realitat immediata. En primer lloc implica una particular concepció de l'espai i el temps. Un espai compartimentat en diverses zones de seguretat decreixent (el recinte emmurallat, el raval i el món exterior hostil i desconegut, a les comunitats urbanes) dóna la mà a un temps cíclic (captat en l'espectacle de les estacions), un temps present (davant d'un passat mític i d'un futur sense novetat), un temps discontinu, ritmat pels moments d'intensitat emocional constituïts per les grans festivitats (de maig a Sant Joan en l'«estació de l'amor», de Tots Sants a Carnaval durant l'hivern).¹⁰

La visió d'un món així definit espacialment i temporalment s'opera a través del filtre del pensament màgic. El món apareix poblat de forces, d'ànimes que aporten el bé i el mal als homes: forces vitals que s'expressen a través de signes que han d'interpretar-se adequadament, ja que el seu coneixement atorga capacitat d'acció. Aquesta és l'arrel de la bruixeria popular, concebuda com una ciència de mediació entre potències invisibles i l'univers dels homes.¹¹

Ara bé, aquesta visió màgica ha estat penetrada des de la seva pròpia configuració per la predicació cristiana, i ha generat una religiositat popular de característiques específiques. Una religió solcada de superstició i de reminiscències paganes, en una hibridació propiciada pels

8. Sobre la cultura de la por, l'obra bàsica és la de DELUMEAU, J., *La peur en Occident (XIV^e-XVIII^e siècles)*. Une cité assiégée, París, Fayard, 1978. La referència al País de Xauxa, a DELUMEAU, J. (ed.), *La mort des Pays de Cocagne*, París, Publications de la Sorbonne, 1976. La «petita edat de gel» és una expressió de LE ROY LADURIE, E., *Histoire du climat depuis l'an mil*, vol. I, París, Flammarion, 1983, pp. 157-287. La «mort llarga i pròxima» és una expressió d'ARIÈS, Ph., *L'homme devant la mort*, París, Seuil, 1977, pp. 291-399.

9. Sobre la família, poden consultar-se els estudis pioners d'ARIÈS, Ph., *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, París, Plon, 1960; LASLETT, P., *The World We Have Lost*, Londres, Methuen, 1970; SHORTER, E., *The making of the modern family*, Nova York, Basic Books, 1975; i FLANDRIN, J. L., *Origenes de la familia moderna*, Barcelona, Crítica, 1979.

10. La successió de les festes populars, a BERCÉ, Y. M., *Fête et révolte*, París, Hachette, 1976. La referència textual, a CARO BAROJA, J., *La estación del amor. Fiestas populares de mayo a San Juan*, Madrid, Taurus, 1979.

11. La bibliografia sobre la bruixeria popular és molt abundant. Com a obra de síntesi, cf. CASTAN, Y., *Magie et sorcellerie à l'époque moderne*, París, Albin Michel, 1979.

límits imprecisos entre l'oració i la invocació màgica, entre l'exorcisme i l'encantament, entre la jaculatòria i el conjur. Una relació que s'estableix en l'àmbit local, amb els seus santuaris particulars, els seus protectors preferents, la seva història sagrada diferenciada.¹²

Aquesta cultura popular es transmet en uns llocs concrets. La vetlla (a l'escalf del foc a l'hivern o a les portes de les cases a l'estiu) és el primer lloc de transmissió, la primera "ocasió dels contes", però també ho són les esglésies i altres recintes sagrats (santuaris, ermites, cementiris), i, per contrast, les tavernes (*inns* angleses, *cabarets* francesos, *ventas* espanyoles), i finalment la plaça pública, el vertader nucli d'una cultura extrovertida.¹³

En aquests llocs no es transmeten solament els coneixements que hem dibuixat, sinó que es configura també una ètica popular, es consagren uns valors populars. Aquests valors apareixen lligats a diferents tipus d'herois, des del rei legislador (un Salomó rediviu que preserva de la corrupció política i la mort del qual es nega) fins al bandit generós, encarnat paradigmàticament en Robin Hood. De la mateixa manera, l'ètica popular troba aplicació en l'àmbit econòmic i social: pot parlar-se d'un malthusianisme popular, que pensa en termes de béns limitats i d'equilibri material, i d'una "economia moral de la multitud", segons la celebrada expressió d'Edward Thompson.¹⁴

Aquests valors representaven, en molts àmbits, una alternativa als valors dominants i s'expressaven lliurement en algunes ocasions privilegiades, com eren les festes d'inversió. Festes les formes de les quals ens són ben conegudes. Són els esquellots o *charivaris*, la "rude música" que castiga els enllaços desiguals; les cavalcades damunt d'ases, imposades als marits consentidors o sense autoritat; les festes de folls, organitzades per les "abadies de desgovern" i rèpliques dels rituals socials; i, sobretot, el carnaval, festa per antonomàsia del ritu d'inversió social, amb les seves abans gastrònòmiques, les seves disfresses que canvien el sexe i la condició, les seves burles i sàtires contra l'ordre establert.¹⁵

Ara bé, aquestes festes d'inversió ¿ajuden al control social o preparen la protesta contra els poders constituïts? Són molts els historiadors i antropòlegs que s'han pronunciat per l'opció d'un carnaval integrador, seguint la tesi de la "vàlvula d'escapament": l'alteració simbòlica de

12 Sobre les relacions entre màgia i religió, cf. GINZBURG, C., *I Benandanti. Stregoneria e culti agrari fra cinquecento e seicento*, Torí, Einaudi, 1966; DE ROSA, G., *Vescovi, popolo e magia nel Sud*, Nàpols, Guida, 1971; THOMAS, K., *Religion and the decline of magic*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1980; i ROMANELLO, M., *La stregoneria in Europa (1450-1650)*, Bolonya, Il Mulino, 1981. Sobre les relacions entre religiositat popular i religió local, cf. CHRISTIAN, W. A., *Local Religion in Sixteenth-Century Spain*, Princeton, University Press, 1981.

13. Sobre els "llocs" de la cultura popular, cf. BURKE, *op. cit.*, pp. 109-112. L'«ocasió dels contes» és expressió de DEGH, L., *Folktales and Society*, Bloomington-Londres, Indiana University Press, 1969, pp. 63-119.

14. Sobre la figura del bandit popular, HOBBSBAWN, E. J., *Bandidos*, Barcelona, Ariel, 1976. Sobre el concepte d'«economia moral», THOMPSON, E. P., *Tradición, revuelta y consciencia de clase*, Barcelona, Crítica, 1979, pp. 62-134.

15. Sobre els ritus de la violència i les festes d'inversió, preferim, dins d'una bibliografia relativament extensa, les obres de BERCÉ, *op. cit.*, i de DAVIS, N. Z., *Society and Culture in Early Modern France*, Stanford, University Press, 1975 (les «abadies de desgovern», pp. 97-123). La «rude música», a THOMPSON, E. P., "Rough Music: le Charivari anglais" «Annales E. S. C.», vol. XXVII, París, 1972, pp. 285-312.

l'ordre permet el manteniment real d'aquest mateix ordre. Per contra, hi ha elements per pensar en l'opció alternativa: el carnaval subministra l'experiència d'un altre ordre social possible, com sosté Mikhaïl Bakhtín, mentre Natalie Davis subratlla que el carnaval era justament l'objecte preferit de la repressió i que les seves festes acabaven fàcilment en revolta, com ocorregué a Romans el 1580.¹⁶

La cultura popular és, al segle XVI, un organisme viu. Les seves creacions, els seus sabers, els seus valors són transmesos per alguns individus professionalitzats (els actors, els xarlatans, els cecs), però també per afeccionats arrelats a les seves pròpies comunitats (pintors, músics, recitadors i poetes), i especialment per dones, que com a cuineres transformen "allò cru en allò cuit" i metafòricament la natura en cultura, i que se'ns apareixen com l'encarnació de la bruixa saberuda de Michelet.¹⁷

La cultura popular al segle XVI constitueix a més un patrimoni comú. Seguint la tesi exposada per M. Bakhtín, la cultura popular i la cultura d'élites mantenen una relació de comunicació i intercanvi, una relació de "circularitat". Per una banda, la cultura erudita "descendeix" fins al poble, "es submergeix" fins a les capes inferiors. Ara bé, aquesta *sinking theory* ha de matisar-se encara per a aquesta època: les classes populars són absents dels llocs de transmissió de la cultura erudita, l'escola i la universitat; la difusió de la cultura escrita troba greus obstacles en medis escassament alfabetitzats; les classes populars seleccionen solament alguns elements de la cultura dominant al seu abast; la cultura arriba en versió deformada, simplificada, devaluada.¹⁸

Per una altra banda, la cultura popular incideix en la cultura erudita del Renaixement. La literatura popular va ser conreada per homes d'educació superior; la literatura popular va ser al mateix temps font d'inspiració de grans creacions culturals com el *Gargantua* de Rabelais o el *Quixot* de Cervantes; el conte tradicional estava en boca de totes les classes socials, com ha demostrat Maxime Chevalier per a l'Espanya del Segle d'Or; els refranys, aquesta quinta essència de la cultura popular, eren també patrimoni de tots; fins l'economia moral recolzava, com diu Edward Thompson, «en l'ampli consens de la comunitat».¹⁹

Tampoc en aquest cas, malgrat tot, no convé exagerar l'abast de la intercomunicació. Una limitació fonamental prové de la mateixa funció de la cultura: per a les classes subalternes, la cultura popular és l'instrument de coneixement i domini de la natura i el vehicle d'expressió

16. El debat sobre el paper integrador o subversiu del carnaval i les festes dels bojos, a БАКХТІ́Н, М., *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1974, esp. pp. 243-249; BURKE, *op. cit.*, pp. 199-204, i DAVIS, *op. cit.*, pp. 97-123. La referència als fets de 1580, a LE ROY LADURIE, E., *Le Carnaval de Romans. De la Chandeleur au Mercredi des Cendres, 1579-1580*, Poitiers, Gallimard, 1979.

17. Sobre la transmissió de la cultura, cf. les Actes del Colloqui sobre *Les intermédiaires culturels*, Ais de Provença, Publications de l'Université de Provence, 1981. La introducció es recull també a VOVELLE, *op. cit.*, pp. 163-176.

18. Un resum d'aquest debat constitueix la meua contribució al Simposi sobre *El concepto de cultura*, celebrat a l'Estudi General de Lleida (1983), que actualment és en premsa.

19. Sobre aquests temes, és convenient consultar les obres ja citades de BURKE, БАКХТІ́Н, DAVIS i CHEVALIER. Per al cas del *Quixot*, МОЛЮ, М., *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976. La cita textual, a THOMPSON, E. P., *Tradición...*, p. 65.

integral, mentre que per a les classes dominants la cultura erudita és l'instrument del poder i la cultura popular el vehicle del joc i la diversió.²⁰

En qualsevol cas, la cultura popular desborda al segle XVI el marc de les classes subalternes. En frase de Peter Burke, «les persones educades no associaven encara les balades, els plecs i la festa amb la plebs, precisament perquè elles participaven d'aquestes formes de cultura».²¹

* * *

Aquesta situació descrita canviarà profundament a partir del segle XVII. La cultura popular, que hem vist com un conjunt articulat i coherent, com una força activa que és capaç d'influir sobre la cultura erudita i de difondre's arreu de l'entramat social, inicia ara una lenta però inexorable decadència, es veu abocada a un irresistible procés de replegament i marginació.

Les causes d'aquest procés, que evidentment són molt complexes, no estan encara elucidades del tot, però sens dubte estan contingudes en aquest text de Robert Muchembled: «Les causes profundes d'aquesta mutació són objecte d'interminables discussions entre els especialistes. Poden resumir-se esquemàticament sota tres rúbriques: les infraestructures econòmiques es modifiquen en una època que és una llarga transició entre el feudalisme i el capitalisme; les estructures polítiques es reorganitzen a l'entorn de la noció de monarquia absoluta; les superestructures mentals es veuen marcades per l'expansió d'un catolicisme militant i revifat.»²²

Així, per una banda, l'evolució de la vida econòmica condicionà, de manera general, el destí de la cultura popular: la dissolució de les formes feudals desarrelà la cultura popular del terreny on havia nascut, de l'àmbit agrari i autàrquic on s'havia desenvolupat. Però, més concretament, el seu replegament no fou espontani, sinó induït, i s'explica per una «ofensiva victoriosa dels poders»: l'autoritat de l'Estat absolutista, l'impuls cristianitzador de les dues Reformes i la voluntat de les classes socials dominants.²³

En efecte, l'arraconament de la cultura popular es comprèn en gran mesura analitzant el procés d'aculturació desenvolupat per l'Estat absolutista i, sobretot, per les Reformes religioses. L'Estat absolutista va intervenir com a promotor d'una política de centralització obstinada a imposar la uniformitat i a refusar l'alteritat. Però foren les Esglésies sorgides del doble esforç reformista, protestant i catòlic, les que es convertiren en l'element actiu de l'ofensiva contra la cultura popular

20. Aquesta dicotomia està perfectament il·lustrada per l'expressió d'un jesuïta francès del segle XVII, Dominique Bouhours, que fent referència als proverbis populars els compara amb els vestits vells als armaris de les grans cases, que solament serveixen per a les festes de disfresses (cf. DAVIS, *op. cit.*, p. 246).

21. BURKE, *op. cit.*, p. 27.

22. MUCHEMBLE, R., *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV^e-XVIII^e siècles)*, París, Flammarion, 1978, p. 381.

23. L'expressió citada textualment és de COUSIN, B., *Le miracle et le quotidien. Les ex-voto provençaux, images d'une société*, Ais de Provença, Publications de l'Université de Provence, 1983, p. 308.

incriminada des del punt de vista teològic com a pagana i supersticiosa, i des del punt de vista moral com a materialista i llicenciosa.²⁴

La repressió de la cultura popular adoptà diverses modalitats, que poden agrupar-se en uns pocs apartats. En primer lloc, es produí el triomf de la Quaresma, o sigui, l'eradicació dels costums llicenciosos, mitjançant una colla de mesures que apuntaven a la impugnació dels hàbits més desinhibits en matèria de relacions sexuals (concepció més depurada del matrimoni, tractament sever dels pecats sexuals, multiplicació de les figures delictives en el mateix camp), així com a la persecució dels excessos de la cultura jutjada com massa corporal i agressiva a través de la condemna dels ritus de la violència i de la dispersió de les "abadies de desgovern", les societats juvenils dispensadores d'aquella violència popular.²⁵

En segon lloc, juntament amb la repressió moral, la repressió teològica, que es presenta sota la forma del "desarrelament de les pietats folklòriques": lluita contra les festes tradicionals amb reminiscències paganes, cristianització de les peregrinacions («una de les formes més típiques de la cultura folklòrica», segons Alphonse Dupront), cristianització de les "devocions terapèutiques", submissió ortodoxa de forces naturals abans propiciades per la màgia.²⁶

En tercer lloc, la caça de bruixes sorgeix com una de les manifestacions més característiques del moviment d'aculturació dirigit pels agents d'ambdues Reformes. L'auge de la persecució al segle XVII pot interpretar-se com el signe d'«una profunda fractura en l'evolució de la civilització europea (...), l'accentuació d'un moviment divergent entre una cultura erudita cristiana (...) i una cultura popular en vies de retrocés».²⁷ Aquesta tesi és avalada per la mateixa geografia de les fogueres, que és una geografia dels marges, com resumeix encertadament Pierre Chaunu: «La bruixeria creix amb major facilitat als vorells de la Cristiandat, allí on la cultura popular reacciona i es perverteix en una lluita sense esperança en contra d'una Església quasi inevitablement vector (...) d'una civilització superior.»²⁸

24. Sobre el procés d'aculturació portat a terme per ambdues Reformes, cf. DELUMEAU, J., *El catolicismo entre Lutero y Voltaire*, Barcelona, Labor, 1973, esp. pp. 217-250, i també l'excel·lent estat de la qüestió de RUSSO, C., *Società, Chiesa e vita religiosa nell' Ancien Régime*, Nàpols, Guida, 1976, esp. pp. CXII-CCII.

25. Sobre la moral sexual, cf. l'estudi de FLANDRIN, J. L., *Le sexe et l'Occident*, París, Seuil, 1981. La dispersió de les «abadies de desgovern», a DAVIS, *op. cit.*, pp. 97-123.

26. El «desarrelament de les pietats folklòriques», a CHARTIER, R., "Las dos Reformas: un gigantesco esfuerzo de aculturación", a VOVELLE, M. (ed.), *Historia Universal*, vol. VI, Barcelona, Salvat, 1982, pp. 199-207. Sobre les peregrinacions i el «comerç terapèutic», cf. DUPRONT, A., "Formes de la culture de masses: de la doléance politique au pèlerinage panique (XVIII^e-XX^e siècles)", a *Niveaux de culture et groupes sociaux*, París-La Haia, Mouton, 1967, pp. 149-167 i "Anthropologie du sacré et cultes populaires. Histoire et vie du pèlerinage en Europe occidentale", «Miscellanea Historiae Ecclesiasticae», vol. V, Lovaina, 1974, pp. 235-257. Sobre el sotmetiment cristià de les forces hostils, cf. GINZBURG, C., "Folklore, magia, religione", a *Storia d'Italia*, vol. I, Torí, Einaudi, 1972, esp. pp. 645-650.

27. MUCHEMBLED, R., "Sorcellerie, culture populaire et christianisme au XVI^e siècle", «Annales E. S. C.», vol. XXVIII, París, 1967, pp. 264-284 (p. 275).

28. CHAUNU, P., "Sur la fin des sorciers au XVII^e siècle", «Annales E. S. C.», vol. XXIV, París, 1969, pp. 895-913 (p. 903).

Finalment, l'arraconament de la cultura popular obligà les classes dominants a proposar una alternativa, una cultura dirigida pels poders per ser consumida en massa per part de les classes subalternes. Aquesta cultura de masses s'imposà mitjançant la pedagogia de la paraula (a través de la predicació, de la trona), mitjançant la pedagogia de la imatge (a través del retaule, de la representació teatral o litúrgica), mitjançant la pedagogia del so (a través del cant comunitari o de la música sacra). I també utilitzant el concurs de la literatura de fil i canya, de la *littérature de colportage*, perquè mercès a l'avenç de l'alfabetització (propiciat també en bona mesura per les necessitats de l'ensenyament religiós) la lectura es podrà convertir en un altre instrument d'alienació de les classes populars, com assenyala Robert Mandrou i com ha establert magistralment Natalie Davis.²⁹

La cultura popular oferí una resistència tenaç a l'ofensiva dels poders, mantenint les seves formes de vida religiosa, en la concepció del món, en el desplegament de la festa. I això per molt temps, ja que, com assegura Yves Marie Bercé, foren necessaris dos-cents o tres-cents anys per «dispersar o transformar la cohort de les alegries populars tradicionals».³⁰

En qualsevol cas, aquesta resistència no va impedir la ruptura de la circularitat entre cultura popular i cultura d'*élites*, no n'evità el divorci. El rebuig de la cultura popular per part de les classes dominants es veié subratllat per traços contundents. Ha d'assenyalar-se entre aquests l'adopció d'una cultura "civilitzada", d'un art de la "urbanitat" i les "bones maneres"; l'anatema contra la literatura d'origen popular; l'aparició d'una disglòssia social, que condemna els dialectes, les llengües vernacles com la veu dels rústics; el repudi de la saviesa dels refranys, ara convertits en meres "errades populars"; l'abandonament de l'univers màgic, escombrat ara per la revolució científica.³¹

D'aquesta manera, la cultura popular del segle XVIII perd la seva cohesió, es situa a la defensiva, es veu empesa als marges, com descobreix Walter Scott: «la poesia dels trobadors declina i passa de les corts dels prínceps i els palaus dels nobles als freqüentadors de les cerveseries rústiques.» Les classes dominants refusen les formes populars i les confinen als seus llocs d'origen, com suggereix poèticament el danès Thogen Clausen Reenberg: «Allò que es veu ara desterrat a la cuina / i a les tavernes i als estables / era abans escoltat i amb plaer llegit / per les dames en els seus principescos palaus.»³²

I malgrat tot, aquesta cultura en trànsit d'irremeiable desaparició serà objecte d'un interès últim per part dels intel·lectuals europeus de

29. Cf. MANDROU, R., *De la culture populaire aux XVII^e et XVIII^e siècles*. La Bibliothèque Bleue de Troyes, París, Stock, 1964, esp. pp. 9-10. DAVIS, *op. cit.*, pp. 189-190, recull, entre d'altres, la frase del metge Pierre Tolet: «Si vols que un criat compleixi les teves ordres, no pots donar-les-hi en un idioma desconegut.»

30. BERCÉ, *op. cit.*, p. 8.

31. Sobre aquests temes, cf. ELIAS, N., *La società di corte*, Bolonya, Il Mulino, 1980, i *La civiltà delle buone maniere*, Bolonya, Il Mulino, 1982; MUCHEMBLED, R., *Culture populaire...*, p. 344; BURKE, *op. cit.*, p. 272; DAVIS, *op. cit.*, pp. 227-267, i MANDROU, R., *Magistrats et sorciers en France au XVII^e siècle. Une analyse de psychologie historique*, París, Plon, 1968, pp. 554-564.

32. Les cites de Walter Scott i de Thogen Clausen Reenberg, a BURKE, *op. cit.*, pp. 279 i 278.

la fi del XVIII i de principis del XIX, els quals descobriran la bellesa d'unes microcultures pintoresques i exòtiques que eren les hereves de la cultura popular dels temps moderns. Perquè allò que descobriran en tot cas serà "la bellesa d'allò mort", com els historiadors francesos Michel de Certeau, Dominique Julia i Jacques Revel han titulat un conegut treball sobre el concepte de cultura popular.³³



33. DE CERTEAU, M., JULIA, D., i REVEL, J., "La beauté du mort. Le concept de culture populaire", «Politique Aujourd'hui», Paris, des., 1970, pp. 3-23.

DE CULTIVATS, RURALS I RÚSTICS

Joan F. Mira

Institut Valencià de Sociologia i Antropologia Social
(Institució Alfons el Magnànim)

No voldria escapar-me, ja que estem en fase de preguntar-nos si “existeix” la cultura popular, de preguntar-me jo mateix sobre la utilitat de la recerca d'un *status ontològic* de tal objecte: això de “cultura popular” és abans que tot un terme o denominació, al qual en tot cas corresponen realitats diverses, no gens unívokes, i en tot cas dependents de la perspectiva o posició dels qui empen el terme.

El mal és que “cultura popular” no em sembla que siga altra cosa que la traducció (bona o dolenta, però l'única que ha circulat) del terme anglès *folklore*, i concretament l'accepció primera de l'Oxford i del Webster's: «*traditional beliefs, customs (...) of a people*» (la segona accepció és: «*the study of these*»). És clar que, un cop fora del seu origen històric, i traduït el *lore* com a “cultura”, i el *folk* com a “popular” —atrevida i dissortada cosa—, un terme clar i limitat s'escampa monstruosament fins a cobrir un terreny que quasi abraça *de omni re scibile et aliquibus aliis*. Com a prova, n'hi ha prou de repassar el programa d'aquest seminari.

Reconeguem, doncs, d'entrada, que en cursos, llibres, premsa o política, emprem —tots: la societat aquesta— això de “cultura” en molts i diversos sentits. I això de “poble” potser més encara. I no en hipòtesi diguem epistemològica, sinó en l'ús efectiu, que és el que compta. El tema és més de mots que de conceptes. I mots emprats són en definitiva accepcions i posicions, de les quals me n'interessen tres de bàsiques:

a) *Amb referent polític/estratificacional*: cultura com a bé de què ha de fruir el poble, les masses, les classes populars; popular en el sentit que ha de ser difosa i distribuïda, no reservada a una *élite*, etc. La cultura serà popular quan el *poble* haurà rebut/assimilat la Cultura. Quina?

b) *Referent valoratiu*: inferioritat/parallelisme. Cultura popular com a manifestacions més simples, ingènues, realistes, amb menor consciència-reflexió-elaboració. O siga, definida per la no pertinença dels creadors (individuals o col·lectius) a l'àmbit de la cultura “cultura” o alta. Amb l'alternança del menyspreu i de la revalorització.

c) *Referent arqueològic-rústic*, que és el que ací ens hauria d'interessar més: on la definició/delimitació de la “cultura popular” es fa en termes d'antiguitat-tradicionalisme dels continguts i de les formes,

sovint combinada amb ruralitat-aïllament. Ací, “cultura popular” equivaldria aproximadament al sentit del que hauria pogut ser la bona traducció de *folklore*: quan parlem de formes de vida, d’hàbitat i d’habitatge, d’economia, tecnologia i utilitatge, de festes, de religió, d’expressió plàstica o oral, etc., essencialment no urbanes, pre-industrials, fora de l’evolució “central” de les societats modernes. És a dir, en últim terme, de productes d’una tradició menor o marginal, d’evolució quasi-autònoma i parcialment separada. Sovint s’hi apliquen igualment criteris d’originalitat-autenticitat-puresa: seria en aquesta “cultura” on es trobarien les “arrels” d’un poble, el seu “caràcter” no contaminat per factors uniformadors o superimposats. En sentit de valoració negativa, de vegades hi entra també l’apreciació d’endarreriment, tancament, rusticitat illatrada, cosa passada i a extingir.

Així com el referent *a* implica una direcció i acció di-vulgadora —i per tant un *vulgus* sense Cultura—, i el referent *b* una alternança de menyspreu —bast, mal gust— / acceptació —gràcia, populisme...—, el referent *c* implica una posició emocional-evocadora: embadaliment davant del “passat”, de la tradició autòctona, del món rural, d’allò que és incontaminat i simple, de la vida del *beatus ille*; hi ha la recerca de les metafòriques “arrels”, i la reacció anti-urbana i anti-moderna; posicions que poden tenir unes implicacions i justificacions “progressistes” —tot això és el que “ha fet el poble...”—, o bé dissimuladament reaccionàries —és “l’esperit etern i pur de la nació”, etc.—; hi ha també la posició “salvadora”: es tracta de rescatar, preservar, conservar un llegat que es perd, “revitalitzar” les tradicions..., cosa que pot anar des del “folklorisme” més babau i superficial a l’etnografia més seriosa.

Tornant al principi —a des-essencialitzar el tema—, cal reconèixer una posició que és implícita i subjacent tant en l’origen de l’expressió “cultura popular” com en els seus usos i accepcions abans anotats: el poble no parlaria mai de *cultura popular*. En parlem els *altres*, els “cultes” i “no populars”, i en parlem com d’alguna cosa que *nosaltres* analitzem, jutgem, definim, sobre la qual fem projectes, etc. És a dir, *des de fora*. Des d’on? Teoritzem, parlem i definim des del nivell-posició definit pel seu caràcter urbà-intel·lectual-formalitzat-autoconscient-crític, etcètera. És a dir, des del nivell o espai on es produeix la cultura “no popular”, definida justament per aquelles connotacions.

Aquesta cultura, des de la qual parlem *nosaltres*, és —almenys en la tradició europea, però no únicament: també seria aplicable a la Xina, per exemple, i potser a alguna altra “gran civilització”— simplement *la cultura*. Per una etimologia que correspon perfectament a la història social del mot, *cultura* vol dir el resultat i producte del *cultiu* disciplinat-conscient-metòdic, i si cal escolar i acadèmic, de determinades facultats “espirituals”. *Cultiu* que va acompanyat necessàriament de l’assimilació dels productes de tots els cultius anteriors. I *cultiu* que exigeix una dedicació i un lleure, de què per força només ha disposat i disposa una minoria. *Cultura*, doncs, ha anat —i va— inevitablement associada a distinció, perfeccionament i refinament, i sobretot superioritat: la cultura era allò que distingia el “culte” de l’“inculte”.

En la història occidental —i xinesa, etc.—, almenys des de Grècia, pagès-rústic-rural-vilatà, etc., són inevitablement sinònims de bast, im-

perfecte, barroer, inferior, etc. No és compatible el cultiu de la terra amb el cultiu de l'esperit: un rústic culte és un impossible, impensable, una contradicció incondicional. Aquesta és la tradició, no n'hi ha d'altra. En anglès i en alemany queda ben clara la cosa: el *lore* de *folklore* no és *culture*, i el *Kunde* de *Volkskunde* no és *Kultur*. Curiosament, "cultura popular" no és retraduïble —en la pràctica— a l'anglès o a l'alemany. Només a partir de la definició de Tylor el 1871 (precedida si voleu per una de semblant de Gustav Klemm) *cultura* comença a poder aplicar-se a qualsevol grup o societat humana, incloses les més "incultes": el nou ús capitomba els usos tradicionals del terme, i només així —a falta d'un altre mot, en realitat— podem parlar de *cultura* com parlem ara, com de tot i de qualsevol cosa.

Dit això, passem dels mots als fets. Perquè si el terme *cultura* —*cultura animi* deia Ciceró— té una història perfectament urbana i elitista, la realitat dels seus continguts i formes en té una altra on el component rural-majoritari és substancial. O almenys l'ha tinguda mentre el component rural era també majoritari i decisiu en les societats europees.

Fem una mica de sistema i una mica d'història:

a) "Cultura popular rural" és quasi una redundància: *rural* es defineix per oposició a *urbà* (abans de les ciutats, no hi havia pagesos: cf. societats "primitives", etc.); l'*élite* productora de "cultura culta" és urbana de residència, d'origen o de perspectiva; per tant, si es parla de la producció cultural de la societat rural, aquesta és necessàriament "no culta".

b) Des del punt de vista *nostre*, aquesta "cultura rural" és *altra* (diferent específicament, només "cultura" per analogia o com a concepte antropològic), però no totalment *aliena*: no remota, no exòtica, no del tot exterior. És *altra*, però també *nostra*: pròxima en l'espai i en el temps, parcialment interna i parcialment pròpia o apropiada, ambigüitat de les oposicions popular/no popular, culte/no culte, en som i no en som.

c) Però *rural* es defineix també per dependència: d'ençà que hi ha ciutats, no sols dominen el camp, sinó que emeten i difonen constantment productes culturals (objectes, formes, llenguatge, lleis...). I això amb una certa uniformitat en les grans àrees culturals històriques (*i. e.* en societats complexes): la religió formal —litúrgia, dogma—, l'arquitectura pública, esquemes jurídic-polítics, indumentària de les classes altes, etc., es difonen uniformement primer per tot l'Imperi Romà occidental i per tota l'Europa medieval, després. El "fons comú" europeu és de base urbana: els centres urbans i la "cultura alta" es comuniquen, fan una xarxa, mentre les àrees rurals es tanquen les unes enfront de les altres.

d) Dels segles v-viii als segles xi-xiii, la ruralitat determina el que seran les cultures nacionals: l'especificitat/diferència té l'origen en un temps històric de ruralitat quasi integral i aïllada, la "cultura rural" és quasi *tota* la cultura..., però queda una herència clàssica/urbana preservada i recuperable.

e) Dels segles xiii-xv al xix-xx, la urbanització dels grups dominants —aristocràcia/burgesia— fa que les noves cultures nacionals siguin totes de base urbana: el rural torna a ser *rústic*, obligat a ser passiu-receptiu, l'anti-model de l'urbà-culte. I finalment l'urbà-culte adquireix

els mitjans no sols de proposar-se com a model universal, sinó d'imposar-se com a tal: la comunicació camp-ciutat, que històricament ha anat en dues direccions, s'intensifica (administració, producció industrial, escola, premsa...) i va ja només en un sol sentit: urbanitzar culturalment l'espai rural.

f) L'especificitat d'una "cultura rural" en tant que popular, o siga, no culta (parcialitat i subordinació, no formalitzada-acadèmica, no auto-conscient-autoanalítica...), desapareix ràpidament: la tradició-transmissió *clàssica* (de classe alta i d'aula i llibre) exclou la popular-autònoma rural. El qui assimila la primera, ja és "culte", ja no pot ser *rural-rústic*. Per molt que vulga recuperar-revaloritzar, etc., les pròpies expressions culturals: la colla de joves d'un poblet que *recupera* una dansa o una festa, *no poden* ballar ni fer festa com els seus avis. Mai més.

Rural ja no serà parcialment diferent/altre/marginal..., sinó una variant d'expressió, un matís espacial, dins d'un sol àmbit de comunicació, d'un sol camp de creació, difusió i interacció: dins d'un sol i quasi-uniforme "espai urbà". Allò que es preservarà com a específicament rural —una variant, no més— és determinat per condicions físiques-sociològiques més que per tradició-autonomia cultural: condicionat per la terra, el veïnatge en petita comunitat, l'hàbitat, les relacions de treball, i poc més.

Als pobles petits, molta gent creu —joves inclosos— que gaudeixen dels avantatges de dos mons, sense patir-ne els inconvenients. Qui sap si tenen raó.



CULTURA REFUGI, CONTRACULTURA I ETNICITAT

Danielle Provansal

Universitat de Barcelona
Institut Català d'Antropologia

CAP A UNA CONCEPCIÓ DINÀMICA DE CULTURA POPULAR

L'estudi de les pràctiques culturals així com de l'ús dels símbols al medi urbà obliga a una ampliació i reformulació de les definicions més usuals o corrents de cultura popular i a una precisió quant al seu contingut. D'alguna manera, l'àmbit urbà constitueix per les seves pròpies característiques (heterogeneïtat, velocitat de transformació, etc.) un camp de verificació o de control de la pròpia validesa del concepte i de les metodologies que, fins ara i en d'altres àrees, l'han abordat. Per tal de poder-hi conferir valor instrumental en l'àmbit urbà cal tenir presents alguns principis elementals que permeten evitar convertir el terme popular en una categoria abstracta i vaga i aplicar-lo a tot un ventall de fenòmens o manifestacions difícilment classificables *a priori* i dispersats entre ells.¹ Convé, en primer lloc, superar qualsevol definició que es limiti a assignar característiques negatives a manifestacions que no coincideixen amb formes culturals més valorades o dominants. S'ha definit sovint la cultura popular com la part arcaica o tradicional de la cultura en oposició a expressions més recents i suposadament més innovadores. De la mateixa manera, la seva àrea de producció ha estat circumscrita a zones marginals com els espais rurals, en contraposició amb una cultura anomenada urbana i ha servit, finalment, per designar tot allò que no entrava en les formes de cultura sàvia o culta, assimilades a les *élites* burgeses. No cal insistir sobre el caràcter parcial i fals d'aquestes dicotomies, les quals provenen d'un etnocentrisme implícit (delimitació d'unitats d'estudi a partir de la realitat pròpia presa com a unitat de referència i mitjançant un simple procés de diferenciació i oposició: FERROT i PREISWERK, 1975). Totes aquestes concepcions obstaculitzen de fet una delimitació més general i dialèctica de cultura popular, la qual no és exclusiva d'un món *folk*. Un segon principi que ha de subratllar-se és la manca d'operativitat, en l'actualitat, de l'oposició camp-ciutat. Els moviments massius de població que es donen a Europa a partir dels anys cinquan-

1. La reflexió presentada aquí s'ha elaborat arran del Col·loqui sobre l'Estudi de la Cultura Popular organitzat per l'Institut Català d'Antropologia, i celebrat a Saïfores el juny de 1981.

ta, el creixement incontrolat de les metròpolis i la difusió dels mitjans de comunicació afavoreixen l'emergència de models culturals de masses que són també formes populars de manifestar-se, encara que en una escala diferent: no pot tenir-se tampoc una concepció elitista de la cultura popular com la tenen alguns folkloristes que, sota el pretext d'eclecticisme, la converteixen en objecte de museu. A més, reservar el concepte de cultura popular per a aquelles manifestacions que serveixen únicament de reflex d'una tradició i desvetllen la capacitat de reproducció d'un sistema de valors constitueix una perspectiva límit, inadequada pel seu caràcter estàtic i restrictiu. En efecte, la fidelitat a una tradició —posem el cas d'una tradició oral— és inseparable de la seva vitalitat, és a dir, de la seva capacitat de variació, transformació o, en definitiva, adaptació.

CULTURA REFUGI I CONTRACULTURA

Pel que fa referència a aquelles pràctiques o afirmacions culturals que revitalitzen un passat, no per simple fidelitat a una tradició sinó essencialment com a signe de protesta política, social i/o cultural, el concepte de "valor refugi" ha permès enriquir la reflexió entorn dels anomenats arcaïsmes i facilitar una més acurada comprensió de fenòmens desconcertants des d'una perspectiva estretament evolucionista i que, per això i amb una determinada connotació negativa, es classificaven com a "supervivències" (ETIENNE, 1977; MEMMI, 1971; PROVANSAL, 1980). La multiplicació de manifestacions d'aquest tipus, particularment als antics països descolonitzats, ha obligat a considerar-les des d'una altra òptica: serien formes de marcar la distància amb el racionalisme i el cientisme europeus, assimilats així a la vessant cultural de l'imperialisme. El fonamentalisme islàmic actual al Magrib i a l'Orient Mitjà n'és segurament un dels exemples recents més rellevants (ARKOUN, 1983; YACINE, 1979), ja que el seu àmbit d'actuació és sobretot urbà. Però també ho són el retorn a pràctiques o alternatives terapèutiques que l'anomenada medicina científica havia desconceptuat durant la colonització. Entren en joc aquí diversos factors com són l'elevat cost de les atencions mèdiques, el caràcter elitista de la medicina occidental, així com el rebuig global i massiu del que s'intueix com a modes particulars de penetració cultural. Tanmateix, la noció de cultura refugi es formula a partir del principi que existeix prèviament un substrat sobre el qual s'elaboren expressions culturals de protesta. En reconèixer codis anteriors que donen significat i coherència a manifestacions que contradueixen o es situen al marge del sistema referencial vigent, es recobreix solament de forma parcial l'àrea d'aplicació de la cultura popular de producció urbana. En efecte, hi ha formes d'expressió i creacions populars, sense arrels precises, que irrompen en el camp de les pràctiques socials de manera fulgurant i imprevista, però el seu nou sistema referencial té prou impacte com per proposar un espai propi de comunicació a tot un col·lectiu humà que, en determinades circumstàncies, pot ostentar un cert protagonisme. Aquests fenòmens poden ser totalment espontanis i inaudits; pensem en aquest sentit en alguns fets ocorreguts el maig

del 68 a París, com per exemple el canvi de contingut dels missatges publicitaris, o en el que succeí a Barcelona quan el "Barça" va guanyar la final de Basilea, fa anys, i de forma inopinada s'omplí la Rambla de gent, de senyeres i s'organitzà una gran festa popular. Ara aquest costum s'ha institucionalitzat, però aquell cop era el primer i tenia, ensem, un valor simbòlic molt fort de contingut polític: s'inscrivía en una ona de fons a favor d'un aprofundiment de la democràcia i en pro de l'autonomia. Existeixen també fenòmens menys espontanis quant al seu origen, però inaudits pel que fa a la seva expressió que consisteix en la recuperació i desviació de formes culturals difoses pels *mass media*. El fenomen *punkie* seria un cas d'aquest tipus: el caràcter teatral de les disfresses i maquillatge, la voluntat de xocar i rompre models estètics convinguts, la seva inventiva i reproducció fora dels canals habituals del mercat de la moda, els seus protagonistes, finalment, que constitueixen en la seva gran majoria sectors socials marginals —joves i lumpen—, el converteixen en un autèntic fenomen cultural nou, de caràcter urbà i popular.

SUBSTRAT SOCIAL I MANIFESTACIÓ CULTURAL

Creiem que és útil recordar que en una concepció àmplia de cultura, les formes culturals són equivalents no pel seu contingut, sinó pel tipus de relacions o processos que desvetllen i que permeten comparar-los i tractar-los científicament. De tot això se'n desprèn la dificultat *in abstracto* de definir un concepte genèric de cultura popular, és a dir, amb independència de les seves condicions d'aparició, reproducció i transformació. No hi ha una cultura popular sinó cultures populars, i en la societat urbana i industrial aquesta heterogeneïtat salta a la vista i reflecteix els interessos divergents dels diferents sectors socials. Per això, el *locus* social de cada sector protagonista de formes culturals originals és un element fonamental de la interpretació dels seus continguts. De la mateixa manera, és el context econòmic i socio-polític general el que proporciona els mitjans concrets per desxifrar el codi utilitzat.

Donaré un exemple de la meva pròpia experiència de camp. En la dècada immediatament posterior a la independència d'Algèria, durant l'època de Boumedienne, en què les relacions amb França continuaven sent conflictives (petroli, immigració, economia dependent de l'antiga metròpoli), va haver-hi un moviment per part de la burgesia afrancesada culturalment, que constituïa l'*élite* del poder, consistent a adoptar indumentària que s'havia perdut des de feia molts anys als medis urbans i que solament persistia a les zones més apartades dels altiplans o de les parts muntanyenques. Així mateix, es posaren de moda, en algunes circumstàncies, costums de taula rústics. Aquesta burgesia urbana no havia viscut mai amb els agricultors o pastors de les àrees rurals i havia estat educada segons pautes occidentals. No obstant això, en la fase d'unió nacional i construcció d'un Estat postcolonial, aquests gestos tenien una importància simbòlica fonamental: la burgesia urbana s'identificava amb els costums d'altres sectors socials, i així manifestava la unitat que tots formaven en el nou sistema social nacional. Se'n pot donar també una

altra interpretació no incompatible amb la primera: aquesta classe en el poder ajudava a mantenir la seva hegemonia a partir d'un sistema referencial de valors compartit per les altres classes.

La teoria gramsciana de la societat civil i de la seva ideologia pot ajudar a desdibuixar els nivells socials sobre els quals es construeixen els sistemes simbòlics particulars. En especial, la noció d'ideologia orgànica, en tant que vinculada a una classe fonamental, obre la possibilitat d'una més acurada anàlisi de la ideologia i de la seva correspondència amb un substrat socio-econòmic. Com que Gramsci considerava certa heterogeneïtat en la naturalesa i en l'impacte de la ideologia, segons una gradació a la vegada social i conceptual (de la filosofia al folklore i dels sectors hegemònics als sectors subalterns), la seva teoria escapa en part a l'esquematisme del model dual sovint proposat: l'oposició entre cultura sàvia o culta i cultura popular. En efecte, s'esforça a combinar la relativa autonomia de les formes culturals produïdes pels grups subalterns amb la seva articulació en un conjunt ideològic més ampli en el qual el grup hegemònic és qui, en última instància, dona el to. Amb aquesta perspectiva es supera la mera classificació en la categoria buida de marginals de totes les manifestacions culturals que corresponen a creacions originals o a reelaboracions. Permet, a més, interpretar el seu caràcter fragmentari i aparentment incoherent a partir de la distància que les separa de la ideologia hegemònica (així com del grau de sofisticació i cohesió dels productes culturals d'aquesta). Es pot fer una restricció a la concepció gramsciana del folklore, ja que encobreix un cert socio-centrisme de classe i un determinat judici de valor entorn de les produccions culturals elaborades per grups estranys a l'*élite* oficialment reconeguda. Per contra, el concepte de "cultura d'impugnació" (LOMBARDI, 1975) introdueix una perspectiva dinàmica en l'articulació que acabem d'esmentar entre lluita social, poder i respostes culturals. Confereix a la cultura popular un caràcter subversiu que la converteix en alternativa política —utòpica o revolucionària. Tanmateix, el pas de la cultura subalterna a la cultura subversiva no pot tractar-se tampoc de forma aïllada, sense córrer el risc de caure en interpretacions que s'assemblin més a pamflets ben intencionats que a anàlisis rigoroses (em refereixo explícitament a l'abundant literatura que va produir-se arran dels fenòmens contraculturals). L'anàlisi diacrònica dels significats i de les finalitats de qualsevol manifestació cultural ens sembla indispensable per captar-ne, a través de la permanència o de la reconversió, el vincle particular que té amb el conjunt de la societat civil, l'hegemonia política i els diferents sectors socials.

ETNICITAT I CULTURA POPULAR

Entre els diferents sistemes possibles de pertinença a partir dels quals els individus intenten configurar —dintre de límits objectius— la seva existència social i definir, ensems, les seves corresponents referències culturals, el factor ètnic ocupa un lloc a part en la mesura que no és sempre explícit com d'altres factors més elementals o determinants (de sexe, d'edat, de classe, etc.), però que serveix de vehicle d'expressió o

d'adscripció cada cop que altres formes de pertinença no poden autoafirmar-se com a tals, o que existeixen antagonismes que no poden expressar-se obertament (socials, polítics, ideològics, etc.).

És inútil insistir en la importància que té, avui per avui, aquest factor a Catalunya i particularment en les àrees industrials on la concentració de població immigrada és alta. De fet, una anàlisi de la cultura popular en l'àmbit urbà remet inevitablement als sistemes d'identitat ètnica i a la manera com s'expressen o es vehiculen en una societat de classe. En efecte, ¿com interpretar fenòmens com les concentracions de l'Onze de Setembre anteriors a les primeres eleccions legislatives en les quals catalans i immigrants clamaven per una mateixa senyera, unint-se a la lluita per la democràcia i a la lluita per l'Estatut? O ¿com interpretar, dins l'actual marc democràtic i després d'alguns anys de tímida autonomia i durs enfrontaments ideològics, l'aparició d'una identitat cultural andalusa d'origen molt diferent al de l'andalusisme oficial franquista, i la multiplicació de celebracions del Rocío en assentaments, barriades o barris majoritàriament ocupats per immigrants? Els signes, a vegades, romanen o es reproduïxen, però els significats canvien segons l'evolució del sistema referencial que no és altre, en aquest cas, que el procés de transició i normalització envers la democràcia.

Per tot això, les formes concretes de vehicular determinades senyes d'identitat ètnica són, al meu entendre, més significatives que l'intent de delimitació d'aquestes senyes perquè siguin aplicables a qualsevol situació, és a dir, generalitzables. En una societat en què els conflictes múltiples es superposen els uns als altres i creen un entrellat complex en el qual allò que es diu i es manifesta remet sovint al que no es pot o no s'ha de dir i a allò de què no es té consciència, les expressions de cultura popular proporcionen la base idònia d'un estudi dinàmic de les formes d'adscripció ètnica. Per això, dintre de la temàtica plantejada aquí, em referiré breument a un estudi sobre el nacionalisme i l'etnicitat que acaba de realitzar un equip de l'Institut Català d'Antropologia per a la Fundació Bofill.²

La nostra investigació tenia en un principi Catalunya com a unitat d'anàlisi. Es tractava d'estudiar l'etnicitat a Catalunya, i no solament l'etnicitat catalana. En una societat ètnicament plural com és la nostra no es pot aïllar arbitràriament un aspecte de la realitat simbòlica i una fracció de la població sense hipotecar-ne greument la interpretació. Això correspon a la mateixa visió essencialista i científicament estèril que hem subratllat abans pel que feia referència a la cultura popular.

Per afegiment, és de sentit comú que sentir-se català entre una població exclusivament catalana no és el mateix que sentir-se català en una població on hi ha nacionalitats de la resta de l'Estat espanyol, petites colònies d'uropeus, importants colònies de llatinoamericans i, recentment, africans, tots ells situats en nivells socials molt dispersos. Tractant-se d'un tema molt ambiciós, hem dedicat una primera fase a elaborar una metodologia capaç d'interpretar els fenòmens ètnics en relació amb les

2. Aquest equip està integrat per Mila Barruti, Dolors Comas d'Argemir, Aureli Díaz, Dolores Juliano, Montserrat Martorell, Danielle Provansal i Joan Josep Pujadas. La investigació que presento aquí breument i els seus resultats són, per consegüent, el producte d'una reflexió comuna a tots els membres de l'equip.

situacions que es donen, és a dir, a copsar la dinàmica en què s'insereixen i, entre elles, les manifestacions de cultura popular. Consisteix de fet en una fase experimental en la qual s'ha intentat establir correlacions entre nivells estructurals diferents. En efecte, les qüestions d'ètnicitat a Catalunya no són comprensibles sense fer referència a un macronivell, constituït en aquest cas per l'Estat espanyol, en les diferents fases del seu desenvolupament. El període elegit per estudiar aquest procés d'articulació és el que va des de la fi del segle XIX fins a l'actualitat, amb especial èmfasi en el període comprès entre 1945 i 1977 i de 1977 fins ara. Els eixos abordats per Catalunya i reveladors de la seva especificitat en relació amb la macrounitat, són els següents: el nacionalisme català com a resposta a situacions polítiques estatals i, en segon lloc, la incidència sobre el territori català dels processos migratoris massius dels anys seixanta als setanta. Un cop delimitats aquests dos nivells, té aleshores sentit passar-ne a un altre en què l'observació directa o participant és factible perquè les unitats d'observació elegides ho seran en relació amb les dades que caracteritzen els nivells anteriorment esmentats. Van elegir-se per a aquesta primera fase dos barris fortament contrastats: el barri de Bonavista a Tarragona i el barri de Gràcia a Barcelona. El barri de Bonavista, amb més de 8.000 habitants, està essencialment compost per immigrants (un 64,2 per cent de nascuts fora de Catalunya); el seu origen és recent (1962) i correspon a un assentament de vivendes autoconstruïdes quan es desenvolupa la indústria petroquímica a Tarragona. Per explicitar l'articulació que hem esmentat abans entre nivells d'anàlisi diferents, no és possible entendre el fenomen tan estès a les perifèries urbanes catalanes d'assentaments espontanis, vivendes o grups de vivendes autoconstruïdes, sense referir-se al desenvolupament econòmic dels anys seixanta, anàrquic i desequilibrador ecològicament i social. D'altra banda, l'autoconstrucció és una producció cultural autènticament popular: el fet que estigui protagonitzada majoritàriament per una població d'origen andalús que farà referència a models culturals propis (façanes encalcinades, persianes verdes o, en un altre context del teixit urbà català, horts familiars, galliners, vivendes adaptades a un grup familiar extens, etc.: PROVANSAL, 1981), en un contrast clar amb els models catalans més usuals i apreciats, ofereix un camp de control de la interacció entre identitat cultural i identitat ètnica en contextos socials particulars com, per exemple, els barris d'immigrants.

A Gràcia, amb una població que és en la seva majoria catalana i d'origen bastant homogeni, amb petits nuclis ètnicament diferents —gallecs, gitanos—, ens trobem davant d'una situació oposada: el model de referència per a tots és el de la població que domina demogràficament. És per això que es donen uns índexs molt elevats d'integració (per exemple, lingüística). Però l'enfocament metodològic és el mateix: les lluites que han tingut lloc al barri no poden entendre's sense referir-se a un context històric i polític més ampli (FABRE i HUERTAS, 1976; BALCELLS, 1979).

En aquest sentit, resulta interessant verificar que quan els nivells possibles d'integració són escassos, el barri és el primer i, sovint, l'únic marc concret d'identificació. La dificultat d'inserció en la societat i en la cultura catalanes que a Bonavista té una concreció espacial molt marcada, es troba amb variants en d'altres nuclis del cinturó industrial de Barcelona. En un estudi anterior (PROVANSAL, 1981) es descriu la situació de les Planes de Sant Cugat: forma un microcosmos enquistat, pel fet d'estar compost majoritàriament d'immigrants andalusos, les diferències econòmiques i conflictes interfamiliars dels quals es manifesten a través d'aspectes territorials (classificació dels espais, de les unitats de veïnat, etc.). En tots els casos similars tenim una variable forta —el territori— a partir de la qual es construeix un sistema d'autodefinició que és, alhora, un sistema d'adhesió i identificació de cara a l'exterior, la qual cosa no impedeix, sinó al contrari, antagonismes interns, tal com acabem de subratllar. Aquest darrer aspecte, fonamental, no s'ha abordat solament en la seva vessant subjectiva sinó també en el seu substrat objectiu, mitjançant una recollida de dades demogràfiques, econòmiques, educatives, professionals i electorals en ambdós barris, la qual cosa ha servit per establir el perfil de les dues unitats territorials estudiades i situar-les, a partir d'una perspectiva quantificada, dins de Catalunya i de l'Estat espanyol. Contràriament, Gràcia dona lloc a formes d'integració —i, en conseqüència, d'identificació— que desborden el seu significat territorial literal. Aquest persisteix en la mesura que la importància simbòlica d'un barri i la seva utilització, al nivell de l'imaginari, no es dona sense una configuració físicament adient, però és un factor que queda subordinat a d'altres, tals com els elements històrics, la intensitat de la vida cultural, el seu protagonisme, etc. De fet, la vila de Gràcia, associada als moviments socials del segle passat, al floriment dels primers moviments llibertaris i a la resistència contra les tropes nacionals, apareix com l'exemple ideal més pur d'una comunitat catalana, essencialment urbana i popular, per la composició social de la seva població (obriers, menestrals, botiguers i artistes). La seva llarga tradició progressista, les seves velleïtats independentistes en relació amb qualsevol forma de poder centralitzat i instituït, serveixen per representar Catalunya sencera i la seva constant oposició al domini de l'Estat central. Aquest paper simbòlic té tant impacte que perdura encara avui, tot i haver canviat substancialment la població —sociològicament parlant— i l'estructura urbanística del barri, modificada en els últims anys. Això explica, d'una banda, per què a Gràcia la mobilització fou important enfront dels projectes municipals destinats a canviar la personalitat del barri i enfront de l'especulació dels anys seixanta als setanta que allà, com en d'altres zones de Barcelona, amenaça de destruir irremediablement un teixit social i una memòria col·lectiva sedimentats durant llargues dècades. D'altra banda, i per aquesta transformació, el barri de Gràcia permet verificar els fenòmens d'instrumentació, recuperació i desviació de les senyes d'identitat. És, en l'actualitat, un barri que tendeix a acollir una població de classe mitjana, mitjana alta, i el panorama electoral del qual ha canviat tal i com pot observar-se als resultats de les darreres conteres. Malgrat representar una tendència molt més conservadora, Gràcia

es manté com a símbol de la catalanitat, tot i que aquest barri, marcat per l'obrerisme i l'anarquisme, s'hagi forjat en un context oposat a les opcions dels actuals residents. La vila convertida en districte continua sent assimilada a la lluita nacionalista, en tant que quinta essència d'"allò català". Els elements arquitectònics antics que han pogut sobreviure i la vitalitat de les manifestacions populars permeten que aquest lliscament no sigui percebut gaire clarament.

ASSOCIACIONS VOLUNTÀRIES: REIVINDICACIONS CULTURALS I POLÍTQUES

El nostre estudi de l'ètnicitat ha pres el barri com a primer nivell d'observació, considerat aquest com a escenari de certs fets pertinents ètnicament i culturalment. Les festes populars o qualsevol altra manifestació cultural han estat utilitzades, segons la línia general del nostre projecte, com a signes d'adhesió, apreciació o distanciament respecte a un sistema referencial dominant. El segon nivell d'observació l'han constituït les associacions voluntàries. Resumim breument aquest aspecte ja que ha estat objecte d'una anàlisi més sistemàtica en una recent reunió científica.³ Hem considerat les associacions essencialment com a canals d'expressió de reivindicacions que no poden expressar-se d'altra forma. La composició dels seus socis, la prioritat que es dona a determinades finalitats o activitats, i els requeriments utilitzats en la selecció dels socis, són factors que ens permeten localitzar les connotacions ètniques implícites darrera les metes d'una o altra índole o, altrament, ens permeten detectar darrera d'afirmacions culturals o reivindicacions territorials, finalitats polítiques, classistes, etc. Algunes associacions culturals han tingut un paper considerable en l'afirmació del fet català durant l'època del franquisme. Així mateix, les associacions de veïns han servit de canal de reivindicacions polítiques quan els partits no existien. A més, les mateixes organitzacions polítiques poden ser l'àmbit de reivindicacions ètniques o culturals. Per tot això hem abordat l'estudi de les associacions segons un esquema processual, relacionant l'evolució de cadascuna d'elles en el període que hem elegit.

Contràriament, hi ha associacions regionals que sota el pretext de fomentar particularitats culturals i estrènyer lligams entre famílies o individus d'origen ètnic comú, han servit durant el franquisme de vehicle d'una imatge oficial i estereotipada de la societat espanyola. A vegades, el canvi polític els ha representat l'adaptació pragmàtica de les seves activitats per tal de conservar una determinada audiència i, en d'altres ocasions, la modificació sociològica de la seva clientela, en servir de refugi a immigrants poc integrats a la societat catalana i poc integrats en els seus models culturals. Ha de subratllar-se també la diferència entre associacions de barris obrers (com a Bonavista o a les Planes) que, a més de donar forma institucionalitzada a la particularitat ètnica i cultural de la població local, serveixen abans que res d'instru-

3. Em refereixo a la meua comunicació al III Congreso de Antropología celebrat l'abril de 1984 a Sant Sebastià: "El papel de las instituciones en el estudio del nacionalismo y de la etnicidad".

ment de lluita pel territori (associacions formades per legalitzar vivendes autoconstruïdes o per aconseguir infraestructura i dotacions), i associacions que ajuden essencialment a fomentar i revaloritzar activitats significatives des de la perspectiva de la reivindicació nacionalista o simplement cultural. Entre ambdues categories hi ha una diferència qualitativa que no pot eludir-se i que obliga també a relacionar aquest nivell d'observació amb l'anterior.

LA DIMENSIÓ SUBJECTIVA I OBJECTIVA DE LA PERTINENÇA ÈTNICA

Finalment, el tercer nivell d'observació l'han constituït les unitats familiars, abordades de dues maneres: d'una banda mitjançant biografies individuals i de l'altra per mitjà d'una enquesta quantificada realitzada, a títol experimental, solament a Bonavista.

Aquí les senyes d'identitat han aparegut també marcades amb una certa ambigüitat i han permès una confirmació dels aspectes observats als nivells anteriorment esmentats, en la línia metodològica esbossada per Ferraroti, segons la qual hi ha —a escala individual— una reapropiació singular d'un univers social i històric. En tots els casos ha ressaltat el paper secundari de la identitat cultural i de la reivindicació ètnica pel que fa referència al seu valor explicatiu, sent l'origen social la variable independent. La presa en consideració i el referment de particularitats culturals es donen generalment en situacions d'oposició (oposició de classe en el cas dels immigrants i oposició política de caràcter nacionalista en el cas dels catalans). El fenomen dinàmic d'integració a una cultura diferent a la pròpia sembla donar-se solament quan s'ha produït una certa inserció social (treball estable, educació dels fills, possibilitat de promoció econòmica i social, etc.).

Afirmem que la identitat ètnica no existeix *a priori* sinó que es manifesta *a contrario* i segons el joc de diferenciació en què les afirmacions de pertinença són sempre reactives, si bé les manifestacions simbòliques o rituals creen en l'interior d'una comunitat humana un espai peculiar de comunicació (o, dit d'una altra manera, un lèxic que confereix pertinença a les pràctiques realitzades col·lectivament i les remet a un sistema referencial igualment comú); és el contrast que revesteix aquest espai en oposició a un altre allò que li dona existència en la consciència dels seus utilitzadors. Així mateix, els elements comunicatius ho són no solament pels significats que vehiculen i són compartits, sinó també pels significats que exclouen. A Bonavista, els andalusos nascuts a Catalunya i que s'afirmen com a andalusos sense conèixer la terra dels seus pares, reivindiquen una pertinença ètnica abstracta que serveix per crear entre ells, marginats per la societat catalana, un espai comunicatiu negatiu. "Allò andalus", en suma, és buit de contingut real i és definit exclusivament a partir d'estereotips negatius entorn d'"allò català".

Pel que fa a Gràcia i a la seva població catalana, hem pogut comprovar a través del relat d'experiències viscudes que les formes culturals aparentment més autèntiques i més espontànies són aquelles que deriven de la voluntat de diferenciar-se culturalment i socialment d'altres sectors de la població, estigui la seva finalitat inserida en un projecte

polític (rebuig d'"allò espanyol" vist com a expressió del poder) o sigui un simple reflex d'una reacció de classe.

Direm, en conclusió, que hi ha aquí un doble joc i que la percepció i afirmació del "nosaltres" recolza sobre el reconeixement dels "altres", és a dir, de la diferència. Però aquest joc dialèctic està sotmès a variacions que depenen de les regles del període considerat. Volem dir, amb això, que la pertinença del "nosaltres-ells" és inseparable de la selecció, instrumentació i canvis de continguts d'uns valors i formes de representació o símbols. Si bé en la majoria dels casos els criteris de pertinença-diferenciació recolzen en una base objectiva (llengua, institucions consuetudinàries originals, creences religioses pròpies, etc.), la seva reinserció en sistemes referencials múltiples (ideologies de classe, estratègies de poder, interessos particulars, canviants o fragmentats, etc.), obliga a tractar-los en la seva doble dimensió alhora objectiva i subjectiva. Això comporta les següents conclusions: els marcadors ètnics no són significatius d'ells mateixos; són significatius el sentit que revesteixen en determinades circumstàncies, l'ús que se'n fa i, finalment, els seus usuaris, és a dir, els grups o sectors que els instrumentalitzen.

Esperem que a través d'aquesta breu anàlisi aparegui la possibilitat de tractar la cultura popular com un tema autònom. Forma part d'aquesta interacció de la pertinença-diferenciació que hem ressaltat i els continguts històrics de la qual poden servir de punt de partida d'una anàlisi dels sistemes de representació i de la ideologia en una societat urbana, és a dir, socialment heterogènia.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ARKOUN, M., 1983, "L'Islam dans l'histoire", a *Maghreb/Machrek*, Paris, La Documentation française.
- BALCELLS, A., 1979, *Cataluña contemporánea*, Madrid, Siglo XXI.
- BASHAM, R., 1978, *Urban anthropology. The Cross-cultural study of complex societies*, Palo Alto, Mayfield Publishing Cy.
- CANDEL, F., 1974, *Els altres catalans*, Barcelona, Edicions 62.
- ETIENNE, B., 1977, *L'Algérie: culture et révolution*, Paris, Seuil.
- FABRE, J. i HUERTAS CLAVERIA, J. M., 1976, *Tots els barris de Barcelona*, Barcelona, Edicions 62.
- FERRAROTTI, F., 1979, "Sur l'autonomie de la méthode biographique", a DUVIGNAUD (ed.), *Sociologie de la connaissance*, Paris, Payot.
- GARCÍA CANCLINI, N., 1982, *Las culturas populares en el capitalismo*, Mèxic, Nueva Imagen.
- GRAMSCI, A., 1975, *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*, Mèxic, Juan Pablos, ed.
- 1976, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Mèxic, Juan Pablos, ed.
- JULIANO, D., 1984, "Diferencias de criterios de adscripción étnica", al *III Congreso de Antropología*, Sant Sebastià.
- LÉVI-STRAUSS, C., 1981, *La identidad*, Madrid, Petral.
- LOMBARDI SATRIANI, L. M., 1975, *Antropología cultural: Análisis de la cultura subalterna*, Buenos Aires, Galerna.
- MALDONADO, L., 1975, *Religiosidad popular*, Madrid, Cristiandad.

- MEMMI, A., 1971, *Retrato del colonizado*, Cuadernos para el diálogo, Madrid.
- PERROT, D. i PREISWERK, R., 1975, *Ethnocentrisme et Histoire*, París, Anthropos.
- PROVANSAL, D., 1980, "La Mutation sociale en Grande-Kabylie (Algérie): 1969-1972". Inèdit.
- 1981, "Estudi antropològic de Sant Cugat del Vallès", a JUNYENT, R., *Estudi sociològic de Sant Cugat del Vallès*, Sant Cugat, Ajuntament de Sant Cugat.
- PUJADAS, J. J. i COMAS D'ARGEMIR, D., 1982, "Identitat catalana i símbols culturals", «Ciència», núm. 15, Barcelona.
- YACINE, A., 1979, *Le Maghreb musulman en 1979*, París - Ais de Provença, CNRS/CRESM.



UNA SUBCULTURA NEGADA: L'ÀMBIT DOMÈSTIC

Dolores Juliano

Universitat de Barcelona
Institut Català d'Antropologia

Si entenem la cultura popular en tant que cultura no dominant, veurem que es dispersa en diferents àmbits físicament acotables i més o menys estancs (àrees rurals o *ghettos* ètnics a les ciutats), però amb freqüència oblidem que fins al mateix si de la cultura predominant, d'aquella que s'anomena a si mateixa "la cultura" d'un país, existeix, fonamentat en la divisió sexual del treball, un sector de la població que no participa de molts dels elements de la cultura general. Formes de treballar i d'utilitzar el temps lliure, formes de sentir i d'interpretar la realitat són diferents per a un sector de la població que, a més, ha estat mancat tradicionalment de possibilitats reals per decidir sobre els seus propis interessos i necessitats.

Així com en el cas d'altres grups marginals o marginats, també en aquest cas a la marginació del poder correspon l'assignació d'un espai determinat, un *apartheid*, regne del "desenvolupament per separat". Aquest espai, a més, està fragmentat en múltiples unitats minúscules, cosa que dificulta captar-lo com un àmbit portador d'una subcultura específica. Estem referint-nos a l'"àmbit domèstic" i determinar l'àmbit domèstic és, clarament, determinar l'àmbit femení o, per dir-ho d'una altra manera, la parcel·la del món total en què queden limitades les possibilitats d'actuació femenina, per una assignació cultural. És evident que aquest àmbit no té una existència autònoma i que està fortament condicionat per les pressions del món extern. Si bé tot allò que es genera en l'àmbit domèstic influeix en l'àmbit exterior (masculí), és innegable que aquesta influència és menor —quantitativament i qualitativa— que la que rep. La distribució asimètrica dels influxos mutus i la posició subordinada dins d'una jerarquia en la qual els àmbits de decisió li són aliens, configuren aleshores l'àmbit domèstic com una concreció típica de cultura popular en tant que cultura de sectors dominats.

Aquesta interpretació de la "cultura popular" com a cultura dels sectors dominats, és la que s'ha imposat a l'escola d'antropologia italiana a partir d'Ernesto de Martino, i té el seu representant més clar en Lombardi Satriani; però el seu concepte s'ha confós amb freqüència amb el de cultura contestatària. Malgrat tot, el mateix Lombardi ha assenyalat que en molts casos l'únic element contestatari de les cultures

dominades és la seva pròpia existència que, per ser-ho, posa en dubte la pretensió d'universalitat de tota la cultura dominant.

Des del nostre punt de vista, és el caràcter no integrat de la cultura dominada l'element que permet reconèixer-la com a tal, i no el seu caràcter d'oposició explícita a la cultura dominant.

En efecte, un sector dominat és un sector al qual, per definició, se li nega la seva capacitat d'expressar-se, d'articular un sistema de valors propi i d'autoreproduir-lo. Es veu impossibilitat, per la seva manca de poder, d'articular en la pràctica un sistema coherent que li permeti entendre i manipular autònomament les relacions personals i amb els objectes. No pot desenvolupar aquesta possibilitat d'assimilar el món exterior, transformant-lo en la seva pròpia substància, que és pròpia de tota cultura integrada.

Des d'aquest punt de vista, les dones, integrades en la cultura general de forma subordinada, no representen enfront de la cultura dominant el paper de la natura (en tant que "no norma") com han proposat des de Simone de Beauvoir fins a Ortner, sinó simplement el de subcultura o cultura dominada. Per tant, els elements constituents de cultura són fraccionaris, desarticulats i no prou integrats en sistemes.

Aquesta característica és comuna a tots els sectors de la cultura popular (v. GRAMSCI, 1977). El que té sistemes de valors coherents i estructurats no és el món dels homes com a tal, sinó com a cultura dominant. Els sectors masculins marginats comparteixen amb el món femení la seva condició de no integració completa i, per consegüent, el risc per al sistema de transformar-se en agents de la seva subversió. Enfront de tots aquests sectors, l'estratègia neutralitzadora de la cultura dominant és similar. D'una banda els nega la seva capacitat d'elaborar una visió pròpia del món i per l'altra els assigna una cosmovisió (incloent escala de valors i tipificació de *rols*) que, malgrat que estigui imposada des de fora, es pretén generada en el si del grup dominant. Encara més, es pretén que constitueix "la seva naturalesa" més que la seva cultura.

En d'altres temes d'aquest seminari es veu com es desenvolupa aquesta política assimilatòria —i en última instància legitimadora de la cultura dominant— respecte als sectors populars masculins; tractarem aquí d'analitzar breument com actua respecte a la "minoría" femenina.

En tractar les relacions entre cultura dominant i grups subordinats ens referim a relacions complexes que impliquen ambigüitats i complicitats en ambdós sectors i inclouen, com fa notar García Canclini, «fenòmens d'integració, interpenetració, encobriment, dissimulació i amortiment de les contradiccions socials» (1982:72), però en última instància aquests fenòmens fan referència més a l'aparença del conflicte que al mateix conflicte. El grup dominant ho és solament en la mesura que pugui mantenir, a més del domini econòmic, el control ideològic, i això suposa el control (o encara millor el domini) dels canals de comunicació. Els grups subalterns, i per consegüent les dones en tant que grup subordinat, han de manca de veu. Això s'aconsegueix de dues maneres: negant-los l'accés als canals de comunicació i desvalorant la seva expressió quan, malgrat tot, es produeix.

El primer punt pot documentar-se copiosament a través de la història pel que fa al grup que ens ocupa. Les dones tenien (i tenen) vedat l'accés al sacerdocí i, en conseqüència, a la possibilitat de predicar des

d'una trona. Si tenim present la funció importantíssima d'homogeneïtzació cultural que hom assignava a aquesta prèdica, podem entendre la utilitat que tenia aquesta exclusió per a la conservació del poder masculí en tant que dominant (paralela a la funcionalitat que per al manteniment del poder de la noblesa tenia l'exclusió dels camperols). L'exclusió de les dones de l'àmbit de l'ensenyament sistemàtic (major taxa d'analfabetisme, menor accés a estudis mitjans i superiors) tenia com a funció, per la seva banda, apartar-les de la possibilitat d'expressar-se o comunicar-se per escrit o mitjançant llibres. L'aïllament dins de cada unitat domèstica, fraccionada de les altres, impedia —almenys teòricament— el flux d'informació persona a persona que constituïa el canal alternatiu per als altres grups dominats. Així, ja que cap canal d'expressió no era al seu abast, no ha d'estranyar que la "cultura femenina" es presenti més fraccionada i dispersa que la resta de cultures subalternes.

Però a la dona no li mancava la veu. Encara més, el seu primerenc —en termes de desenvolupament biològic— i fàcil domini del llenguatge, ha estat sempre motiu de preocupació per als sectors dominants. No constituïen un grup "mut" del tipus dels pells-roges d'Amèrica, sotmes a aquesta condició per l'escàs domini de l'idioma dels conqueridors, agreujat per pautes culturals que emfasitzen el silenci.

Quant a les dones, la cultura dominant —que, com assenyala Lombardi, en aquest aspecte inclou importants sectors dels grups dominats— utilitza la seva segona estratègia: desvaloració o negació de la validesa o importància de l'expressió del grup dominat. No entraré aquí, per ben coneguda, en la recopilació de refranys, contes populars, sentències i contarelles que es centren en la desvaloració de la parla femenina; com a exemple —multiplicable a l'infinit— esmentaré solament dos refranys catalans:

Pel que la dona parlarà, millor li està el callar.
Dones de casa sempre parlen massa.

Aquesta desvaloració comprèn la quantitat d'expressió («les dones parlen massa»), els interlocutors («s'ho passen conversant entre elles») i els continguts, que són precisament els culturalment assignats (les relacions personals en l'àmbit domèstic que, tot i representar l'acceptació de la pauta cultural imposada, es veuen com a xafarderies). Observi's que en el cas dels temes imposats als homes, la valoració és sempre positiva per a ells. Si la dona parla de temes diferents als domèstics la situació no millora, es considera que envaeix el camp de l'home i que és una *set-ciències* (com deia Gauguin de la seva àvia Flora Tristan). El to de veu de la dona també és objecte de repressió, com pot observar-se fàcilment en qualsevol discussió d'una parella en un lloc públic. En aquests casos, quasi sempre l'home es mostra molt ocupat a imposar silenci: «calla, dona, calla», «no cridis», etc. És difícilíssim que es doni la situació inversa. Definitivament, la pressió social va en el sentit de neutralitzar tot missatge femení que no pugui impedir que s'emeti.

Aquest procés és paral·lel al de la desvaloració dels continguts de la resta de cultures marginals (camperoles, etnogràfiques) com a supersticions o simplicitat. Però mentre que per als homes es reconeix que els

anys permeten acumular coneixements o accedir a un poder relatiu (allò del diable, que sap més per vell), en el cas de la dona el control/desvaloració es fa més fort i estricte a mesura que l'edat i l'experiència la transformen en un interlocutor més perillós. La negació en aquests casos és total: la dona madura és catalogada com a histèrica, els seus problemes enfront dels papers socialment imposats són menopausa, o el seu desajust social, bruixeria (segons els temps i el llenguatge de domini de moda). A major possibilitat de qüestionar, major pressió negativa (v. JULIANO, 1984b, la desvaloració de les sogres des d'aquesta perspectiva). Així, el cicle vital de la dona queda tancat entre dues identifications, ambdues negatives, de la seva plenitud d'ésser humà. Passa de ser menor tutelable i inexperta (condició que s'allarga a tota la seva joventut) a ser vella/bruixa. D'un "no significant" a un altre "no significant" sense esdevenir mai persona/interlocutor vàlid.

És obvi que m'estic referint a papers socialment assignats (i fins i tot tradicionalment assignats) i no a la seva concreció, la qual pot tenir tanta varietat com actors els facin. Però el que interessa, des del punt de vista d'aquest treball, no és fer l'inventari de la marginació femenina, sinó analitzar com, a partir d'un àmbit culturalment assignat com a *ghetto* (l'àmbit domèstic), les dones han pogut mantenir alguns nivells d'autoafirmació, o han manipulat alguns elements de la cultura dominant en el sentit que els resultés menys desfavorable.

Centraré l'anàlisi en les expressions verbals, ja que són les que permeten apreciar millor els nivells d'integració/qüestionament, sense desconèixer que també la cultura material pot ser susceptible d'aquesta classe de lectura, sobretot quan constitueix un conjunt de pràctiques, tècniques i realitzacions tan ric com ho és el de l'àmbit domèstic.

En relació al marc de valors explícit o verbalitzat —columna vertebral de tota cultura— l'àmbit domèstic és el lloc d'autoreproducció de la cultura dominant, i aquesta autoreproducció està confiada a les dones/mares integrants d'una subcultura dominada.

En aquest cas podem veure clarament un exemple de la manipulació que abans esmentàvem, segons la qual funcions assignades externament es presenten com a "natura" dels seus actors forçosos. Ja que les mares *han* de transmetre l'escala de valors dominants als seus fills (sota pena de repudi social a elles i de desajust greu a aquests últims), es considera que les dones *són* conservadores, en el sentit polític del terme.

Malgrat això, si analitzem acuradament les formes tradicionals d'expressió transmeses per línia femenina (contes, cançons de bressol, corrandes i fins i tot devocions), podem veure que aquest paper transmissor-conservador ha estat en la pràctica molt menys assumit del que al sistema de valors dominant convenia. Les dones no s'han limitat a reproduir i ensenyar als seus fills els valors masculins, sinó que els han reelaborat subtilment i d'una manera constant, per apropar-los a allò que —en circumstàncies menys desfavorables— hauria pogut arribar a constituir una escala de valors pròpia. Des d'aquest punt de vista i pel fet de constituir intents d'estructurar una visió del món diferent a la dominant, considerem l'àmbit domèstic com un àmbit portador d'una cultura popular específica.

Però ¿com pot constituir-se aquesta en cultura, confinada com està en compartiments estancs i sense accés, com hem vist, a canals que

permeten la intercomunicació? ¿No corre el risc de fraccionar-se en minúscules subcultures familiars, absolutament aïllades les unes de les altres? En relació a aquest problema, la norma de patrilocalitat ha estat l'agent a través del qual s'ha vehiculat la relació. Cada dona resultava endoculturada a dues llars: la d'origen i la de procreació, a la qual accedia molt jove amb la seva capacitat d'aprenentatge intacta. La mare primer i després la sogra li transmetien, a través de normes, tradicions i relats, la visió del món que ella, per la seva banda, transmetria a dos grups divergents (en un sentit de distribució en l'espai): les filles i les nores. Així, la residència patrilocal, com que separava la dona del seu àmbit d'origen, es transformava en un mecanisme eficaç de distribució i homogeneïtzació de continguts a través de les generacions. Va constituir la xarxa que comunicava entre si dones provinents de diferents grups familiars, relacionant àmbits domèstics originàriament separats.

Això permet explicar l'homogeneïtat de la cultura d'àmbit domèstic, no sols com a resultat de la pressió uniforme que sobre cada unitat exerceix la cultura dominant, sinó com a conseqüència d'una circulació generacional de portadores d'una subcultura específica.

Vegem quines formes pren aquesta, analitzant l'element endoculturador per excel·lència de la cultura tradicional: el conte. Entenem per conte una versió formalitzada d'un relat, que es transmet d'acord amb una codificació precisa i que s'utilitza com a tècnica per fer comprensible als nens el món dels adults. És, per consegüent, un àmbit privilegiat de transmissió d'escala de valors. Desgraciadament les compilacions de contes que han arribat a les nostres mans (Grimm, Perrault, Andersen i, entre nosaltres, Amades) han estat realitzades sempre per homes, la qual cosa implica un filtre no conscient respecte a què és "un bon conte". És possible que alguns hagin estat relegats per absurds senzillament, perquè la seva lògica era diferent a la del compilador. Penso en un exemple particular, el conte d'*El cigronet* que m'han relatat a la Conca i que no ha estat recopilat per cap folklorista. La història, si es veu des del punt de vista masculí, és absolutament absurda. Un home aconsegueix, després de molts canvis avantatjosos, que li donin una nena a la qual pensa tirar al riu. La tia se n'assabenta i la salva, traient-la del sac en què la porta. Certament, ¿per què faria algú una cosa tan absurda com matar la jove (que tant li havia costat d'aconseguir) sense cap motiu? Però si veiem el conte des de l'angle de la nena, el relat es transforma en una paràbola sobre el casament per acord econòmic entre el pare i el pretendent, i el trist destí de la jove és equiparat amb la mort. El fet de posar nom a la nena (Marieta) i no a l'home, és un recurs molt utilitzat als contes per senyalar qui és el protagonista —o des de quin angle ha de llegir-se la història. ¿Quantes històries com aquesta, "desbaratades i ximples", hauran estat abandonades pels compiladors? Quantes n'hauran estat modificades?

Malgrat això, aquest material empobrit permet encara alguns apropaments des de l'òptica del qüestionament dels valors establerts. He assenyalat ja en un altre treball (JULIANO, 1984a) que molts contes presenten, a pesar de tot, notables punts de divergència amb l'escala de valors que teòricament estan transmetent, i que aquesta divergència es realitza habitualment en el sentit de millorar la imatge femenina, atribuir-li un major protagonisme de què no disposava en la vida real, o

presentar una imatge invertida d'alguns dels tòpics desvaloradors més freqüentment repetits des de la trona.

Així, pot entendre's la quantitat de protagonistes femenines en les versions castellanes dels contes tradicionals: *Blancanieves*, *Cenicienta*, *Piel de Asno*, *Caperucita*, etc. I en la rondallística catalana: la Ventafocs, Blancaflor, Margarideta, la Princesa trista, la Princesa Margantella, la Regineta, etc. També pot entendre's sota aquest prisma l'assignació de funcions benèfiques a les ancianes proveïdes de poders que, de ser "bruixes" en la cultura oficial, passen a ser "Mares de Déu" en la versió detectada pels contes catalans, i la inversió del significat d'algunes cerimònies de poder femení com la festa de l'Akelarre, que en la seva versió narrativa popular es transforma en el "ball de palau" de *La Ventafocs*, mantenint molts dels seus elements originals: dia, hora, adreç màgic; presència secreta, dansa/relació sexual, utilització com a element per obtenir poder, etc.

Es notable com en certs contes com *La Caputxeta Vermella* es presenta l'oposició entre un univers femení harmònic i cooperatiu, quasi idíl·lic, format per la mare, la filla i l'àvia que, malgrat la distància produïda per la patrilocalitat, s'intercanvien ajuda i presents, i la irrupció d'un món masculí violent i perillós (el llop i el caçador) del qual les dones han de guardar-se. El relat assenyala clarament el perill: el mascle (llop en aquest cas) enganya primer i agredeix físicament després (paràbola del seductor), fins amb el detall complementari que pot fer-se valer per al seu engany de la imatge d'una anciana (Celestina), en aquest cas l'àvia, prèviament devorada.

La presència del caçador —figura del pare o del germà venjador de l'honor— no soluciona el dany fet a l'univers femení. La contesa entre el llop i el caçador és ja "cosa d'homes" i quasi aliena al relat.

En d'altres casos, el conte presenta una resposta a la vella pregunta (base de la norma moral): «¿Qui té la culpa de...?» Per al pecat anti-social per excel·lència —l'incest comès per un home amb poder (pare, padastre, oncle) amb una dona jove sota el seu càrrec—, hi havia una resposta oficial: la dona jove és culpable perquè sedueix l'home amb tota intenció i ajudada per les dones més grans de la família. L'arquetip d'aquesta interpretació és el relat bíblic de Salomé.

El conte popular *Pell d'Ase* proposa la interpretació inversa. El pare és el culpable i la jove és una víctima que, per escapar del perill, ha de recolzar en el consell de figures femenines de més edat.

Presentar les dones com a artesanes de la seva pròpia vida i amb valors i opinions pròpies, sembla natural però no s'adiu amb la imatge culturalment acceptada del paper femení. Adhuc en l'actualitat, periodistes, sociòlegs i polítics solen estar d'acord a considerar que les dones voten com ho fan els homes de la seva família, és a dir, que no tenen opinió pròpia pel que fa al món extern a la llar. (A vegades es creu que tampoc no en tenen dins d'aquesta, com quan es demana la conformitat del marit per a les compres domèstiques.) Aquesta imatge no es reflecteix en la majoria dels contes: la dona de l'ogre normalment ajuda els nens perduts, mentre fingeix atendre el marit. La mare d'*El Pare Janàs* (AMADES, 1980:245) evita que aquest es mengi la Marieta i els seus germans. La filla del diable és un cas particular de protagonisme femení. En contraposició amb una figura masculina poderosa i maligna

(el diable) i una altra de positiva però mancada de poder i recursos (el protagonista), la jove filla del diable reuneix poder, bondat, intel·ligència i valor: és una figura heroica quasi modèlica. També ho és la protagonista d'*El Pare Janàs* que salva constantment les seves germanes dels paranyos masculins, ajudada solament per figures femenines: primer les salva del pare ajudada per la mare, després les salva d'un gegant amb l'auxili de la mare d'aquest, i més tard compleix, per ella mateixa i sense ajut, una sèrie de gestes imposades pel rei.

Tant la dona de l'ogre, com la mare del gegant, com la filla del diable, estan lluny de sentir compromesa la seva fidelitat amb la figura de poder masculina dels seus àmbits domèstics. Tenen i defensen la seva pròpia escala de valors.

El protagonisme femení també és clar a *La Sireneta* recollida per Andersen d'una vella tradició danesa. En el conte, la sireneta estima, planifica, negocia, decideix i sacrifica els seus projectes, davant l'absoluta incomprensió del príncep destinatari de tants afanys, el qual ni se n'assabenta. És una paràbola de la comunicació entre el món femení i el masculí.

Però el curiós és que, fins en els casos en què els protagonistes són homes, han de tenir condicions i habilitats femenines per vèncer. Quan sant Pere guanya una juguesca al Diable, aquesta consisteix a veure qui cus més de pressa, i la guanya el sant perquè utilitza agullers curts cada cop, en comptes del llarguíssim en què s'enreda el seu adversari. És innecessari subratllar que la costura ha estat tradicionalment part de les feines assignades a la dona, el seu domini particular. Però el de sant Pere no és l'únic cas; també a *El sastreret valent* l'heroic cus i broda i és petit d'estatura, però venç els gegants perquè és més astut.

L'astúcia és l'arma dels qui no tenen força física i la dona té (potser per especificitat biològica, potser per selecció social, potser per pràctiques diferencials de criança) menor estatura i força —mitjana— que els homes del seu grup. ¿És casual que els herois creats pel seu enginy siguin petits (fills menors, gats, sastrerets, nans), dèbils, astuts i enginyosos, capaços de guanyar enemics grans, forts i ximplers? ¿O és un model proposat segons el qual val més l'enginy que no la força?

També en aquest cas, la problemàtica cultural femenina es correspon amb la de la resta de classes subalternes. Encara que el camperol fos alt i fort, era dèbil en relació amb el senyor. Les històries d'herois dèbils tenien dos nivells de lectura: podien entendre's en relació amb l'oposició home/dona, però també podien representar el conflicte gent del poble/classes dominants. Aquesta ambigüitat facilitava el seu contingut que posava en qüestió les relacions jeràrquiques familiars.

Hem vist que la relació cultura dominant/cultura popular es centra en la imposició, per part de la primera, de la seva específica cosmovisió a la segona. Aquesta visió del món és legitimadora de l'asimetria i es pretén que constitueixi la "natura" dels dominats. La negociació a aquests del dret a expressar-se i la desvaloració dels missatges que aconseguixen emetre, són solament estratègies que condueixen a assolir el fi darrer: aconseguir que el grup dominat accepti com a característiques pròpies les que li són assignades pel grup dominant, les quals són, precisament, aquelles que possibiliten perpetuar la dominació.

Des d'aquest punt de vista veiem que a les dones se'ls assigna una

colla de característiques: insolidaritat amb les altres dones, rivalitat per tal d'obtenir l'estima de l'home i desitjos intensos d'agradar-li, tímidesa i covardia, inseguretats i necessitat de suport masculí, masoquisme (els agrada cuidar malalts, assistir a vetlles de difunts, sacrificar-se), negació de la seva sexualitat, ambició desmesurada, propensió a enganyar, propensió a la religiositat formal.

Ja hem vist que aquestes característiques no són sempre assumides per les destinatàries —almenys en forma completa— i que, quan a través dels contes tractem de llegir l'autointerpretació femenina de la seva natura, trobem una altra versió.

Vegem-ho per parts. Com assenyalàvem en parlar de *La Caputxeta Vermella*, són habituals als contes els exemples de solidaritat femenina. Freqüentment les protagonistes reben ajut i consell d'altres dones, o actuen com un col·lectiu: "les dones del poble".

En els casos en què unes dones competeixen amb d'altres i les danyen —pensi's en la madrastra de *La Blancaneu* o en la bruixa de *La Bella Dorment*— la rivalitat és per aspiracions humanes generals (poder, joventut, riquesa, prestigi) i no per l'amor d'un home, que és l'aspiració més important entre les culturalment assignades a la dona. La madrastra odia Blancaneu perquè és jove i bella mentre ella està envellint, però queda clar que no tem que li prengui cap amor, ja que no hi ha cap amant pel qual competir. La bruixa maleeix la Bella Dorment perquè ha ferit el seu amor propi en oblidar convidar-la a una festa. Les "dolentes" són arrogants, ambicioses i despietades, però viuen —com les "bones"— en un món en què els homes no són el centre. Quan l'eix del relat és un gran amor femení (i recordo solament el cas de *La Sirena*), no es resol en odi a la rival, sinó en altruisme.

És clar que tímideses i temors apareixen poc als contes. Les joves i les velles travessen boscos i muntanyes, enganyen gegants i dimonis, i es mostren generalment com un grup decidit i autoafirmat que brinda suport almenys amb tanta freqüència com el sol·licita.

Hi ha un punt que és poc explícit als contes, i és el de la sexualitat. Potser per la forta repressió oficial respecte al "pecat", aquest tema es manté quasi absent. Malgrat tot, hi ha una al·lusió prou clara en alguns dels contes més coneguts: tant a *La Blancaneu* com a *La Bella Dorment* la jove és "despertada" per un petó del príncep. Pot entendre's que la son dels sentits s'esvaeix i la primera experiència amorosa desperta la jove a la vida sexual. En ambdós casos, el personatge principal és ella, que ha passat per mil paranys, i ell és un transeüent casual i desconegut de la història. La seva única funció consisteix a "despertar-la".

Pel que fa a l'ambició, hi ha un conte molt freqüentment esmentat pels homes —*La dona del pescador*— segons el qual aquesta embarca el pobre noi en una sèrie de comandes cada cop més desmesurades, fins que la potència benefactora es cansa i els torna a submergir en la pobresa primitiva. Però en la versió catalana del conte —*Joan de l'engerra*— es mostra la mateixa escalada ambiciosa i s'atribueix a l'home. Això es veu reforçat encara més al conte —que encara es conserva viu a l'àrea rural de la Catalunya Nova— d'*El cigronet*, on el protagonista aconseguix, mitjançant canvis successius, passar d'amo d'un cigronet a apoderar-se d'una nena, que perd, i torna a quedar-se tan pobre com abans. És clar

que la inculpció d'ambició estúpida i desmesurada ha estat desplaçada a l'altre sexe.

Ja hem vist que allò que els homes interpreten en la conducta femenina com a mentides i enganys és considerat als contes com a artificis hàbils i permesos per derrotar els qui tenen més força. L'engany més temut pels homes —la infidelitat conjugal— no ocupa cap lloc als contes fabulosos. No és un problema femení.

Quant a la propensió a la religiositat, no apareixen les dones dels contes especialment devotes. A *El cigronet* és l'home el qui és constantment a l'església, entre exigència i exigència. De fet, un model femení com el que proposa el cristianisme oficial —«heus ací l'esclava del Senyor; faci's en mi segons la teva paraula»— no podia resultar gaire atractiu, si bé, com tots els grups mancats de poder real, les dones han utilitzat sempre abundantment el recurs de manipular el poder mític o religiós.

En resum i per acabar, la imatge que procura elaborar de si mateixa la dona, a través de les seves manifestacions més lliures, resulta diversa de l'oficialment assignada, tot i que no n'implica un qüestionament explícit. Afirmem que l'àmbit domèstic ha servit d'escenari a una subcultura específica, fraccionada, dispersa i àdhuc contradictòria, però existent.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AMADES, Joan, 1980, *Les millors rondalles populars catalanes*, Barcelona, Selecta.
- ANDERSEN, Hans C., 1835, *Cuentos de hadas* (diverses edicions).
- BEAUVOIR, Simone de, 1968, *El segon sexe*, Barcelona, Edicions 62.
- GARCÍA CANCLINI, N., 1982, *Las culturas populares en el capitalismo*, Mèxic, Nueva Imagen.
- GRAMSCI, Antonio, 1977, *Cultura y literatura*, Barcelona, Península.
- GRIMM, Jacob i Wilhelm, 1979, *Cuentos*, Madrid, Alianza Editorial.
- JULIANO, Dolores, 1984a, "Expressen els contes i rondalles reivindicacions populars?", «Ciència», núms. 34 i 35, Barcelona.
- 1984b, "Aproximación a la situación de la mujer en Cataluña", «Comentarios d'Antropología Cultural», núm. 4, Barcelona.
- LOMBARDI SATRIANI, Luigi M., 1978, *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*, Mèxic, Nueva Imagen.
- MARTINO, E. de, 1941, *Naturalismo e storicismo nell' etnologia*, Bari.
- ORTNER, Sherry B., 1979, "¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?", a HARRIS, O. i YOUNG, K. (eds.), *Antropología y feminismo*, Barcelona, Anagrama.
- PERRAULT, Charles, 1952, *Cuentos de hadas y otras narraciones*, Barcelona, Iberia.

QUÈ ÉS LA CULTURA POPULAR?

GLÒRIA I SERVITUD DE LA TRADICIÓ ORAL

Josefina Roma

Universitat de Barcelona

Entenem per cultura tradicional la cultura transmesa oralment de generació en generació, de pares a fills, o d'iniciats a aprenents.

Tradicció, etimològicament, ve del llatí *trado*, que vol dir «passar d'unes mans a altres».

En definitiva, és el llegat d'una cultura, passant pel sedàs de les generacions.

En aquest sentit, en totes les cultures hi ha una part tradicional, fins i tot dintre de la parcel·la acadèmica, on encara es transmeten oralment els ensenyaments dels antics mestres.

Quan parlem de cultura popular com a cultura tradicional, ens referim al fet que aquella ha estat la que s'ha reproduït tradicionalment, mentre que qualsevol tipus de cultura central o d'*élite* ho ha fet majoritàriament per altres mitjans.

Des de la invenció de la impremta, juntament amb l'acumulació de les *élites* europees al voltant de les ciutats, podem dir que es separen més i més les dues cultures, i la tradició queda per als àmbits que no poden assumir l'arrencada tecnològica, acadèmica i inventora que s'origina als nuclis privilegiats. Per això és corrent veure escrites afirmacions com aquestes: «Des del segle xv, el folklore dóna pas a la literatura, a les societats lletrades.»

Això, doncs, comporta que no tota la cultura europea sigui tradicional, sinó que queda relegada a unes classes determinades que no són certament les més prestigioses.

D'aquesta manera, la separació entre els dos mons s'accentua, i es deprimeix més i més el món de la cultura popular, perquè no es tracta ací com en les cultures o en els pobles on tot el gruix de la cultura es transmet tradicionalment, on tots els membres de la societat contribueixen al seu desenvolupament. A Europa, l'escissió entre ambdues formes de cultura provoca la necessària escapada o absorció per part de l'*élite* dels individus més dotats que passen a militar a l'altre costat de la cultura i poques vegades tenen un paper encoratjador per a l'evolució de la cultura popular. De manera que els portadors de la cultura popular i tradicional van perdent el sentit de la pròpia vàlua, i així és molt probable trobar-nos ja amb una certa negativa a la transmissió d'allò que

es creu de segona qualitat i de menor importància, davant de la cultura elitista cap a la qual escaparan quan es donin les condicions individuals favorables per fer-ho. Una de les institucions més emprades en aquests casos ha estat el seminari, així com en algunes regions espanyoles han emprat la Guàrdia Civil per als mateixos fins escàpols.

Així que una de les característiques més assenyalades dintre de la cultura popular i de la seva qualitat tradicional ha estat, a Europa, el fet de ser només una meitat de la cultura total, amb uns mecanismes de coneixement i d'escolament a l'altra part, que depenen de les barreres econòmiques, ideològiques i, fins i tot, teològiques emprades per l'*élite* per mantenir un *statu quo* del qual podia excloure els individus excepcionals però mai tota la classe com a tal.

¿En què consisteix la tradicionalitat de la cultura popular?

Una cultura tradicional és la que transmet el gruix del seu contingut a través del sedàs de les persones i les estructures socials vigents en cada generació, i en aquesta interpretació va inclosa una evolució evident, una adequació o distorsió de les característiques anteriors. Per això no es pot admetre l'equivalència entre cultura tradicional i immobilitisme o esclerosi evolutiva. El que passa és que aquesta evolució té un altre *tempo* i unes altres coordenades diferents de la cultura central, perquè es regeix per dues normes cabdals:

1. L'evolució personal ha de comptar amb l'assentiment i, per tant, amb una comunió amb el grup.
2. L'evolució ha de complir unes normes eficaces de transmissió.

En la primera condició veiem que serà la comunitat la que donarà el vist-i-plau a l'evolució inventiva, cosa que no vol dir que el *locus* de la innovació es trobi en una mena de núvol imprecís que es diu comunitat.

En un principi, els investigadors de la cultura tradicional van pensar, en llur entusiasme i exaltació davant de l'anonimat de la innovació popular, que es tractava d'una intel·ligència col·lectiva que feia avançar la cultura. No va ser fins que el treball de camp va portar a un coneixement exacte de la transmissió i la reproducció de la cultura tradicional que hom va adonar-se que el *locus* de la innovació és personal, individual, i que els individus dotats per alguna circumstància i per algun coneixement de la tècnica, eren els qui feien avançar la invenció i la transformació.

Per exemple, moltes innovacions tecnològiques o fins i tot de literatura oral obeeixen a l'enginy d'un individu. Les cançons sobre els pobles veïns, comparant el caràcter d'uns i altres, són acudits d'algú que ha tingut més sort que d'altres en la seva perpetuació, igualment com una persona concreta és l'encarregada de pensar-se les cançons satíriques que alguns pobles diuen per Carnaval o en les Moixigangues, avui dia.

Ara bé, no sempre la innovació troba el camp de cultiu adequat per ser acceptada.

El considerat com a excèntric pot viure d'una forma marginal, però és difícil que la gent adopti les seves solucions. D'aquesta manera, una innovació que no passi per l'acceptació comuna desapareix a la següent generació per manca de transmissió.

En canvi, en altres classes de transmissió, un pensador pot ésser pros-

crit per diverses generacions i redescobert i rehabilitat en unes altres. Així, teories científiques heterodoxes poden passar a la posteritat al cap de piles d'anys d'ésser ignorades. També, obres musicals devaluades en alguna època tornen a ser considerades en una altra.

Això no passa amb la transmissió tradicional, on qualsevol innovació o forma de conducta pot caure en desús o bé no ser acceptada en algun moment i no quedar-ne ni el record en les futures generacions.

Ací resideix una de les grans debilitats de la cultura tradicional, a la qual hom veu de vegades abandonar progressivament moltes de les seves institucions i coneixements, perdent a cada generació part del seu contingut.

Moltes vegades, el sentit d'alguna cerimònia o d'alguna construcció resta desconegut pels descendents de grans moments d'evolució cultural. Tècniques molt acurades que ningú no recorda, fragments d'informació dispersos que fan témer per la pèrdua a cada generació d'una part de coherència en el coneixement del món.

Per això és necessari que la memòria col·lectiva s'organitzi d'una determinada forma per tal de no perdre allò que és essencial transmetre per a la conservació d'una cultura.

La cultura tradicional adquireix, doncs, un sistema rígid de representació, per conservar precisament aquella estructura imprescindible per a la supervivència.

No es tracta, doncs, d'una cultura a la qual manca l'escriptura com a sistema de transmissió, sinó que és una cultura que imposa als seus components unes certes formalitats per ajudar a ser transmesa. Això es veu molt clarament en dos aspectes que ara detallarem:

- a) L'organització de la memòria oral.
- b) El centre orientat cap al passat.

L'organització de la memòria és plena de fórmules que faciliten l'emmagatzematge d'històries, d'imatges i coneixements i que fan que la gent les pugui reproduir fàcilment. Hi ha tècniques per catalogar els parents i fer genealogies fins a arribar a l'heroi fundador o a la generació que calgui. Hi ha fórmules per encetar una història i punts de referència per a tot. Així s'han pogut conservar els cants de gesta o les històries i romanços i, fins i tot, els balls i els jocs infantils.

En els *Goigs de santa Quitèria*, per exemple, tenim una expressió que ens pot servir de paradigma:

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

El metre del romanç ja és una fórmula recordatòria en si mateixa, però quan es parla de *plata* i al següent vers, *d'or del fi*, és una parella

emprada no sols per indicar magnificència sinó també per a descans de la memòria.

Les dues figures del sacerdot i els escolans també serveixen per complementar-se mútuament de tal manera que ningú que es recordi d'una no pugui oblidar l'altra, perquè sempre surten juntes, com en *La Dama d'Aragó*.

D'aquesta manera, en qualsevol moment es pot donar pas a les composicions improvisades. Aquestes cançons acostumen a treure d'un arsenal de figures ben conegudes de tots una recomposició que convé en un moment determinat. Així en aquesta cançó de ronda de Sobrarbe, que fa al·lusió concreta a una negativa de la mare de la noia per obsequiar els rondadors:

*Asómate a la ventana,
cara de lunes y martes;
en tu casa ya no entramos
porque tienes muchos trastes.*

O bé en aquesta de llevar taula de les majordones del Roser al Segrià:

*Canto per les estovalles,
tovallons i tovalletes;
cantaria més cançons
que vostè no té pessetes.
I aquí em brinda la laó,
la vergonya és d'aquest jove
si no em paga la cançó.*

Hi ha versos que són recombinats i només una petita part pot ser considerada com a creada per a aquella ocasió concreta.

De la mateixa manera, els refranys o parèmies, les fórmules màgiques, d'oratória, de les rondalles, etc., tenen una funció organitzativa de la memòria col·lectiva.

Els refranys han estat vituperats moltes vegades en les classes elitistes, i d'això en tenim un bon exemple en el *Quixot*, on Sancho, membre d'una cultura tradicional, fa el paper d'utilitzar pertot un seguit de refranys, que no sempre són adients, sinó que tenen relació amb allò que està passant només perquè hi intervé un dels seus elements.

Aquesta és la posició de molts lletrats davant dels proverbis, perquè els treuen de context i creuen que la gent els utilitza mecànicament, sense posar-hi gens de reflexió.

Això no és cert ni universal, sinó que la funció de la parèmia no consisteix a fixar el coneixement, sinó a proporcionar el contingut de la saviesa acumulada per totes les experiències anteriors com un formulari a l'abast. L'èxit d'aquesta saviesa la podem trobar també en la mateixa obra del *Quixot* quan Sancho fa de jutge en la famosa "ínsula".

Hem dit també que la cultura tradicional es val de la seva orientació cap al passat. Això és una conseqüència lògica de tot el que estem veient. Si es tracta de transmetre un saber acumulat en moltes generacions, seran els vells els qui ens poden proporcionar exemples i models de solucions. No es tracta de buscar la innovació, sinó de recolzar sobre una base sòlida que ha demostrat que fins ara funciona.

Els primers investigadors de la cultura popular manifestaven esgarriats com n'estaven d'empegats a les solucions antigues, a les tècniques conegudes, i descriuen els fracassos de les innovacions agrícoles, per exemple, portades des de la cultura central.

En canvi, avui dia, quan s'ha produït ja el desprestigi de la cultura tradicional en favor de l'acadèmica, molts pagesos s'han negat a transmetre els coneixements tradicionals sobre els conreus que havien estat acumulats durant mil·lennis i han abandonat les noves generacions a l'especulació del mercat i de la innovació per la innovació. Una mirada pels nostres camps és prova suficient per verificar la desorientació actual.

Fa uns quants anys, quan la cultura tradicional s'esmunyia ja de les mans dels investigadors i desapareixia amb els últims vells, es va veure la necessitat d'estudiar la cultura popular com a tradicional, com a resultat de l'acumulació de saviesa, i hi ha hagut un gran interès en la història d'aquesta cultura. Tasca realment difícil, perquè es tracta de trobar en fonts escrites per la meitat lletrada les incidències i la vida dels il·letrats. Però tot i així, la recerca de la saviesa de la cultura popular i tradicional és ineludible si no ens volem perdre allò que amb tant d'esforç han transmès els nostres avantpassats, confiant que ho féssim arribar a les generacions que han de venir.

BIBLIOGRAFIA

- BURKE, Peter, 1979, *Popular Culture in Early Modern Europe*, Londres, Temple Smith.
- DAVIS, Natalie Z., 1979, *Les cultures du peuple*, París, Aubier Montaigne.
- GIBERT, Pierre, 1979, *Une théorie de la Légende*, París, Flammarion.
- MUCHEMBLED, R., 1978, *Culture populaire et culture des élites*, París, Flammarion.



ORALITAT I VIDA QUOTIDIANA

Sebastià Serrano

Universitat de Barcelona

Resulta obligat de començar qualsevol treball relacionat amb la cultura popular amb una referència a les dificultats que presenta la seva pròpia delimitació i definició. Tanmateix, a tall de reflexió, no serà de més afirmar que aquesta tasca d'aclariment dels conceptes bàsics és connatural al desenvolupament del coneixement científic, i són totes les ciències que han dut durant molt de temps els vestits teòrics i pràctics embastats uns cops i apedaçats uns altres. Així, si la matemàtica hagués condicionat el seu desenvolupament a tenir una bona definició, per exemple, de nombre natural, avui no hauriem arribat on hem arribat. Fins al començament del nostre segle no fonamentaren el concepte de nombre. Però des dels grecs que manipulem els nombres. Després de molts segles, els conceptes bàsics tenen un bon fonament. La física, quant de temps no basà el bastiment del seu edifici damunt conceptes com "força", "pes" o "acceleració" que no eren de bon tros peces més ben elaborades que el nostre "cultura" o "cultura popular"!

Amb aquesta reflexió metalingüística —com són la major part de les reflexions epistemològiques i metodològiques— vull dir només que ara per ara ja va bé de treballar amb definicions provisionals i és justament això el que cal fer. Déu nos en guard, per exemple, de condicionar les ciències de la cultura a una definició rigorosa d'un concepte com el de significat, amb la qual, sense cap mena de dubte, té una relació de dependència. Ni tan sols la semàntica n'ha de condicionar el desenvolupament. Cal partir de definicions provisionals i, tal com feren els matemàtics, treballar, operar amb elles, ja que els processos que porten als resultats, així com els mateixos resultats, a la llarga ens fan llum per veure d'una altra manera els conceptes primitius.

Nosaltres usem un concepte de cultura directament vinculat al de comunicació —i, per tant, al de significat. Reconeixem com un fet en les persones, un conjunt d'habilitats que els permeten de mantenir relacions de comunicació les unes amb les altres. La veritat és que fins ara no teníem cap nom per referir-nos a aquesta suma d'habilitats primer que res lingüístiques però també d'ús de diferents parts del cos, de manipulació d'objectes, de l'espai o del temps... Aquesta Habilitat, amb majúscula, s'atansa molt, si no s'hi confon, al concepte "cultura". Naturalment, la veiem com un instrument d'interacció social entre els hu-

mans, i volem fer patent aquesta instrumentalitat de la cultura en els diferents usos que se'n fa en les situacions socials. La interacció cultural la veiem, per tant, com una forma d'activitat cooperativa estructurada. Així, la interacció verbal, és a dir, la interacció social mitjançant el llenguatge, és també, bàsicament, una forma d'activitat cooperativa estructurada. Activitat estructurada en el sentit que està regida per regles, normes, màximes, principis o convencions socials. Totes aquestes en conjunt (regles, normes...) constitueixen, com a sistema, els fonaments de l'edifici de la interacció verbal i, més en general, cultural.

Des del punt de vista funcional, una teoria d'aquesta Habilitat, o de la Cultura, haurà de tractar de dos sistemes de regles, ambdós de naturalesa social:

a) Les regles que regeixen la interacció, verbal i no verbal, com una forma d'activitat cooperativa (regles de tipus pragmàtic).

b) Regles que regeixen les expressions estructurades, verbals i no verbals, emprades com a instruments en aquesta activitat (regles morfològiques, sintàctiques...).

Ara bé, en considerar, tal com hem fet, les regles *b* com a instrumentals respecte als objectius comunicatius de la interacció verbal i no verbal, sembla que haurem de partir dels requisits pragmàtics de la interacció a l'hora de plantejar el problema de la descripció de l'Habilitat, a la qual anomeno *competència comunicativa* o, més encara, de presentar una teoria d'aquesta competència.

Certament, avui no existeix ni tan sols una teoria de la interacció verbal, en el sentit que el mot "teoria" rep en la metodologia de la investigació científica. Tanmateix, existeix un *corpus* cada cop més gran de coneixements i observacions sobre fets i fenòmens bàsics que una teoria hauria d'explicar, i no tinc cap mena de dubte que avui l'antropologia, la lingüística, la sociologia i la psicologia estan en condicions d'elaborar un esbós de programa d'investigació per al posterior desenvolupament d'una teoria de la cultura concebuda des d'un punt de vista pragmàtic. Naturalment, caldria per a aquesta teoria de la cultura una adequació explicativa que nosaltres imposàrem a partir d'un triple requisit: *a)* pragmàtic, *b)* psicològic, *c)* tipològic.

Dins d'aquest programa d'investigació per elaborar una teoria de la cultura, el requisit *c* tipològic d'adequació fa referència justament al tema de l'element "popular" en la cultura. "Tipus" voldrà dir variants diferents de cultures. I una variant pretén ser "la cultura popular". Per a nosaltres, i aquí, cultura popular serà aquella adquirida, transmesa, i, en gran part, organitzada a partir de l'oralitat: setmesa a les lleis de l'oralitat.

Entre les diferents habilitats, les diferents competències, la que segueix l'activitat verbal ocupa un lloc especial. Dins de l'activitat comunicativa estructurada, i que nosaltres basem en l'acció i la cooperació, acceptem que la base lingüística té un gran paper a l'hora de passar a primer terme la *informació*, que funciona en un espai comunicatiu. Certament, la comunicació, i el pas d'informació, es dona en la naturalesa. És per això que el domini de la comunicació, així sense més ni més, és el domini de la vida. Informació genètica a través d'un codi genètic.

El salt de la naturalesa a la cultura és justament un salt qualitatiu en l'àmbit de la comunicació. El que va d'un mitjà i un codi biològic a un mitjà i un codi extrabiològic. Acceptem que el llenguatge és el fonament d'aquest nou codi. Així com la naturalesa té els seus magatzems d'informació, la cultura ha de tendir a fornir-se de bons dipòsits, magatzems, memòria, d'aquesta informació que es transmet de manera extrabiològica encara que, i això ho creiem nosaltres, la naturalesa ens dona instruments per adquirir i incrementar aquests coneixements transmesos des de fora.

En aquest context crec que el tret de l'oralitat emmarca l'estratègia de desenvolupament. El llenguatge oral resulta excel·lent com a mitjà per tractar la informació, sigui per transmetre-la, sigui per incrementar-la. Tanmateix, no és tan bo per conservar-la. Els mots se'ls endú el vent. I la vida de les comunitats estava lligada al llenguatge: les arrels, expressades en històries, els preceptes, les receptes per cuinar, per guarir, per caçar... Tota la vida gira entorn de l'oralitat, que té com a punt dèbil el seu fàcil esmunyiment. La primera gran estratègia cultural (el primer projecte) potser fou la de trobar una manera de fer durar —i perdurar— la informació. En el llenguatge mateix hi ha la fórmula: desenvolupar aquella funció que anomenem poètica. Aquesta funció transforma el llenguatge en una "cosa que dura".

Del primer gen fins a una comunitat, el principal problema és el de sobreviure. I la primera por és la de no sobreviure. Naturalesa i cultura comparteixen problemes, i per tant pors (o potser són manifestacions d'un mateix problema). La cultura popular l'hem d'emmarcar, doncs, en aquest gran quadre de la supervivència. És per això que la podríem qualificar de conservadora i, fins i tot, amb un cert toc d'egoisme. Com una xarxa abraça tota l'activitat comunicativa de l'individu i té el seu santuari en allò que anomenem quotidianitat. És en la vida quotidiana que es manifesten bona part de les habilitats que constitueixen la competència comunicativa i, sobretot, és la quotidianitat l'escola on s'adquireixen aquestes capacitats. També és, per tant, el moll de l'os de l'ordre social.

Si tenim les coordenades d'aquesta cultura popular serà bo d'examinar alguns dels gèneres en què es manifesta, prenent per gènere —tal com ho fa l'etnometodologia— tot model d'expressions que gaudeix d'unes determinades característiques estructurals. Tota comunitat tindrà el seu repertori de models. Fixem-nos en l'exemple dels proverbis. En el proverbi es manifesta sovint la funció poètica del llenguatge i, per tant, l'estructura formal és fàcil de reconèixer. Tanmateix, val la pena que ens fixem en l'ús del proverbi i, per tant, com proposàvem al començament, en la pragmàtica. El proverbi com a fórmula amb el suport de la tradició pot assumir un valor de text de dret consuetudinari i, encara més, el dret pot arribar a ser formulat sota la forma de conjunt de proverbis.

Podem veure en aquest petit text què és un proverbi i la funció de control social exercida a través seu si ens fixem que és, potser, la forma més ràpida i accessible a fi i efecte de mantenir continuament els lligams amb la tradició. Cada proverbi pressuposa un sistema de valors acceptat. El proverbi és un contacte, un llaç que lliga un membre d'una comunitat amb els altres i, a l'ensens, amb tota la cultura. Els proverbis romanen tal com la comunitat roman. Sovint lligats a unes històries

que es contenen i que també transmeten, perpetuen, fan sobreviure l'ordre social. Les contenen unes persones iniciades, vells i velles, dones, màgics, capellans..., en uns llocs concrets: a la vora del foc a l'hivern, a la fresca a l'estiu, en indrets determinats del camp, segons les feines, o del poble: església, plaça, cementiri, ermita...

Les "històries", segons qui les conta, poden ser amanides de blasfèmies, injúries, insults, males anomenades, o bé d'endevinalles i dilemes o de fórmules de salutació i afecte. Totes van barrejades amb manifestacions de tipus no verbal, si bé és el llenguatge el focus organitzador de l'acte comunicatiu. Tots els altres elements afavoreixen les possibilitats d'èxit de la comunicació. Assolir una bona competència és ser capaç de posar un proverbi al seu lloc en una conversa o una disputa i exigeix una certa capacitat metalingüística, així com trobar una forma per saludar una persona segons l'indret, grup social, sexe, edat... L'endevinalla, per exemple, afegeix a les característiques que assenyalàvem al proverbi amb la funció de control social el tret didàctic. L'endevinalla, que lliga a la tradició, demana un aprofundiment en el domini de la llengua i de les relacions entre els mots i les coses, així com en l'ordre del discurs. La solució d'una endevinalla demana al nen un coneixement del seu món. A més a més, darrera l'endevinalla hi ha una pregunta, un interrogant, unes dificultats que cal superar per arribar al final amb la resposta. No és difícil de veure en les endevinalles una referència a les relacions socials i, fins i tot (com ha assenyalat Calame-Griaule), una relació entre tots dos sexes. Qui sap si l'enigma o el dilema no té relació amb el matrimoni ja que, en la major part dels problemes en què es troben involucrats els herois, el fet de resoldre l'enigma els porta a aconseguir la dona. Darrera l'enigma en certa mesura hi ha el matrimoni. Quant a les salutacions, hem de dir que són al marc de les relacions socials i són, per tant, una bona mostra de la xarxa de jerarquies establerta al si del cos social i que com a tal xarxa configura un ordre, l'ordre social establert.

La vida quotidiana és durant tota l'oralitat el domini de la llar i l'escola de la cultura. Aquí s'adquireix i es desenvolupa, aquí es guarda i es transmet. És el seu santuari. Per això, és en la conversa aparentment intrascendent on es juga el futur d'una comunitat. És per això també que cultura popular i vida quotidiana són conceptes interdependents.

La introducció de l'escriptura representarà l'inici d'un canvi molt important al si de la vida social. Desenvolupa un tipus de simbolització que permet el creixement impressionant, desequilibrat, de la matemàtica i de la ciència en general que tindrà més conseqüències detectables del tot en el nus de l'ordre social que és la quotidianitat.



SOBRE EL CARÀCTER LOCAL DE LA CULTURA POPULAR

Joan Cavallé

Centre d'Estudis Alcoverencs

Ja des dels inicis de la investigació en el camp de la cultura popular al nostre país, es tingué clara consciència del seu caràcter local, per bé que això no vulgui dir de cap manera que hi hagués cap mena de coincidència de criteris. La Renaixença portà un tipus de recerca folklòrica que tenia en el concepte de "nació" —encara que no es fes servir normalment aquesta denominació— el seu eix vertebrador. Hom recollia llegendes, tradicions, rondalles, cançons per tal d'esbrinar allò que, en opinió de Maspons i Labrós, devien ser els trets diferencials de cada poble. La finalitat política de connectar amb els orígens i de confegir el corpus cultural català esdevé evident. Tanmateix, la tasca de recerca que es proposaven aquests primers folkloristes havia de recórrer a les informacions que poguessin fornir els àmbits més reduïts de la nostra geografia: pobles i comarques. Per això, de Milà i Fontanals endavant, els compiladors de cultura popular es convertiran en pelegrins per Catalunya en un intent d'entrar en contacte amb una realitat local, en el més genuí sentit que pot donar-se a aquest mot: veure la cultura de cada lloc per arribar, mitjançant suma, hipòtesi, abstracció —el mètode ara no ens interessa— a la cultura nacional. No és casualitat que la recerca folklòrica hagi tingut en el moviment excursionista un dels seus suports més fermes.

La consciència del paper que el "lloc" té en la cultura popular trigà una mica més. A escala europea, l'alemany R. F. Kaindl féu una classificació del folklore, un dels apartats de la qual era dedicat a la població. Però fou el suís Hoffman Krayner qui donà el pas més decisiu quan, en classificar la bibliografia folklòrica anual establí, l'any 1917, un apartat per al concepte de "vila". Alguns anys abans, el 1912, Cels Gomis ja havia donat alguns passos en el nostre país tot titulant un dels apartats en què ell classificà el folklore com a «preocupacions particulars de cada localitat». Tindriem, doncs, una cultura única catalana —segons l'esmentat criteri de la Renaixença— però amb unes inquietuds pròpies de cada poble que en constituïrien l'especificitat. Més tard, Valeri Serra i Boldú publicaria les obres *Geografia popular* i *Geografia folklòrica* (1928-1935) que significarien una interessant aportació de material, per bé que encara no incloïa cap intenció teoritzadora.

En la mesura que considerem la cultura popular com una manifes-

tació de transmissió oral i directa —és a dir, no interferida pels mitjans de comunicació de masses— ens trobem que la seva difusió ha de produir-se en uns espais reduïts i, per aquesta mateixa raó, tendirà a la diversificació territorial i de grup. Els espais de difusió cultural (la llar, la plaça, l'església, etc.) són adequats per a la difusió d'uns aspectes de la cultura i no dels altres. D'aquí que el caràcter local de la cultura popular —en un sentit genuí, si més no— és doble: perquè la cultura popular es realitza genèricament en llocs concrets i perquè cada aspecte d'aquesta cultura té el seu lloc específic. Així, a la llar s'aprèn a cuinar, a l'església es reproduïxen els ritus del culte, etc.

Abans de continuar endavant, cal distingir entre els conceptes de reproducció i de transmissió culturals. La reproducció és l'acte cultural en si. En canvi, la transmissió és el fet pel qual l'aprenentatge d'una manifestació passa d'una persona a una altra. De vegades, la transmissió es produeix en el mateix acte de la reproducció; així, per exemple, un infant aprèn les cançons que sa mare canta o les rondalles que li explica la seva àvia. Però no sempre és així. En els balls parlats, per exemple, la interpretació dels personatges dels quals és, normalment, hereditària, l'aprenent no rep la informació veient la representació, sinó escoltant la lliçó que li explica el seu antecessor. Aquest és un element capital en el concepte de cultura popular, així com en el de la seva interpretació local, si tenim en compte que l'hem definida com una manifestació de transmissió oral. És a dir, que el que determina que un acte cultural concret sigui popular no és la seva reproducció, sinó la seva forma oral i, per tant, immediata, de transmissió. Quan el *Misteri d'Elx*, per exemple, és representat per membres del Museu Dramàtic de la Universitat de Colúmbia, a Nova York, no ens trobem davant d'una manifestació de cultura popular, sinó d'una experiència de laboratori.

Així, doncs, pel que fa a la relació de la cultura popular amb el lloc, podem establir les primeres conclusions següents:

a) El caràcter oral de la cultura popular fa que, en difondre's, es diversifiqui i adquireixi una gran varietat territorial, varietat en la qual el grup familiar, el poble, la rodalia i la comarca són els nivells en què s'estructura la cultura popular d'un país.

b) La transmissió de la cultura popular es realitza, sobretot, en el si de la família; des de la forma de cuinar o de guarir, a la professió o a les tradicions del poble, s'aprenen dins el clos familiar; tanmateix, diversos aspectes de la cultura popular són transmesos al carrer o a d'altres indrets; per exemple, els jocs infantils.

c) Pel que fa a la reproducció de la cultura popular, en canvi, cal distingir aquelles manifestacions que es limiten a l'esfera privada de l'individu (forma de vestir, cançons de bressol, oracions, refrans, meteorologia, parentiu, etc.), d'aquelles que assoleixen el caràcter de servei públic (exercicis per especialistes, de vegades professionals, com els endevinadors, els curanderos, els saurins), i encara d'aquelles altres que presenten la forma d'actes col·lectius (festes, representacions teatrals, enterraments, noces, aplecs). Mentre en els dos primers grups el lloc no és conformador de l'acte, en el darrer esdevé fonamental, car es realitza en un moment determinat i necessita la concurrència de la gent.

El poble se'ns presenta, així, com un àmbit de diversificació i, alhora, com un espai culturalment diversificat. Cal veure, ara, fins a quin punt el poble exerceix aquell paper diferenciador i fins a quin punt es dota de coherència interna perquè puguem parlar de cultura local.

El primer aspecte necessita un estudi diacrònic —que no crec que ara estiguem en condicions de fer— que analitzi el moviment de diferenciació cultural i n'esbrini causes i tendències. Una base de partida pot ser la llengua —al capdavant, suport fonamental de la cultura popular—, respecte de la qual s'ha estudiat a fons el procés de diferenciació. Són molts els elements que hi prenen part, tals com els diversos estrats lingüístics d'un territori, el veïnatge, les relacions comercials, polítiques i culturals internes i externes, etc. Tanmateix, el lingüista italià Matteo Bàrtoli (1873-1946) —i al nostre país Joan Veny— ha observat l'existència d'uns condicionants de base perfectament transportables al camp de la cultura popular. Aquests condicionants, un cop adaptats, podrien ser resumits en els conceptes de lateralitat/centralitat, aïllament/comunicació i estancament/vitalitat. En línies generals, els conceptes situats en primer lloc de cada parella afavoririen la conservació de formes culturals, mentre que els situats en segon lloc impulsarien a la renovació.

Juntament a tot això, que només hem esbossat, però, existeix un vessant defensiu de la cultura popular que és facilitat, precisament, pel seu caràcter local. Si fins ara el concepte de localitat ens l'havíem pres com a quelcom abstracte, ara veurem com es configura la cultura específica de cada poble com una cultura eminentment defensiva.

La Nació, el País, Déu, l'Església i la Religió són conceptes massa genèrics perquè hom pugui sentir-s'hi vinculat. Per això, l'individu es reclou en un poble que coneix i en una simbologia amb la qual s'identifica i el singularitza. Ve a ser el «nosaltres homogeni» de què parla Lisón, que fa néixer recels entre pobles veïns i origina una literatura, una iconografia, una paremiologia i uns cultes d'autoafirmació que, en ocasions, fins arriben a l'atac contra allò que és extern.

Déu, ens distant i inaccessible, és substituït per uns mitjancers que gaudeixen de la confiança de cada poble. Ermites i santuaris, imatges i ex-vots, goigs, processons, festes... tot un deversall d'expressions que no pretenen altra cosa que afalagar l'intercessor triat o trobat. El procediment pel qual un sant o una marededéu assolía el patronatge d'una població era divers; però es valorava especialment el cas que el poble hagués estat escollit pel futur patró. Això refermava la confiança d'aquest poble en si mateix i li donava una superioritat per damunt dels seus veïns, que podien resultar absorbits per la influència del santuari erigit. Encara avui, el *Misteri d'Elx* mostra la disputa d'aquesta vila amb la de Santa Pola per la possessió d'una marededéu, disputa que es resolgué deixant que ella mateixa escollís. L'enveja que causa el privilegi obtingut per Elx es tradueix en la crítica dels veïns. Els elxans seran, doncs, gent de poc fiar, car s'han apropiat de la marededéu. A Guardamar diuen: «Lliga el matxo, que ve gent d'Elx!». I a Crevillent, relacionant-ho directament amb la imatge: «D'Elx, la Mare de Déu i els dèneu», recordant que, de la mateixa manera que aquella ciutat té la marededéu, també era allí on es fabricaven duros falsos de dinou (dèneu) rals. L'elecció feta, com les que es dedueixen en els múltiples casos de marededéus

trobades, genera o justifica la creació d'una rodalia amb centre en el lloc on s'alça el santuari.

Els goigs són la forma escrita més important d'aquesta manifestació. Malgrat llur nom, les lloances vessades sobre els sants i les marededús no són altra cosa que una manera de mantenir-los contents per poder-los demanar intercessió i ajut («Davant vós, en processó, / segurs de la intercessió / acudim tots, xics i grans», diuen els goigs a Nostra Senyora del Claustre, de Tarragona). Són l'àngel de la guarda de cada població. Per si de cas Déu se n'oblida, immens com és el seu reialme, els humans prefereixen una mena de delegat que, tot i tenir menys atributs, és més directe i, per tant, més segur. A la llarga, però, el patró local adquireix gran relleu i ja no es limita a fer de missatger, sinó que actua en tot i per tot. Així, mentre en els goigs a santa Tecla, de Tarragona, publicats el 1695, se li demana protecció per a la salut tot «pregant a Jesús per nós», en els que foren publicats el 1731 se la veu activa refusant «a bufetades / generals en avançades», etc. Molts sants i verges lloats en goigs són qualificats d'advocats (santa Rosalia, de Capçanes; santa Magdalena, del Pont d'Armentera; per exemple). Però d'altres són comminatats a intervenir directament («puix teniu poder bastant, / socorreu a qui us invoca», diuen els goigs a la Mare de Déu de la Roca, de Montroig).

Com molt bé assenyala Martínez Shaw a la seva ponència, una de les conseqüències de la crisi del feudalisme i de la consegüent reacció eclesial fou el desarrelament de la religiositat folklòrica. Analitzant els goigs, observem com la demanda d'ajut és, durant tot el segle XVIII i part del XIX, bàsicament per qüestions terrenals:

Al Molnars doneu salut,
sant Cosme i sant Damià.

Constantí vostra clemència
nit i dia cantarà;

Déu ens guard de pestilència,
màrtir sant Sebastià.

Progressivament, aquestes referències, considerades alienes a la religiositat, foren eliminades i hom demanà ajut per coses estrictament espirituals. Coincideix aquest procés amb la crisi del goig com a expressió popular i d'identificació local. Un exercici fàcil i interessant en aquest sentit consisteix a repassar les diverses versions d'un mateix goig. Als de santa Tecla de Tarragona, per exemple, anotem una edició antiga, anònima, de 1731. El 1964 se'n féu la reedició —ara revisada i signada per l'autor de la nova versió. En aquesta s'havia eliminat el passatge referit a l'actitud bellicosa de la santa juntament amb altres interessants modificacions.

La rivalitat entre els pobles excedeix els límits de la religiositat i esdevé un fet quotidià, que es manifesta en múltiples expressions de la cultura popular. Les més importants són les corrandes, els parònims, els topònims, els antropònims i, fins i tot, el lèxic.

Pel que fa a les corrandes, manifestació literària de caràcter popular i profà, les seves referències al lloc són abundoses. Algunes es compo-

nien per elogiar la pròpia localitat; d'altres, per bescantar els pobles veïns. Vegem-ne un exemple de cada tipus:

A Alió,
gent de poca devoció;
més s'estimen bona taula
que un bon sermó.

Vinaròs és un jardí
de clavells i roses fines:
los clavells són los fadrins
i les roses les fadrines.

Una altra manifestació característica dels pobles com a unitats diferenciades és la que estudiem en la paremiologia. Hom critica els defectes dels pobles veïns i intenta atribuir-los la procedència dels mals propis. Així, els pobles de l'Alt Camp diuen: «D'Alcover, res de bo en ve», expressió d'origen climatològic, car hom volia expressar la probabilitat de pedregada quan apareixien "torratxes" de la banda del poble esmentat. Tanmateix, aviat es passa al judici de valor quan s'afegeix: «qui bo hi va, dolent el fan tornar». Els pobles criticats, però, es defensen. De vegades, es limiten a tergiversar la crítica que els fan. Així, el proverbi anterior és recitat pels alcoverencs de la següent manera: «A Alcover, res de bo hi ve; però si res de bo hi va, no ho deixem escapar.» Vegem un exemple en forma de tres versions d'un mateix proverbi: «Crevillent, bona terra i mala gent», «Crevillent, mala terra i pitjor gent» i «Crevillent, bona terra i millor gent». No cal que diguem quin dels tres és el que diuen els veïns d'aquest poble i que els altres dos són la versió comarcana. En altres ocasions, però, la defensa adopta un caràcter ofensiu, de tornar la crítica, amb la qual cosa s'inicien sèries de dicteris proverbials com les següents:

A Sabadell, mala pell
A Terrassa, mala raça
A Setcases, tots són lladres
A Tregurà, algun n'hi ha
A Vilallonga, tot ne ronda
A Llanars, a cada pas
A Camprodon, tots en són
A Malló, fins el rector

En aquest darrer cas, observem que, fins i tot, s'ha arribat a una interdependència dels proverbis, de tal manera, que, aïllats, perden el seu sentit.

És interessant en aquest sentit un recent treball de Josep Coll i Martí sobre aquest fenomen (corrandes i proverbis) a les comarques del Pallars. Una de les seves conclusions és que un noranta-dos per cent dels textos geogràfics recollits tenen caràcter pejoratiu, només un dos per cent és elogiós, mentre que la resta presenta un caire neutral. Val a dir que el «Butlletí interior» de la Societat d'Onomàstica, al número XIII,

en el qual es publica el treball, proposa un debat sobre la influència que la pobresa pugui tenir en aquest caràcter pejoratiu.

La crítica als veïns i l'autodefensa consegüent es manifesten, també, en la toponímia. Hom modifica els noms en funció dels seus interessos de localitat. Així, el nom de Viladases —en poder-se aplicar als seus veïns— mogué a la mofa per part dels pobles del voltant, amb la conseqüència que els habitants del poble en qüestió anaren modificant el nom fins a transformar-lo en Viladasens. Actualment, mentre els veïns d'aquest poble s'autoanomenen així, els pobles del costat mantenen la denominació originària. Paralelament, hom inventa qualificatius per als habitants dels pobles veïns amb la pretensió de desprestigiar-los. Són els anomenats renoms collectius o nomarrots: tabolls, en diuen de la gent de Batea, i catxaps dels de Vilalba dels Arcs, per posar només alguns exemples. En general, fan referència a curioses anècdotes de poca fiabilitat històrica.

Un recurs d'autodefensa important era l'endogàmia d'aquestes comunitats. Aquest simple fet es manifestava en la literatura popular en forma de crítiques a les dones (ocasionalment, als homes) dels pobles veïns. Hom diu que «d'Olot, ni dona, ni porc», i que les selvatanes —de la Selva del Camp— són bigotudes. Una corrandia canta:

Les minyones de la Pobla
ja no mengen més que carn,
se la mengen tota crua,
després diuen que els fa mal.

I una altra, canviant de sexe, refereix:

Maria, pel bé que et vui,
no et cases a la Ribera,
que et faran menjar bajoques
i flors de carabassera.

Molt propera a aquest recurs hi havia la promoció del creixement vegetatiu de la població, puix hom considerava que el nombre d'habitants era decisiu per a l'autodefensa. Tenir-ne pocs era, doncs, motiu de mofa («Selvatans, pocs i amargants») i per universal motiu d'orgull («A tot arreu on aneu, trobareu gent d'Aneu»). Això va lligat a la tendència a l'autoelogi local, aparellat a la crítica de tot el que és forà. Hom retreu anècdotes insignificants per generalitzar-les a tots els habitants d'un poble: el pagès que va pujar la mula amb una corriola dalt del campanar de Batea perquè pogués menjar-se una mata d'herba, per exemple. D'altra banda, i per tal de singularitzar-se, els pobles fan projectes grandiosos que mai no arribaran a realitzar. El fracàs, paralització o oblit d'aquests projectes condueix a la mofa dels veïns. Així, al Camp hom diu: «El pantano de la Selva, l'Ateneu de Prades i el campanar d'Alcover mai no s'acabaran de fer».

Hem deixat per al final el lèxic mateix com a motiu de diferenciació local. Les "particularitats idiomàtiques" de què parla Serra i Boldú en la seva classificació —entre les quals destaquem els eufemismes, les comparances, les onomatopeies, les respostes fetes, etc.— deixen entreveure una tendència a l'argot, frenada per les necessitats de comunicació.

No volem acabar sense fer referència a les causes que poguessin motivar aquests recels entre els pobles i l'erecció d'una cultura d'auto-defensa. Les disputes veïnals pels límits dels termes, l'aprofitament de les aigües o els animals de pastura eren freqüents. Calia estar despert contra els qui feien perillar la subsistència del poble. L'enfrontament podia arribar al punt de disfressar-se de motius aliens a la qüestió. Era així que, en les lluites entre bàndols, els pobles veïns s'apuntaven a grups contraris per reproduir-hi les seves disputes (Morells i Voltors, segles XVI-XVII, per exemple).

Resta pendent de decidir el concepte mateix de "cultura local". Tanmateix, el que fins ara s'ha dit porta més aviat a afirmar que els pobles *localitzen* una cultura comuna i la fan pròpia. Les coincidències estructurals i d'altre tipus entre corrandes, parònims, goigs, etc., no fan més que confirmar aquesta opinió.

BIBLIOGRAFIA

- ARXIU DE TRADICIONS POPULARS, 1980, *Arxiu de Tradicions Populares recollides a Catalunya, València, Mallorca, Rosselló, Sardenya, Andorra i terres aragoneses de parla catalana*, Barcelona, José J. de Olañeta, ed. (1928-1935). Especialment els textos de SERRA I BOLDÚ, Valeri, "Geografia popular" i "Geografia folklòrica".
- BÀRTOLI, Matteo, 1925, *Introduzione alla neolinguistica*, Gènova.
- LISÓN, Carmelo, 1973, *Ensayos de Antropología social*, Madrid, Ayuso.
- PRATS, Llorenç, LLOPART, Dolors i PRAT, Joan, 1982, *La cultura popular a Catalunya. Estudiosos i institucions (1853-1981)*, Barcelona, Serveis de Cultura Popular.
- SOCIETAT D'ONOMÀSTICA, 1980-1983, «Butlletí Interior», Barcelona. Especialment COLL I MARTÍ, Josep, "Refransys geogràfics al Pallars", publicat al núm. 13.



LA FORMACIÓ DELS ARQUETIPUS QUINÈSICS

Xavier Fàbregas

Institut del Teatre
Institut Català d'Antropologia

1. Si la cultura popular, entesa com un conjunt d'hàbits i de referències adquirits, no es mantingués al llarg del temps, ens caldria reinventar a cada moment la nostra manera de comportar-nos. Seria un treball feixuc, penós, que es consumaria en ell mateix ja que tampoc no sabríem de quina manera projectar-lo envers el futur.

Quan conduïm un automòbil fem de manera inadvertida una sèrie de gestos en els quals intervenen coordinadament i mecànica diverses parts del nostre cos. Vostell considera que el fet de conduir és un dels espectacles més rics i complexos de tots els que pot efectuar de manera natural l'home dels nostres dies: per això el considera un *happening* i el situa a la frontera de la creativitat artística.

Un cop a casa, davant un paper, si haig d'enumerar d'una manera conscient i reflexiva els estris que acciono durant la conducció, em veig més d'una vegada amarat de dubtes. Em cal pensar uns segons abans de precisar la funció de cada un dels tres pedals que es baden davant els peus; en canvi, quan m'assec al volant i deixo que siguin els músculs de les cames els que reflexionin, no hi ha cap moment de vacil·lació. Suposo que un pianista experimentat deu operar amb el seu piano de manera semblant a com ho fa l'automobilista.

La sèrie de moviments necessaris per fer anar un automòbil forma part del que podríem anomenar "quínesi professional". Heus ací uns moviments apresos i assimilats gràcies a un esforç individual al llarg de la nostra vida; aquí no hi ha tradició o, com a mínim, la tradició és forçosament biogràfica. Possiblement els conductors d'"auto-mòbils" del segle XXI no hauran d'aprendre el joc de palanques que nosaltres hem après, i en tindran prou prement un botó i deixant que el cervell de la màquina, obediènt als estímuls electrònics que els aparells de percepció li vagin proporcionant, respongui amb les ordres adequades.

La meua generació, poso per cas, ha perdut la gestualitat inherent al muntar a cavall. O la que fa falta per menar vehicles tirats per mules, manejar les xurriaques, enganxar i desenganxar les bèsties. I, tanmateix, val a dir que de petits els meus amics i jo, igual que molts dels vaillets d'edat semblant, vam muntar uns èquids de bella estampa i magnífica crinera, i vam llançar-los al galop per les immenses praderies del *far-*

west, unes praderies que als ulls de la gent gran que ens observava tenien, nogensmenys, la dimensió i l'aspecte d'un jardí casolà.

La receptivitat mímica de l'infant incorporava per via lúdica una quinesi professional que després no havia de tenir aplicació pràctica per a la majoria de nosaltres, jo m'atreveria a dir, per a cap de nosaltres. Possiblement per al fill del *cow-boy* de Texas o de qualsevol de les dues Dakotes, els nostres jocs, inspirats en les imatges captades d'una realitat immediata, haurien tingut un sentit pràctic; a nosaltres, en canvi, les imatges dels *cow-boys* ens induïen a un joc gratuït, a una activitat lúdica que tenia la sortida tapiada envers les quineses que ens caldria aprendre per al nostre desenvolupament biogràfic posterior.

Què havia succeït? Les imatges de les enlluernadores cavalcades no ens havien arribat a través d'una realitat de primer grau, sinó a través d'un mitjà de comunicació —el cinema— que ens enfrontava amb una realitat de segon grau. La nostra resposta era la mateixa, el nostre esperit d'imitació s'hi aplicava amb igual entusiasme: convertits en cavall i genet a la vegada, amb una mà a les regnes i l'altra al *colt* que ens penjava de la cintura, ens afanyàvem en persecucions implacables i, si de cas una bala ens encertava el pit, centaures imaginaris, rodolàvem per terra amb la més estudiada de les espectacularitats.

El mitjà de comunicació feia possible l'adquisició d'aquesta quinesi desviada, pseudo-professional i al capdavant inútil. Si algú, amb mirada severa, observava els nostres jocs, hauria conclòs que estàvem "perdent el temps". En efecte, un gatet de dos mesos, quan empaita el cabdell de l'àvia, s'està entrenant, encara que no ho sospiti, per caçar ratolins i procurar-se aliment; la nena que vesteix la nina, la pentina i li dona sopes, es prepara per a les futures obligacions que la maternitat li posarà al damunt. Tant la nena com el gatet practiquen un ludisme previsor i rendible. Ara, un grup de nois en un país europeu a ple segle xx, jugant a *cow-boys*, es lliuren a un ludisme que no pot connectar d'una manera raonable —les estadístiques ho corroboren— amb llur futur.

Però "perdre el temps", és a dir, sostreure el temps a un consum utilitari, és la conquesta més preada de les civilitzacions que l'home ha anat elaborant en el transcurs de la història. Moltes civilitzacions, totes les civilitzacions fins només fa quatre dies, només han aconseguit la "pèrdua de temps" per a uns quants individus que la resta de compatriotes ha tingut per privilegiats.

La quinesi professional, doncs, pot prendre unes formes de reverberació que la fan desembocar en l'antífesi d'ella mateixa, en la quinesi inútil. La pubertat, en dur a la ment de l'individu unes preocupacions noves, esborra els actes gratuïts de la infantesa com si fossin lletres escrites amb guix sobre la pissarra, per més que una persona experta les podrà llegir encara, durant molt de temps, si es col·loca de biaix i en sap descobrir l'empremta. Hi ha una cultura infantil que es manté malgrat la deserció dels qui es fan grans, perquè cada any, també, hi ha nous infants que hi accedeixen; una cultura infantil que es perpetua —tot i la constant agressió dels adults— bé que paulatinament es modifica.

Els fonaments de la quinesi lúdica els adquirim a la infantesa, sovint com una desviació, o un "error", de la quinesi professional; més tard allò que fem és adaptar-los a les necessitats que cada edat ens plante-

ja. Sobre aquesta àrea de la nostra gestualitat, tan poc advertida com il·lusionadament conreada, el creixement geomètric dels mitjans de comunicació hi ha intervingut de manera decisiva. I hi ha intervingut també l'obra d'art, en tant que l'art és, per la seva mateixa essència, comunicació. El pantocràtor d'una pintura romànica ens proposa una quinesi de la majestat; és una quinesi sumària, detinguda en una actitud, en un instant, però que tanmateix serveix per informar-nos sobre un codi. Quan la pintura es posa en moviment i apareix el cinema, la qualitat de l'obra d'art no augmenta necessàriament, però sí que augmenta la seva eficàcia comunicativa i l'exposició del codi que ens transmet. Humphrey Bogart protegit amb la mà la flama del llumí per tal d'encendre una cigarreta, dóna més quantitat d'informació pel que fa als dos darrers aspectes de l'obra d'art que hem assenyalat, que totes les pintures de Taüll juntes.

L'obra d'art, lligada al vehicle de la comunicació, assegura la continuïtat, en l'individu adult, de la quinesi lúdica infantil. L'art és la concreció més profunda i més autèntica de "perdre el temps"; és a dir, d'arrencar-lo de la realitat social i reinvertir-lo com un guany individual, autosuficient en si mateix. Això no vol dir, és clar, que no hi hagi un art social —de propaganda, d'agitació, com el teatre de Brecht o les grans composicions murals de Rivera—; però aquest art social, girat altra vegada cap enfora de l'individu, no assoliria cap grau estètic si abans no hagués romàs, calladament, en la gruta interior de l'artista i no hagués fermentat en el transcurs d'un procés lúdic.

Cenyint-nos al camp de la quinesi, el que aquí ens interessa de remarcar és aquesta doble vessant de la gestualitat professional: la gestualitat pedagògica —el fill del camioner quan juga a conduir un camió— i la gestualitat inútil o gratuïta: el mateix fill del camioner quan juga a *cow-boy*. En els dos casos existeix un guany lúdic però es tracta de guanys lúdics adreçats envers dues opcions que, automàticament, s'exclouen.

2. Al costat de la gestualitat professional n'hi ha arrapada una altra que podríem qualificar de gestualitat de grup social. La diferència entre la quinesi professional i la quinesi de grup s'expressa a través d'una gradació gairebé imperceptible; tanmateix aquesta darrera abasta una àrea més àmplia, és com el gotim comparat amb els grans de raïm, cada un dels quals constituïria una de les professions englobables dins del grup.

La meua mare va quedar impressionada durant molts anys amb les imatges del film *La vida del rei Enric VIII d'Anglaterra*, interpretat per Charles Laughton, a causa de l'escena en què el monarca, assegut a taula, estavellava un pollastre a cops de puny i tot seguit se'l cruspia. Les desventures de les successives esposes del rei, des de Caterina d'Aragó fins a Caterina Parr, no van deixar en el record de la meua mare cap empremta d'escàndol comparable a la que li deixà el maltractat pollastre.

L'exemple del film em sembla que és prou transparent: si en lloc d'Enric VIII el protagonista de la pel·lícula hagués estat un camperol anglès del segle XVI, la impressió hauria esdevingut sens dubte del tot diferent. Un camperol hauria obrat de manera escandalosa deixant una dona, o fent-la matar, per tal de poder-se casar amb una altra i així successivament, però tothom s'hauria inclinat a acceptar la seva manera

d'heure-se-les amb el gall rostit. Amb Enric VIII la reacció de l'espectador cinematogràfic es decantava pel costat invers: deixar les dones pot resultar reprovable però al capdavant entra en el conjunt de codis que hom adscriu a una certa etapa de la monarquia. El que no hi entra, en canvi, és menjar el pollastre a cops de puny: el sacrilegi comès per Enric VIII era aquest i no cap d'altre, la quinesi classista, en ésser violentada d'una manera tan brutal, és el que produïa el sacseig en la ment de la meua mare i, segurament, en la de tantes altres persones avesades als reis de ganivet, forquilla i tovalló de puntes.

L'àpat és un dels actes on la quinesi de grup pot ésser estudiada amb una riquesa més gran de detalls reveladors; de l'àpat quotidià no se n'escapa ningú —o malaventurat aquell qui se n'escapa— i per això cada grup social ha pressionat els individus que el componen per tal de dotar-los d'una quinesi estàndard que sigui entenedora pels uns i els altres. L'àpat imposa unes formes a les quals ens adaptem tret dels lapsus que podem cometre donant a entendre, així, el nostre grau de submissió o d'adaptació a les normes.

A cada taula hi ha una gestualitat que s'adiu amb l'escalafó social que se li suposa; entre una taula d'hostal a pagès i la d'un hotel de cinc estrelles, la ferralla dipositada damunt les tovallones per trinxar i punxar les viandes, o el nombre de cambrers que ha d'assistir els qui mastegen i xarrupen, varia de manera considerable. Quan una persona canvia de taula, en el sentit que sigui, ha de canviar de comportament si no vol cridar l'atenció i ésser objecte de comentaris desagradables. En un hostal certs hàbits normals i imprescindibles a l'hotel de cinc estrelles resulten excèntrics, ridículs, i provoquen la hilaritat; qui s'entesti a practicar-los passarà per un "finolis", un cregut, en definitiva, per un mal educat. I en el cas contrari, a la taula de cinc estrelles, qui es comporti com a l'hostal passarà per un barroer i, al límit, serà considerat indesitjable.

La quinesi de grup pot ésser posada en qüestió tant per interferència d'una quinesi que procedeix d'un grup diferent, com per una quinesi individual l'estudi de la qual —com i quan fou adquirida, de quina manera es desenvolupà— exigiria una minuciosa recerca en el terreny biogràfic. De la combinació de cada una de les fonts quinèsiques, de la nostra habilitat o la nostra malaptesa per administrar-les d'una manera més o menys espontània, se'n confegirà la imatge del nostre comportament. I de la suma dels nostres comportaments hom en podrà dibuixar els trets d'un grup social que es mou, es capté, camina, s'asseu, mastega o esternuda amb una impertorbable —o a vegades pertorbable— unanimitat.

3. Umberto Eco ha estudiat la manera com dos sicilians parlen entre ells, i com parlen entre ells dos piemontesos. Ha mesurat la distància dels interlocutors i llur gestualitat i n'ha tret unes conclusions ben clares. Els sicilians, segons Eco, s'acosten molt a prop l'un de l'altre, gesticulen, i emeten una quantitat més aviat alta de decibels; els piemontesos, en canvi, guarden una certa distància, es mantenen tibats i parlen baix. Som davant dos codis de comportament que des del punt de vista quinèsic —per no sortir del marc que anem resseguint— ultra-

passen l'àmbit professional i l'àmbit de grup i atenyen ja una nova zona que ens cal considerar: la de la quinesi ètnica.

Quan una persona d'una ètnia diferent a la nostra se'ns acosta massa per parlar, n'alvertim l'alè i temem que ens engegui els capellans a la cara, instintivament ens retirem molestats per una falta d'educació tan notòria; al contrari, si l'interlocutor es manté massa distant i parla amb una economia fonològica que ens obliga a concentrar-nos més de l'habitual, som temptats també de prendre la seva displicència per una falta d'educació.

Aquests xocs de comportament es produeixen amb freqüència en els llocs on una forta immigració conflueix des de punts diversos. Els Estats Units, des que el Mayflower tocà a les costes americanes fins al moment actual, ha estat una enorme caldera de confrontació de quinesis ètniques molt diverses; la precipitació d'aquestes confrontacions tot just comença a produir-se, però no pas sense sotracs i tensions, i dista molt encara d'haver assolit un resultat homogeni.

Catalunya, com molts països europeus des de la industrialització ençà, s'ha convertit també en un petit però molt actiu laboratori de quinesi ètnica; després de l'arribada de successives ètnies hispàniques, fins a l'actual instal·lació de comunitats islàmiques nord-africanes i d'immigrants pagesos de raça negra, procedents de Gàmbia, al Maresme, la superposició i influència mútua dels codis quinèsics no ha deixat d'evolucionar amb una gran agilitat. Aquest és un fenomen que ara no podem abordar però que, tanmateix, tampoc no podem deixar d'assenyalar.

El que sembla incontrovertible és que hi ha una quinesi ètnica que entrellaça una generació amb les adquisicions gestuals de les precedents; heus ací una manera de moure's, d'accionar els membres del cos, que el nadó comença d'aprendre així que engega el primer vagit. El mugró matern pot ésser-li apropiat amb l'índex i el polze, o bé, simplement, amb una inclinació de la sina: els hàbits de succió queden determinats així per un fet tan substancial, i cal que el nadó trobi la resposta adequada ja que, altrament, serà substituït per una criatura més dòcil o més receptiva, segons els mecanismes darwinians de la selecció natural.

Les maneres de bressar un nadó, d'embolcallar-lo, de transportar-lo (a l'esquena, als braços, penjat al davant, a coll-i-be), de col·locar-lo sobre una superfície flonja o dura, d'enlairar-lo, de prendre-li les mans, són determinatives de cada cultura. Fins i tot en civilitzacions molt avançades hom comença d'infondre sobre el cos del nadó unes mutilacions que de mica en mica el significaran en tant que membre d'una comunitat determinada: circumcisió masculina entre els pobles semites o femenina entre algunes grans ètnies, com la massai, de l'Àfrica negra; dimorfisme sexual aplicat a la primera edat; peus embenats de les nenes a la cultura tradicional xinesa, perforació dels lòbuls de les orelles a Occident, etc.

Una de les activitats que més apassionen els infants és d'observar la gent gran i imitar-la. L'admiració envers els pares es tradueix en un esforç mimètic exercit amb una constància i una voluntat que poques vegades els adults podem imaginar. És aquest esforç, unit a una morfologia corporal hereditària, allò que dóna als individus un aire de família el qual, considerat en conjunt, distingeix una ètnia de les altres.

L'apropiació quinèsica és fixada abans de la pubertat, i allí on no ha arribat l'afany de mimesi del menut hi arriba la pruija pedagògica dels grans. Tota cultura posseeix uns models que proposa i, si arriba el cas, imposa als seus membres. Una manera de caminar que s'allunyi del model estàndard, per exemple, pot denotar en l'individu una anomalia física; però si no és així esdevé barroera o ridícula, dos qualificatius sota els quals s'empara la manifestació del rebuig social.

La pintura, l'escultura, les danses i els espectacles populars parateatral han estat, almenys fins al segle XVIII, els vehicles de transmissió de la quinesi ètnica, més enllà de l'observació del real quotidià i espontani. L'aparició de models quinèsics interètnics, és a dir, internacionals, ha incidit cada vegada en unes capes més àmplies de la població, i s'ha accelerat amb l'extraordinària eclosió dels *mass-media* a la segona meitat del segle XX. Aquest és un fenomen en plena eferescència que ens cal estudiar amb atenció ja que tenim la sort d'ésser-ne contemporanis: no totes les generacions han pogut viure un període en el qual els codis quinèsics variessin amb la rapidesa amb què varien en els nostres dies.

Tanmateix, el vertigen dels canvis no ens ha d'empènyer a creure que el fenomen s'opera en una sola direcció. Cal que els nostres mètodes d'observació no manquin de subtilesa. La quinesi amb pretensions d'ecumenisme que avui irradien les pantalles cinematogràfiques i televisives no és un tel que es disposi sobre una superfície plana. De la mateixa manera l'idioma llatí, estès fins als límits de l'Imperi en els moments que aquest assolí la seva màxima esplendor, tot i esborrar els antics entrellats lingüístics, va haver d'adaptar-se a cada indret a uns hàbits fonètics, i fins i tot sintàctics, que modificaren la pretesa homogeneïtat de la parla romana; aquests hàbits, segles a venir, actuaren de llevat i intervingueren, enmig d'altres causes, en la ruptura de la uniformitat idiomàtica, només en part verídica, i en l'establiment del trencaclosques lingüístic forjat a Europa a l'alta Edat Mitjana.

En el moment actual, doncs —i, repeteixo, sense sortir de l'àrea quinèsica, que no és més que una part dins un tot més complex—, assistim a l'espectacular aparició d'una quinesi ecumènica, subdividida en un *continuum* d'arquetipus seriat; però assistim també a l'adequació i descomposició d'aquests arquetipus deguda a l'activa acció corrosiva de les quinesis ètniques nacionals. Un dels exemples més notoris d'aquesta interacció vaig tenir ocasió de presenciar-lo al darrer Festival Internacional de Teatre de Sitges.

Una companyia hongaresa, formada per gent jove, hi va presentar un espectacle que volia ésser una antologia de les grans revistes musicals anglo-saxones: *Jesucrist Super-Star*, *Evita*, *My Fair Lady*, *West Side Story*, etc. En primer lloc, els hongaresos es col·locaren davant aquestes revistes com si se les hagués de considerar un sol arquetipus, i no davant un *continuum* seriat d'arquetipus. Aquest error òptic els era donat, inevitablement, per llur condició d'observadors exteriors de la realitat que volien assimilar, però que només aconseguien d'imitar. Alhora, per sota d'aquesta reducció al tòpic d'uns models que, a part de llur pretensió ecumènica, presenten una gran complexitat de codificació, hi brostava una gestualitat que es resistia al calçador, una gestualitat que només els coneixedors de la quinesi hongaresa podrien aïllar i valorar en els seus trets característics; però que, com a mínim, hom pot afirmar que cons-

tituïa un element estrany, de resistència, enfront d'una quinesi anglo-saxona agafada en bloc, mal agafada, per tant, i caricaturada.

La superposició de les tres quinesis que hem descrit constitueix un fenomen d'una gran complexitat no sempre fàcil de destriar. A través de cada una d'aquestes fonts quinèsiques, però, l'home va adaptant i fent seva una gestualitat que, tot i ésser d'ell en el sentit més ple, el converteix en un ésser històric, la qual cosa no ocorre en el domini de la zoologia, o ocorre només de manera molt ínfima en l'ordre dels pòngids.

La cultura popular i heretada proporciona, així, a l'home, unes formes d'expressió que s'integren perfectament, i en definitiva constitueixen el codi gestual de la vida quotidiana, però també el de les grans cerimònies públiques del segle xx. Les manifestacions artístiques en tant que mostra d'un ludisme gratuït, són capaces de precipitar la síntesi de les tres fonts quinèsiques amb una claredat exemplar; i cal entendre aquí manifestació artística en el sentit més ampli, des de l'escultura de marbre capaç de fixar durant milennis un gest, una actitud, fins a la dansa que s'ha convertit en patrimoni d'un llogarret o el conte popular que durant uns minuts capta l'atenció de l'infant. El temps perdut es converteix, per paradoxa —i Proust ja ens ho va mostrar de manera prou rotunda—, en el temps recuperat.



SOBRE EL CARÀCTER CONSERVADOR DE LA CULTURA POPULAR

Llorenç Prats

Universitat de Barcelona (Estudi General de Lleida)
Institut Català d'Antropologia

Hi ha, en general, dues maneres de tractar el concepte de cultura popular:

1. Partint de la idea que la cultura popular és la cultura del poble i, per tant, subordinant la definició de cultura popular a la definició de poble (classe, localitat, ètnia) i a la relació que estableix amb el poble (del poble, per al poble).

2. Partint de la idea que la cultura popular és un artifici, la relació del qual amb el poble és postulada a causa de la necessitat mateixa de legitimitació de l'artifici.

Hom pot objectar que qualsevol concepte és en última instància un artifici i que, per tant, la distinció és supèrflua. Tanmateix, en tots dos casos les estratègies d'anàlisi i recerca són substancialment diferents.

En el primer cas hom cerca un col·lectiu humà i un segment de l'activitat cultural als quals hom pugui penjar l'etiqueta de "populars": els pagesos, les minories, les classes subordinades de l'antic règim. S'arbitren uns criteris per distingir, del conjunt d'una societat i d'una cultura històriques donades, un sector el qual hom pugui qualificar de popular, en oposició a un altre que serà necessàriament no popular (culte, dominant, etc.).

En el segon cas hom cerca la història i la utilització del concepte, els interessos que vehicula i els col·lectius humans que l'han utilitzat i definit, col·lectius, no cal dir-ho, molt més reduïts i ben delimitats que els anteriors. Col·lectius intel·lectuals com els folkloristes (o els antropòlegs), polítics com un partit o un govern, fins i tot econòmics com una empresa comercial. Els criteris per distingir què és i què no és popular depenen en última instància de llur albir i ells són en tot cas els qui decideixen què cal entendre —exclusivament— per cultura popular, de tot el conjunt d'activitats socio-culturals que en una societat històricament donada hom podria incloure etimològicament sota aquesta rúbrica.

És en aquest segon sentit que vull desenvolupar la meua intervenció en aquest seminari i concretament per remarcar el *caràcter conservador* d'allò que en diem cultura popular i algunes alternatives existents en aquest sentit. Caràcter conservador, no en el sentit en què Lombardi parla, per exemple, del caràcter narcòtic de molts refranys i rondalles

(això seria pertinent per a la primera opció en el tractament del tema), sinó el que es desprèn dels interessos que porten a definir, sostenir i omplir de contingut el concepte.¹

Des del punt de vista que jo prenc, *la cultura popular és el folklore*. És una constatació elemental, que ja avançava Joan Francesc Mira² en la seva intervenció en aquest mateix seminari, però que té unes implicacions en la nostra manera d'entendre la cultura popular que sovint tendim a oblidar.

Això és històricament cert, si més no pel que fa a Catalunya. El terme "cultura popular" és utilitzat pels folkloristes con a alternatiu —equivalent— a "saber del poble", "saviesa popular", "tradicció", "cultura tradicional" i, en definitiva, "folklore".

Es clar que aquesta no és l'única definició de cultura popular que circula. Els termes "cultura" i "poble" són molt llatiners i llur fàcil associació (i potser també l'ambigüitat que permet de passar implícitament d'una accepció del concepte a l'altra) han fet proliferar "cultures populars" a dojo. A vegades hom es demana si no hauria estat més profitós de parlar de cultura obrera, de cultura de masses, de cultura casolana, simplement. Potser no. En tot cas són altres accepcions del concepte de cultura popular de les quals no ens ocupem aquí, o encara millor, altres conceptes que responen a la mateixa denominació (les interferències que això pot provocar serien tema per a un altre article).

Estem parlant, doncs, dels «*traditional beliefs, legends and customs among the common people, manners and customs, observances, superstitions, ballads and proverbs*», és a dir, del folklore tal com el va definir Ambrose Merton, el 1846 i tal com s'ha anat mantenint fins avui dia. Gosaria apuntar, a més a més, i no tinc dades per avalar-ho, que això és el que s'entén majoritàriament per cultura popular.

Però, més enllà d'aquesta definició prístina, el folklore es defineix en la pràctica dels folkloristes. La cultura popular —el folklore, doncs— no és *allà* esperant que els folkloristes la recullin. La cultura popular —el folklore— no existeix abans que la defineixin els folkloristes i, més que per mitjà de definicions i de declaracions programàtiques, els folkloristes la defineixen en les seves obres, en la seva activitat. El folklore és allò que fan els folkloristes.

I què fan els folkloristes? En teoria restituir unes formes de vida que estan desapareixent en el procés de modernització de la societat catalana; a la pràctica edificar un dels fonaments mítics —la tradició popular— sobre els quals recolzarà una certa identitat catalana.

La creació d'aquesta identitat és l'obra de la Renaixença i el paper que hi ha tingut el folklore hi és generalment reconegut. En un llibre

1. Aquesta reflexió és deutora de moltes lectures i xerrades que sovint no resten recollides explícitament en el text, però que li fan de coixí i la influència de les quals es deixa endevinar sovint. Al marge d'altres omissions d'importància, no vull deixar d'esmentar els treballs de L. M. Lombardi, Joan Prat i J. F. Mira, així com els intercanvis d'impressions tinguts en la primera època del seminari de cultura popular de l'Institut Català d'Antropologia.

2. Mira deia exactament: «El mal és que "cultura popular" no sembla que siga altra cosa que la traducció (bona o dolenta, però l'única que ha circulat) del terme anglès *folklore*...»

recentment traduït, Giuseppe Grilli —en un paràgraf que incita a la recerca— diu:

Quan de la vaguetat dels anys cinquanta, manifesta en un Llorens i Barba, segons el qual «*el pensamiento filosófico es un producto del espíritu nacional*», es passa a les concrecions republicano-progressistes d'Almirall (*Lo Catalanisme*, 1886), catòlico-traditionalistes de Torras i Bages (*La tradició catalana*, 1892) i a les liberal-conservadores de Prat de la Riba (*Compendi de doctrina catalanista*, 1894), *el principi d'identitat ja ha estat consolidat, mercès sobretot a la mediació dels poetes, filòlegs i folkloristes*, i aleshores les opcions de programa o de reconstrucció crítica del passat llunyà i recent tornen a ésser opcions d'escola, variants de poètica, terreny d'acord o de polèmica atroç, però sempre estable i conegut pels viatgers [GRILLI, 1983:48].

Herder (el cito de segones, cf. MAGET, 1969:1272) considerava que el “misteri nacional” cal retrobar-lo a partir de les seves manifestacions fonamentals, que són: la llengua, els costums, els mites, la creativitat popular. Com a mínim tres d'aquests aspectes —si no tots quatre— són afer dels folkloristes.

Els mateixos folkloristes reconeixen —i reclamen— la seva contribució al “retrobarment de la identitat catalana”. Des dels de la Renaixença: Aguiló (1893), Briz (1874), Arabia (1884), fins als de molt més cap aquí: Violant (1934), Amades (1969).

A la Renaixença, doncs, es crea (es retroba?, s'inventa?) una identitat, a la creació de la qual contribueixen els folkloristes.

Quina? La identitat catalana? ¿Que potser no n'hi havia ja al segle XIX d'identitat catalana? (¿Cal recordar la vella polèmica de “jocfloralescos” i “xarons”?)³ ¿Es pot parlar, amb propietat, d'una (*una*) identitat catalana, ètnica?⁴

El cas és que, si n'hi havia, la identitat o les identitats que hi havia no els servien. A qui? Als sectors hegemònics (o que aspiraven a ésser-ho) de la societat catalana de l'època.

Una identitat és quelcom que es comparteix, però que es comparteix en exclusiva, i per tant es defineix enfront d'altres identitats. Una identitat *hegemònica* catalana necessitava desmarcar-se tant d'una identitat subalterna com de la veritable identitat hegemònica estatal.

Diu Élise Marienstras que, en els seus orígens, l'estat nord-americà és concebut com a *creador d'identitat nacional*, que ell sol ha de fer el paper d'una *història*, d'una *llengua*, d'uns *costums*, d'unes *mentalitats col·lectives*, l'existència de les quals no està prou ben assegurada com per basar sobre elles el futur de la comunitat (MARIENSTRAS, 1977:34). A Catalunya passa al revés: La *història*, la *llengua*, els *costums*, el “ca-

3. Vegeu en aquest sentit les obres següents: CARMONA, Angel, *Dues Catalunyaes*, Barcelona, Ariel, 1967; i LLORENS, Rodolf, *Josep Robreño. El nou concepte de la Renaixença*, Barcelona, Ariel, 1981.

4. No defujo la qüestió, que en certa manera és al bell mig del meu treball, però, donada la seva complexitat, us remeto als treballs de l'equip d'ètnicitat de l'ICA, representats en aquest seminari per la intervenció de Danielle Provansal, i en particular a dos articles de COMAS D'ARGEMIR, D., i PUJADAS, J. J., amb les tesis principals dels quals coincideixo plenament: “L'ètnicitat. Variacions sobre un mateix tema”, «Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia», núms. 3 i 4, Barcelona, 1981, i “Identitat catalana i símbols culturals”, «Ciència», núm. 15, Barcelona, 1982.

ràcter català” han d'ésser *re-presentats* a la Renaixença per basar-hi un (un?) projecte polític. D'estat?

Però continua dient É. Marienstras que el procés de definició d'una identitat —nacional— passa per una tria limitadora, tria que, per la *ficció de la descripció d'allò que és*, decideix sobre allò que *serà* la nació en el futur i d'allò que exclourà del seu si (*ibid.*).

No qualsevol història, ni qualsevol llengua, ni qualssevol costums, ni qualsevol caràcter català, serveix, doncs. Cal triar. És a aquesta tria, a aquest biaix, a aquesta lectura particular de la història, de la llengua, de la vida rural, del “caràcter català”, que es lliuren els homes de la Renaixença —els folkloristes com els primers— en resposta a la necessitat —política— de definir i legitimar un projecte de societat —catalana.

Però, a més a més, aquesta tria intencionada del que *és* (o del que *ha estat*) necessita revestir-se d'unes característiques d'essencialitat, de sacralitat, per tal que les normes i les sentències que n'emanen semblin recolzar en principis immutables.

La paraula clau és la *tradicció*.

Parafrasejant Clifford Geertz, podríem dir que la *tradicció*⁵ «és un sistema de símbols que actua per manera de suscitar en els homes [en els catalans] motivacions i disposicions, profundes i durables, en formular concepcions d'ordre general sobre l'existència [sobre la catalanitat] i en donar a aquestes concepcions una tal aparença de realitat que aquestes motivacions i aquestes disposicions semblen recolzar exclusivament sobre el real» (GEERTZ, 1972: 23).

La tradició és pura, immutable, essencial. El primer símbol dominant sembla que és la *terra*. *Terra, arrels, saba*, símbols agrícoles sovintejats en un poble que ve de pagès. Els grans homes són els fills de la terra, les institucions són arrelades a la terra, la llengua és la llengua de la terra, les composicions poètiques són recorregudes per la saba de la terra, de la terra neix en definitiva el caràcter català alhora fruit i llavor de la tradició. A aquesta cultura nostra —s'ha dit recentment— «li calen sembradors que desartiguin i obrin solc a la feixa, l'assaonin amb la seva suor i escampin bona grana, vetllant la germinació i el creixement de la planta, fermança de noves llavors» (VIRGILI, 1983: 39).

Doncs bé, en aquesta creació mítica de la tradició participen també els folkloristes en l'aspecte concret de la tradició popular. Que els folkloristes no recullen amb fidelitat la vida del poble, ja ho sabem, que n'ignoren aspectes fonamentals, que n'idealitzen d'altres, que censuren, que descontextualitzen, també ho sabem. Tot això s'ho porta la creació d'un mite —la tradició popular— i això és el que fan i no pas descriure una societat —salvant alguns assaigs etnogràfics dignes de millor sort. Tot això s'ha dit prou i no hi insistiré més.

Però seria un error creure que els folkloristes recreen, inventen una tradició popular guiats exclusivament per la curiositat i l'exotisme o que «s'han deixat seduir per la noble simplicitat del fus a l'interior del qual l'ànima d'una comunitat persevera en la seva puresa» (MAGET, 1969: 1306). Aquesta “ànima pura de la comunitat” no l'han trobada pas al camp sinó que se la portaven de casa. Al camp l'únic que han fet ha estat

5. Ell es refereix a la *religió*.

seleccionar-ne i embellir-ne els elements que han servit per donar-li forma, per nodrir-la de manifestacions físiques. Tampoc no han estat la curiositat ni l'exotisme els que han guiat les seves passes, sinó la recerca dels elements capaços d'expressar uns valors obertament contraposats amb els de les classes subalternes urbanes (i segurament bona part de les rurals). Així, per exemple, els valors que per a Serra i Pagès encarna el ball "tradicional", rural, en oposició al ball "modern", urbà:

Quants i quants no han fruit mai del goig que porta el ball en si, lo ball català, típic, vell, qual origen es perd potser en els començos de la nostra història; ball que aparta tota idea pecaminosa i que és la veritable alegria de l'esperit, fent saltar el cos en moviments rítmics d'enjogassament, d'innocència i no enervant-lo en desitjos de matèria que encenen passions violentes [SERRA, s. a.:247-8].

La tradició popular "inventada" (que no inventariada) en l'obra dels folkloristes fonamenta un projecte d'ordre, l'eix del qual —el símbol dominant— en l'aspecte social és la *família pairal catalana*,⁶ representada freqüentment en la *masia*,⁷ i entorn del qual s'agrupen els valors fonamentals del *treball*, la *propietat* i l'*autoritat patriarcal* (sobre la dona, sobre els fills, sobre els mossos), sublimada molt sovint en l'ideal cultural del *paternalisme*. Aquests valors formen el "caràcter català".

El respecte a la *tradició* és el fonament de la permanència dels valors i els confereix llur atavisme i essencialitat. La *llar* és el cor de la societat on aquesta continuïtat es confirma.

L'ordre sobrenatural sanciona finalment valors i estructures en un sincretisme perfecte que combina la *religió de la terra* que regula principalment les relacions de l'home amb la natura, i la *religió catòlica*, fundadora de l'ordre social existent i que regula principalment les relacions entre els homes i entre les institucions. La complementació, i sovint la superposició, d'aquestes dues cosmovisions formen el sincretisme

6. Vegeu en aquest sentit l'interessant treball de PRAT, Joan, "Algunas consideraciones sobre el simbolismo catalán", a *I Congreso Español de Antropología*, Barcelona, 1977.

7. Víctor Turner i Clifford Geertz han escrit paràgrafs brillants sobre la capacitat de condensació d'aquests símbols dominants, alguns dels quals em sembla que són absolutament aplicables en aquest cas. Vegem, per exemple, el següent text de C. Geertz: «Però els significats solament poden ser "emmagatzemats" en símbols: una creu, un creixent o una serp amb plomes [una masia]. Aquests símbols religiosos [tradicional], dramatitzats en rituals o esmentats en mites, són sentits per aquells per a qui són ressonants, com una forma de resum d'allò que és conegut respecte a la manera que el món és, la qualitat de la vida emocional que propugna i la manera com hom ha de comportar-se mentre s'hi és. D'aquesta manera, els símbols sagrats relacionen una ontologia i una cosmologia amb una estètica i una moral [una visió del món i un *ethos*, en termes del mateix Geertz]. El seu poder peculiar emana de la seva suposada capacitat d'*identificar al nivell més fonamental un fet amb un valor*, de donar a allò que d'una altra manera seria merament factual, una importància normativa global» (GEERTZ, C., *Visión del mundo y análisis de los símbolos sagrados*, Lima, PUCP, 1973, p. 16. Els subratllats evidentment són meus). Sobre la dramatització del ritual a què al·ludeix Geertz, voldria només recordar unes paraules de Joan Frigolé (i és una línia de treball que malauradament no podem desenvolupar aquí): «La identitat, del tipus que sigui, no és pas únicament quelcom que hom sent o pensa, sinó quelcom que s'ha de manifestar obertament i públicament» (FRIGOLÉ, 1980 : 5).

que els folkloristes anomenen *religiositat popular*.⁸ La religió s'integra en la tradició i alhora la funda, de manera que ambdues instàncies sovint es confonen en un pòsit de sacralitat del qual tot prové, el qual tot ho legitima.

Un projecte d'ordre garantit per la solidesa de la tradició. El temps pot erosionar les institucions, però el temps no pot res en contra dels mites. El món rural dels folkloristes ara ja no existeix, si és que havia existit alguna vegada, però quan algú fa cagar el tió, quan escolta una rondalla, quan redescobreix la masia, es relliga amb un ordre "de sempre" i l'emplena una emoció que no és res més que el sentiment de seguretat que, enfront de la provisionalitat de la vida, ofereix allò que és, més enllà de tota contingència.

No és casual que la tradició popular tingui una força i una emotivitat especial durant el cicle de Nadal, període de regeneració: regeneració del temps, regeneració de la natura, però sobretot regeneració de l'ordre social: de la família, de les relacions socials i dels mites en què es funden.

Cap element susceptible de trencar l'equilibri d'aquest món idíl·lic, fixat d'una vegada i per sempre en l'obra dels folkloristes. Fora, doncs, la història, font de tot canvi, de tota corrupció; fora la sexualitat, font d'angoixes i tensions en la societat pairal; fora les tensions socials, la lluita de classes sotmesa a les relacions familiars i tot ben embolcallat en l'ideal cultural del paternalisme...

No em puc estendre gaire més i moltes coses han de restar malauradament tot just apuntades.

A qui serveix aquest ordre? Evidentment ni als pagesos ni als treballadors urbans. Els primers perquè l'han patit en la seva versió històrica —i no mítica—, és a dir, en els seus detalls més escabrosos i el que volen és sortir-ne;⁹ els obrers —les organitzacions obreres— perquè expressa i sosté precisament els valors i les institucions contra les quals lluiten. ¿A qui serveix, doncs, la identitat que es fonamenta en aquest ordre?

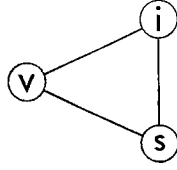
Abner Cohen diu que cada grup polític ha de tenir símbols de distinció, és a dir, d'identitat i d'exclusivitat (COHEN, 1979:60). Però, ¿quin és aquí el "grup polític", Catalunya o les seves classes dominants?

Els sectors hegemònics de la societat catalana del segle XIX propugnen una identitat (basada en uns símbols, en uns valors, en un "caràcter català") que, elaborada a la mesura dels seus interessos, pretenen presentar com a vàlida —i com l'única vàlida— per a tota la societat catalana. El que és una identitat de classe es postula com a identitat ètnica.

Aquesta identitat associa un "caràcter català" (diguem la pròpia identitat) amb uns símbols i uns valors, en un model unívoc que gràficament es podria representar així:

8. I que Joan Prat acaba de capgirar en un treball paradigmàtic per al tractament, des de l'antropologia cultural, d'aspectes relacionats amb la cultura popular. Vegeu PRAT, Joan, "Religió popular' o 'experiència religiosa ordinària'? Estat de la qüestió i hipòtesis de treball", «Arxiu d'Etnografia de Catalunya», núm. 2, Tarragona, 1983.

9. Encara que la sortida es planteja en termes de les alternatives que el mateix ordre ofereix i que tendeixen a reproduir-lo.

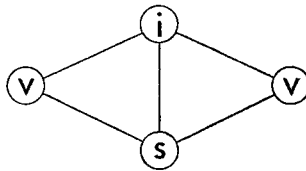


On *i* és la identitat catalana, condensada en el “caràcter català” (“ànima catalana”, “esperit català”, “tarannà català”) per participar de la qual cal compartir els *s* símbols i *v* valors de les classes dominants. No cal dir que els continguts dels tres pols han variat al llarg de la història a tenor dels interessos de les classes dominants (cf. PUJADAS i COMAS, 1982), però la relació entre els tres pols i el mecanisme d’inclusió/exclusió s’han mantingut intactes. Evidentment el paper a la contra que ha tingut Catalunya en el context de l’Estat espanyol i especialment en èpoques de dura repressió, com el franquisme, ha afavorit la identificació de la identitat hegemònica catalana amb la identitat catalana global (vegeu especialment en aquest sentit FRIGOLÉ, 1980).

El paper del folklore, de la cultura popular, a Catalunya al llarg de la seva història des del segle passat ha variat poc. Us remeto a alguns treballs publicats sobre el tema que, si bé són insuficients en aquest sentit, ens poden estalviar unes quantes pàgines de cites feixugues.¹⁰

Tanmateix, aquests darrers anys, podríem dir que de la “transició” ençà, sembla que, al costat de l’habitual utilització conservadora dels símbols extrets d’aquesta particular idealització del pairalisme que en diem tradició popular, en vulgui sortir una altra —d’utilització— que, jugant amb els mateixos símbols o si més no amb les mateixes fonts, postula uns valors completament diferents. Aquests valors, per llur caràcter d’oposició de vegades explícita als que emanen del “caràcter català” homologat per la tradició conservadora, els podríem anomenar “contestatari” o fins i tot “subversius”.

La relació entre aquestes dues apropiacions d’un mateix sistema simbòlic i d’una mateixa identitat es podria representar així:



Ja sabem que els símbols poden tenir diferents “significats” segons qui els utilitzi i en quin context. Amb tot i això, és evident que molts dels símbols que servien i serveixen a l’apropiació conservadora no

10. PRAT, J., “Els estudis etnogràfics i etnològics a Catalunya”, «Quaderns de l’Institut Català d’Antropologia», núm. 1, Barcelona, 1980; PRATS, LL., “Els precedents dels estudis etnològics a Catalunya. Folklore i Etnografia 1853-1959”, «Ciència», número 15, Barcelona, 1982; i PRATS, LL., LLOPART, D. i PRAT, J., *La cultura popular a Catalunya. Estudiosos i institucions (1853-1981)*, Barcelona, Serveis de Cultura Popular, 1982.

serveixen a l'altra o són fins i tot invertits. La inversió simbòlica és una forma de transformar la realitat:

Transformar la realitat vol dir també ajustar-se a ella, anul·lar un conjunt de símbols, perquè aquests estan presents en la consciència de la gent, condicionant-ne la percepció i actuació. Invertir els significats dels símbols i els símbols mateixos és un moment clau en el procés de fixació d'una nova realitat socio-cultural [FRIGOLÉ, 1980:26].

D'identitat catalana no sé si n'hi ha. D'identitats a Catalunya n'hi ha moltes i tota aquesta complexitat mereix la consideració de l'antropòleg. Si em fixo particularment en aquesta, la "popular-contestatària" —si se'm permet l'expressió—, és perquè es defineix enfront del que n'hem dit cultura popular i reclama, a partir d'ella, una identitat diferent —encara que en digui també catalana— i que es defineix a partir d'uns nous significats i d'uns nous valors.

Entre l'una i l'altra es podria establir un esquema d'oposicions binàries que *grosso modo* quedaria així:

Valor del treball	Valor dels aspectes lúdics
Propietat privada	Propietat comunal, no propietat
Domini patriarcal	Llibertat per a tothom
Societat (catolicisme)	Natura (la terra)

Al costat d'aquests aspectes d'oposició (ni de bon tros exhaustius) n'hi ha d'altres de convergència que representen conjuntament un pol en un altre esquema d'oposicions binàries més ampli, que representaria l'oposició "camp-idealitzat" vs. "ciutat-denigrada". Entre altres: l'amor a la terra, el treball manual, les relacions personals, el mateix respecte vers la tradició.

Tot això, la mateixa reverència amb què són tractades les obres dels folkloristes, el fet que ells mateixos reproduïxin les mistificacions i les maneres de fer dels propis folkloristes, etc., fa pensar de vegades que el caràcter alternatiu d'aquesta nova apropiació de la tradició popular és més limitat del que tal volta sembla i el seu discurs més fragmentari i insegur que el dels conservadors. Potser és una qüestió de temps i el que cal fer per tant és seguir de prop el desenvolupament d'aquest corrent, l'existència del qual, en tot cas, resta fora de tot dubte, com mostra eloqüentment aquest paràgraf:

La publicació que teniu a les mans és el primer resultat d'un projecte gestat fa temps per un grup de persones que creuen en una concepció del folklore associada a la recreació i l'anàlisi de la tradició, actiu enfront dels mites actuals i lluny, en qualsevol cas, de les concepcions romàntiques amb què s'acostumen a recuperar aquests temes. Volríem estar tan distants de l'antropologisme acadèmic com del folklorisme endiumenjat. (...) Per a nosaltres, el folklore no és tan inofensiu i simplista com se'ns presenta en alguna de les seves recuperacions més difoses, sinó que comporta una certa transgressió del que és establert, unes alternatives ecològiques, una altra dimensió del fet cultural [CANYA!, 1981:5].

Una última pregunta, entre tantes preguntes i insinuacions que deixo penjades: ¿Hi ha —actualment— unes vinculacions polítiques reals, és a dir, que incideixin sobre la societat en el seu conjunt o sobre sectors significatius de la societat, relacionades amb aquestes dues apropiacions “conservadora”, “contestatària” de la cultura popular? Quines? ¿O hem de donar per bona, també en aquest cas, l’afirmació de Giuseppe Grilli?:

[La societat catalana] ha romàs al llarg de més d’un segle i mig una societat més culturalitzada que polititzada, i on la producció d’ideologies (i, si es vol, de mites) supera de bon tros les possibilitats de traduir-los en actes administratius. Una societat sense Estat, però amb projectes, fantasmes, i fins i tot dimonis d’Estat [GRILLI, 1983:49].

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- CANYA!, 1981, “Editorial”, «Canya! Quaderns de Cultura Popular», núm. 0, Barcelona, Alta Fulla.
- COHEN, Abner, 1979, “Antropología política: El análisis del simbolismo en las relaciones de poder”, a LLOBERA, J. R. (ed.), *Antropología política*, Barcelona, Anagrama.
- FRIGOLÉ, Joan, 1980, “Inversió simbòlica i identitat ètnica: una aproximació al cas de Catalunya”, «Quaderns de l’Institut Català d’Antropologia», número 1, Barcelona.
- GEERTZ, Clifford, 1972, “La religion comme système culturel”, a BRADBURY, R. E. & al., *Essais d’anthropologie religieuse*, París, Gallimard.
- GRILLI, Giuseppe, 1983, *Indagacions sobre la modernitat de la literatura catalana*, Barcelona, Edicions 62.
- MAGET, Marcel, 1969, “Problèmes d’ethnographie européenne”, a POIRER, J. (ed.), *Ethnologie générale*, París, Gallimard.
- MARIENSTRAS, Élise, 1977, *Les mythes fondateurs de la nation américaine*, París, Maspero.
- PUJADAS, Joan Josep i COMAS D’ARGEMIR, Dolors, 1982, “Identitat catalana i símbols culturals”, «Ciència», núm. 15, Barcelona.
- SERRA I PAGÈS, Rossend, s.a., *Folklore*, Barcelona, Il·lustració Catalana.
- VIRGILI, Lluís, 1983, “Un projecte de política musical per a Catalunya”, a *Memòria del Primer Congrés de Cultura Tradicional i Popular*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.



POBLE, NACIÓ, CULTURA POPULAR: PLENITUD O DINOMIA? LA CULTURA POPULAR EN UN PROJECTE CULTURAL NACIONAL

Isidor Marí

Parlar d'*una cultura*, d'*un poble* o d'*una nació* sovint són coses equivalents. En canvi, quan es parla de *la Cultura* (amb majúscules), del *poble* o de *la Nació*, tenim motius per sospitar que es tracta, en cada cas, de realitats diferents.

Si ens hem d'ocupar de veure fins a quin punt la *cultura popular* es pot considerar *cultura nacional*, serà bo que primer vegem en quins sentits coincideixen o divergeixen els termes *cultura*, *poble* i *nació*. No deixa de ser significatiu que tots tres hagin adquirit nous valors en la transició de l'edat moderna a la contemporània i que hagin passat a ocupar un lloc de primer ordre entre els conceptes clau de la nostra època. Una definició recent de *cultura* la presenta com

un conjunt lligat de maneres de pensar, de sentir i d'actuar més o menys formalitzades que, apreses i compartides per una pluralitat de persones, serveixen, d'una manera alhora objectiva i simbòlica, per constituir aquestes persones en una collectivitat particular i distinta¹ [ROCHER, 1968:111].

Un *poble*, una *nació* o qualsevol collectivitat humana deuen, doncs, la seva identitat a la cultura que comparteixen les persones que les integren. En la mesura que *poble* i *nació* s'identifiquin, *cultura popular* i *cultura nacional* tendiran a ser una mateixa cosa.

El sentit de *poble* com a comunitat humana considerada globalment, en conjunt, circula en català almenys des del segle XIII (v. DCVB). Però

1. *Cultura* (cf. KROEBER i KLUCKHOHN, 1952), mot inicialment vinculat al "culte religiós", al segle XVII s'aplicà al cultiu de la terra (el *Gazophylacium* de Lacavalleria registra aquest sentit en català el 1696) i, per extensió, al treball (i als fruits) intel·lectuals. Entre nosaltres, per exemple, Carles Ros es refereix el 1736 a la "cultura de una llengua" (COROMINES, 1981 : 817). No és fins a finals del segle XVIII que adquireix un sentit col·lectiu de "progrés de la humanitat", quan alguns historiadors germànics apliquen a les comunitats humanes, ampliant-lo, el sentit de "progrés intel·lectual d'una persona". Però encara haurem d'esperar l'any 1871 per trobar la noció antropològica de *cultura*, a *Primitive Culture* d'E. B. Tylor. L'estudiós anglès diria que «la cultura o la civilització, entesa en el seu sentit etnogràfic estès, és aquest conjunt complex que comprèn els coneixements, les creences, l'art, el dret, la moral, els costums, i totes les altres aptituds i hàbits que l'home adquireix com a membre d'una societat».

poble té també una altra accepció, no globalitzadora sinó estratificadora: podem referir-nos al *poble* entenent que es tracta de «la gent comuna, per oposició als sectors dirigents» (v. DCVB; el sentit és present en català almenys des del segle xv). Després de l'elaboració que n'han fet les ciències socials als darrers segles, especialment els corrents marxistes, podem donar al mot *poble* un valor dialèctic ben precís: «aliança de classes i grups socials enfront d'una classe o coalició de classes històricament dominant» (FRIGOLÉ). Quan diem *cultura popular* no ens referim a la cultura d'un poble considerat globalment a part dels altres, sinó a la cultura *del* poble, entès en aquest últim sentit d'estrat social no dominant. Aquest és també el valor dels mots que es pretén traduir amb l'adjectiu *popular*: *Volk* en alemany (*Volkstum*, *Volksgeist*, *Volkskunde*) o *folk* en anglès (*folklore*) no tenen caràcter globalitzador, sinó estratificador.

Per contra, *nació* té sobretot un valor englobador. El sentit originari de «comunitat d'origen» es vincula directament a la idea de «naixença» (v. DCVB; almenys des del segle xiv circula en català) i és el que modernament ha donat peu a l'elaboració dels plantejaments d'emancipació de les nacions naturalment definides. I no és estrany que els corrents nacionalistes contemporanis hagin sorgit com a rèplica a la difusió d'una idea diferent de *Nació*, equivalent a «comunitat que s'inscriu en l'organització política d'un Estat» (el nou valor deu procedir de la Revolució Francesa i al segle XIX s'introdueix entre nosaltres).

Així, doncs, en un sentit englobador, *cultura* (C_1), *poble* (P_1) i *nació* (N_1) tendeixen a identificar-se i confondre's, però si tenim en compte l'estratificació social, *poble* (P_2) es contraposa clarament a la *Nació* ($N_2 =$ poder estatal) i a la *Cultura* ($C_2 =$ poder cultural).

posició dominant	C_2		N_2
punt de vista global	C_1	P_1	N_1
posició subordinada		P_2	

Parlar de la cultura popular (P_2) com a cultura (C_1 o C_2) nacional (N_1 o N_2) és, aleshores, observar fins a quin punt el poble (P_2) té el protagonisme cultural (C_2) i polític (N_2).

L'evolució històrica d'aquestes relacions és força interessant i significativa. L'edat moderna representa un distanciament i una tensió creixents entre el poble (P_2) —amb les seves formes culturals— i l'absorció i concentració progressiva del poder polític estatal (N_2), acompanyada de fenòmens culturals de masses, destinats al poble, però nascuts a l'entorn del poder: impremta, sermons, teatre, imatgeria barroca, etc. (C_2). La Il·lustració va fustigar cruament la cultura del poble, com a signe d'ignorància, fanatisme i estancament; mentrestant, apareixien grans imperis econòmics i político-militars.

No té res d'estrany que, en l'esforç romàntic per restablir l'equilibri, la cultura popular s'identifiqui amb la cultura nacional ($C_1 = P_1 = N_1$) i que aspirin a esdevenir dominants ($C_2 = P_2 = N_2$), com a primera formulació del que més tard s'anomenaria alliberament nacional i de classe (amb el seu correlat cultural).

Seguint Rousseau (COCCHIARA, 1952), que ja havia considerat la cultura popular com a exponent de la personalitat *natural* de cada nació, més autèntica que les adulteracions "civilitzades", Möser i alguns historiadors suïssos (Muralt, Bodmer, Müller) s'oposen a la pejoració il·lustrada del folklore, i l'eleven a índex del caràcter original de cada nació. En una civilització de camperols com la de Suïssa o Westfàlia, la identificació del *Volk* amb la nació no tenia, d'altra banda, res de sorprenent. Si els il·lustrats havien identificat i menystingut des de fora la cultura popular, els romàntics l'adoptarien com a exponent més autèntic del caràcter nacional.

Però Herder, que va ser sense cap dubte el qui més clarament va propugnar la identificació entre cultura popular i cultura nacional, no s'oposava tan sols a les pejoracions dels il·lustrats, sinó també a la submissió de la cultura germànica respecte a la francesa. Al costat de l'eix de tensió vertical (superposició de cultures), apareix una dimensió horitzontal, la de les relacions entre cultures juxtaposades. En aquest punt, el pensament de Herder no era en absolut propens a l'aïllament, l'auto-suficiència o la superioritat de la pròpia nació respecte a les altres. Al contrari, Herder creu que totes les nacions són igualment importants i respectables, que cadascuna representa una forma particular insubstituïble d'encarnar la humanitat, i que en aquesta fraternitat universal no són admissibles les lluites entre nacions. Res més lluny, doncs, dels nacionalismes expansionistes i agressius, que el pacifisme igualitari internacionalista de Herder.

La humanitat i la nació són, així, els àmbits en els quals, per Herder, la personalitat individual adquireix sentit i contingut. Convençut que el llenguatge és la facultat més característica de l'home, considera que cada poble es manifesta més autènticament en la seva llengua que de cap altra manera, i que la creativitat no és possible ni per a l'individu ni per a la col·lectivitat si perden la llengua pròpia. Però alhora Herder afirma que és positiu aprendre d'altres pobles i d'altres llengües, si no es menysprea o s'oblida la pròpia nació. Cal, doncs, participar de la universalitat a través de l'autenticitat de la llengua pròpia, perquè aquesta participació sigui fructífera: «Honorem la nostra nació —i aprenguem contínuament de les altres i amb les altres— a fi que plegats puguem cercar la veritat i cultivar el jardí del bé comú» (HERDER, 1877-1913, XVII: 211-212).

La vigència del pensament de Herder ha estat justament subratllada fa poc per J. Fishman:

Per Herder, i pels pluralistes genuïns des de Herder, les grans forces creadores que han d'inspirar tota la humanitat no procedeixen de la civilització universal, sinó de la individualitat de les col·lectivitats ètniques independents —sobretot dels seus idiomes més propis i autèntics. Només si cada col·lectivitat aporta el seu propi fil al tapís de la història mundial, i només si cadascuna és acceptada i respectada en fer la seva pròpia contribució, les nacionalitats podran finalment també ser regides per un sentit de reciprocitat, aprenent i aprofitant mútuament les contribucions. D'aquesta manera Herder engloba tant el particular com l'universal [FISHMAN, 1980: 11].

En la realitat de la història, però, no és fàcil de trobar-hi aquest ideal d'igualtat. La Revolució Francesa instaurà un model d'Estat-Nació que, en comptes d'assumir les cultures populars de les nacions de l'hexàgon com a base de la cultura estatal, es proposà de difondre com a estatal la cultura (popular?) de la nació hegemònica; al mateix temps, adoptà una política expansionista i agressiva. És curiós que, en plena lluita antinapoleònica, les Corts de Cadis haguessin adoptat per a Espanya aquest mateix model d'Estat identificat amb la nació hegemònica.

D'altra banda, des de la mateixa instal·lació en el poder dels nacionalismes (tant dels autèntics com dels estatalistes), el progressisme ha deixat al conservadorisme: la identitat cultural (nacional) s'ha volgut convertir en un factor immutable i etern, oblidant tota articulació interna del cos social i pretenent que és compacte i homogeni. Cal distingir aquest *discurs nacional de la dominació* del *discurs nacional de l'alliberament*, si no volem incórrer en els errors que suposa l'exaltació o la desqualificació global indiscriminada de tots els nacionalismes.

De la mateixa manera, en el pla internacional, cal fer una distinció paral·lela entre el *discurs internacional igualitarista* i el *discurs internacional imperialista*, que no és més que el correlat ideològic de les formacions capitalistes multinacionals.

¿Quina és, doncs, en conjunt, l'articulació social en què situem l'evolució de la cultura popular com a cultura nacional?

Esquemàticament, en una comunitat nacional cada individu es troba davant d'una articulació cultural en tres eixos:

- a) Una articulació de variants geogràfiques, que dibuixen unes zones de major afinitat (cultures regionals, comarcals o locals).
- b) Una articulació estratificada, que permet distingir de la cultura popular les cultures d'*élite* i la cultura de masses.
- c) Una articulació en el temps (generacions, evolució històrica).

Per mi, la funció de la cultura popular com a cultura nacional consisteix a:

a) Sintetitzar a partir de les variants populars regionals una cultura popular supra-regional comuna (nacional), en comptes d'erigir-ne una en hegemònica; en pocs camps es manifesta tan clarament com en la cultura popular la unitat de la cultura catalana, però les dificultats de coordinació fruit de les inhibicions o obstruccions dels governs autònoms i del govern central, així com la consciència limitada de la societat, aconsellen de no forçar simplistament l'aplicació de models nacionals uniformistes.

b) Partir d'un concepte expansiu i no restrictiu de la cultura popular, amb el propòsit d'incorporar-hi tots els elements que contribueixen a promoure i expressar la solidaritat i la unió entre els segments que integren el poble, expressar-ne les reivindicacions, oposar-se al grup dominant i invertir els valors dominants adversos, com ha dit també J. Frigolé. En concret, em sembla indispensable per al futur de la cultura popular i de la cultura nacional catalanes, i de manera urgent, omplir de continguts populars i catalans les diverses manifestacions de la cultura de masses, en la mesura que es pugui accedir al seu control.

c) Independentment de la necessitat d'arxivar les manifestacions culturals en la seva autenticitat històrica, és totalment indispensable afavorir l'evolució de les formes populars de la cultura catalana, vinculant-les als centres d'innovació.

Però, dit això, cal afegir que —al costat o a dintre d'aquesta articulació *intra*-nacional— n'hi ha una d'*inter*-nacional que no podem oblidar, i menys en el nostre cas.

Formem part d'un Estat que, malgrat l'estructuració autonòmica que ha començat a adoptar, és ben lluny de practicar una política cultural que assumeixi en peu d'igualtat la pluralitat de cultures (populars i nacionals) que conté. Al contrari, en comptes de fomentar la interpenetració entre totes les cultures nacionals de l'Estat, dóna a una d'elles una clara prioritat, gairebé exclusiva. Aquesta cultura oficial, d'expressió castellana, aspira a la plenitud i a la prioritat en tot el territori estatal, consentint com a màxim la convivència localitzada amb altres cultures "regionals", parcials i subordinades. (Recordem que no fa gaire es va intentar reservar en exclusiva a realitats estatals l'ús de *nació* i *nacional*, per mitjà de llei!)

La penetració de la cultura de masses importada es fa, naturalment, a través d'aquests mecanismes, de manera que la cultura popular catalana no es troba tan sols enfront del perill de desaparèixer engolida per una cultura de masses catalana, com succeeix en altres comunitats nacionals. Ens trobem clarament en una situació de *dinomia* (més que no d'*autonomia*): «coexistència i ús completamentari dins de la mateixa societat de dos sistemes culturals, un dels quals és la cultura dominant d'una societat més àmplia i l'altre una cultura subordinada» (SAVILLE-TROIKE, 1982:59). Es tracta, com es veu, del correlat cultural del que és en sociolingüística la situació de disglòssia. I de la mateixa manera que la normalització lingüística implica recuperar per al català la plenitud de l'ús en tots els àmbits, la superació de la *dinomia* (l'autèntica autonomia) suposa la plena presència de la cultura catalana en tots els camps, i més que enlloc, tal com ja hem anotat, en la cultura de masses.

Dic això perquè, almenys en algun dels Països Catalans, es veu clara la intenció institucional de fer servir la cultura popular (una determinada tria de la cultura popular) no pas com a base o fonament de la cultura nacional, sinó com a subterfugi per escamotejar un autèntic projecte cultural nacional: l'alta cultura i la cultura de masses són d'importació i d'expressió castellana (o francesa) principalment, i la "cultura popular" és exaltada com a cortina de fum tranquil·litzador.

Per superar la *dinomia*, qualsevol programa de normalització de la cultura catalana s'ha de plantejar un objectiu en què la *cultura popular* s'integri dinàmicament en un *sistema cultural complet i plenament català*, enriquit amb influències externes, però no sotmès a dominacions mutiladores.

Tant la llengua com la cultura popular catalanes se'ns presenten avui dia, personalment i col·lectivament, carregades de possibilitats inexplorades, en comparació amb l'esgotament d'altres camins. En la meua opinió, hi ha pocs projectes més atractius que el d'impulsar una nova cultura popular de masses, de signe progressista, basada en la història

cultural catalana i en la realitat social actual, perquè arribi a ser el ferment de tota la cultura nacional.

REFERENCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- COCCHIARA, Giuseppe, 1952, *Storia del folklore in Europa*, Torí, Boringhieri.
- COROMINES, Joan, 1981, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, vol. II, Barcelona, Curial.
- DCVB, 1926-1968, *Diccionari català-valencià-balear*, Palma de Mallorca, Moll.
- FISHMAN, Joshua A., 1980, "Whorfianism of the third kind: ethnolinguistic diversity as a worldwide societal asset", comunicació mecanografiada a la reunió anual de la Linguistic Society of America, University of New Mexico.
- HERDER, Johann Gottfried, 1877-1913, *Sammtliche Werke*, Berlín, Suphan, Redlich & al., 33 vols.
- KROEBER, A. L. i KLUCKHOHN, C., 1952, *Culture: a critical review of concepts and definitions*, Harvard, Harvard University Press.
- ROCHER, Guy, 1968, *L'action sociale*, París, HMH.
- SAVILLE-TROIKE, Muriel, 1982, *The ethnography of communication*, Oxford, Blackwell.



CULTURA POPULAR I SISTEMA DE CLASSES: UNA BREU NOTA

Joan Frigolé

Universitat Autònoma de Barcelona
Institut Català d'Antropologia

En intentar definir l'expressió "cultura popular" ens adonem de seguida que l'adjectiu "popular" és més polisèmic que el substantiu "cultura", és a dir, és més difícil definir el primer que el segon. Per tant, és imprescindible aclarir prèviament els nombrosos significats i usos del concepte de poble per precisar millor els significats i usos de l'expressió "cultura popular".

El concepte de poble designa diferents tipus d'aliances de classes i grups socials enfront d'una classe o coalició de classes històricament dominant. Al concepte de poble no li correspon ni una realitat única ni fixa i és, per tant, un concepte relatiu que pot adquirir múltiples significats i valors.

El concepte de poble és solament intel·ligible i definible en una estructura de classes específica. Aquest concepte implica sempre l'existència d'una demarcació o frontera principal que posa de manifest quina és la contradicció i l'antagonisme principal dins una societat concreta. A l'altre costat de la frontera estan situats els enemics, i la guerra real i/o simbòlica es l'única activitat i relació possible. De part de dins de la frontera hi ha els aliats i els amics temporals o permanents.

L'establiment de la demarcació o frontera principal no obeeix a raons arbitràries, sinó a situacions objectives que defineixen interessos comuns per a uns determinats grups i classes socials, i oposats als dels altres. La cosa és més complicada, perquè, a més, depèn que els grups i les classes socials percebin clarament aquesta frontera principal que assenyalava una situació d'antagonisme radical i profund i alhora uns interessos comuns. Mentre es mantingui la frontera principal, totes les línies de separació que existeixen entre els grups i classes que componen l'aliança específica anomenada poble no impliquen antagonismes radicals o contradiccions profundes.

El concepte de poble és un concepte relatiu perquè expressa una realitat que històricament és canviant. Es podria dir que la realitat sociopolítica és estructuralment relativa i que per això necessita conceptes estructuralment relatius per poder ser copsada i expressada.

Es pot dir que el concepte de poble en la seva dimensió macrosocial és un concepte històricament determinat. Els seus continguts són històricament canviants i, per tant, els seus successius significats expressen

de forma ben clara quina és l'articulació de classes a nivell global i quines són les reivindicacions fonamentals en cada moment.

Seguint aquest mateix punt de vista utilitzat fins ara, la cultura popular és també un concepte històricament determinat. Els seus significats i continguts sofreixen uns canvis que són paral·lels a les transformacions i canvis que experimenta el concepte de poble.

En una primera accepció es poden, doncs, considerar cultura popular totes aquelles manifestacions i tradicions culturals que contribueixen a promoure i a expressar la solidaritat i la unió entre el poble o, més ben dit, entre els heterogenis segments integrants del poble. Totes aquelles manifestacions i tradicions culturals que, independentment del seu origen, permeten d'invertir els valors dominants o expressar-ne les reivindicacions i oposar-se al grup dominant. És cultura popular tot això, incloses les reivindicacions pròpies que adopten la forma i l'expressió que el mateix context socio-cultural els permet o els fa possible.

No es pot definir la cultura popular a través de tipologies abstractes i ahistòriques. No es pot tampoc aclarir el tema apellant a l'origen dels elements o tradicions concretes. Cal examinar per a cada època (delimitada de la manera que sigui) el significat que adquireix un element o els elements culturals, l'ús que se'n fa, què permeten d'expressar o què s'expressa a través seu, etc. En tot cas, no és cultura popular tot allò que expressa, manifesta i exerceix en una època determinada el domini de la classe o classes dominants.

De la mateixa manera que al concepte de poble no li correspon ni una realitat estàtica ni tampoc homogènia sociològicament, de la mateixa manera cal pensar que, a més de ser una realitat històrica canviant, el concepte de cultura popular conté i inclou tradicions culturals diferents. Entrariem ara en una segona accepció més concreta del concepte de cultura popular. Seguint aquest camí trobaríem segurament una realitat cultural més diversificada i heterogènia. Caldria incloure aquí l'estudi de les formes de vida (en el sentit ampli de la paraula) dels grups que integren en una època determinada el poble.

Una altra expressió del concepte de cultura popular a nivell macro-social és tota mena de celebracions, rituals i simbologies que reviu, remembren diferents esdeveniments i episodis històrics concrets en els quals veiem plasmades les diverses concepcions històriques de poble en lluita contra les classes dominants. Totes aquelles celebracions que tinguin en el seu origen situacions desfavorables per al poble han estat creades per celebrar-ne la superació, per estimular la seva superació.

Així com el concepte de poble necessita per definir-se i delimitar-se la referència a un sistema concret i a una articulació concreta de classes, de la mateixa manera, la definició del concepte de cultura popular necessita la referència a una articulació de classes. Les distincions precises que hom pot fer o establir amb el concepte "cultura popular" solament són possibles en relació a un sistema i a una articulació de classes concreta. Si hom oblida això, el concepte es torna vague i perd precisió.

La significació de les coses, dels fenòmens no els és inherent, no depèn d'ells mateixos, sinó a la seva posició respecte a les altres coses i fenòmens. La significació és qüestió de posició, diuen encertadament els estructuralistes. Ara bé, quan projectem això a la realitat social cal no oblidar que les posicions no són pas estàtiques. Per tant, és molt impor-

tant esbrinar qui defineix “les regles del joc”, qui determina les opcions i posicions possibles, quina és la correlació de forces, com es manifesta, etc., en el marc d'un sistema de classes concret.

Es dintre d'aquest marc conceptual que la capacitat classificadora del concepte de cultura popular esdevé útil. Les coses no són “populars”, no formen part de la cultura popular en elles i per elles mateixes, sinó en relació a altres coses dintre d'un sistema global de posicions, de definicions i de valoracions. És en les situacions dinàmiques quan es pot veure millor el que és “propi” o “pertany” o defineix millor les diferents classes.

Les relacions entre les classes són relacions de poder. Aquestes relacions poden canviar segons les aliances, etc. i, per tant, pot canviar el sentit de les relacions de poder. La cultura (cultura o popular) representa la dimensió simbòlica de la realitat. Ara bé, no es tracta de dues coses separades, sinó interdependents. Qualsevol canvi en una d'elles repercuteix en l'altra i viceversa, encara que la variable independent sigui les relacions de poder. Així, doncs, encara que la realitat cultural pugui semblar molt més estàtica, fixa i durable que les relacions de poder, ja que les dues coses tenen un ritme de canvi diferent, de totes maneres, un canvi en la relació de poder entre els grups i classes socials comporta una valoració, una consideració i una atribució de significació específiques a la realitat. La realitat cultural deixa d'ésser la mateixa o té una consideració diferent, cosa que pot tenir implicacions importants per a la seva existència o supervivència.

“Popular” remet sovint a una situació anterior, és a dir, a una estructura social, política i cultural concreta. Sovint el que és popular avui ens remet a una situació anterior en què no era tal cosa. Volent trobar en la capa històrica anterior els trets populars ens passa el mateix, i així successivament. Fins a adonar-nos que tot allò que anomenem popular està contingut dintre d'aquestes estructures com una part d'elles mateixes, no com a quelcom que té un sentit absolut i fix sinó com una part amb una significació relativa i canviant.



DUES PRINCESES SENSE MIRALLS. CULTURA OBRERA *VERSUS* CULTURA POPULAR

Jordi Estivill

Gabinet d'Estudis Socials
Associació Catalana de Sociologia

ELS REFLEXOS DEFORMANTS DELS ESPILLS

No penso que calgui entrar en el terreny de les definicions de la cultura popular i de la cultura obrera. Altres ponents d'aquest mateix Seminari ja n'han explicat les dificultats i les ambivalències respecte a la primera i no seria difícil fer el mateix per a la segona. Tampoc no crec que les intencions explícites dels organitzadors vagin per aquest camí, ni que els límits d'espai i temps ho permetin. Caldria aleshores excloure el complex tema que se m'ha assenyalat: el de les relacions entre cultura obrera i cultura popular. Més val, doncs, que ens endinsem en aquesta complexitat que ja és de si prou substantiva.

Complexitat que ve donada per l'evolució tant dels conceptes com de la realitat, i per les diferenciacions que s'introdueixen en una mateixa formació social o en civilitzacions diverses. No tenen el mateix sentit ni volen dir el mateix les relacions entre "els obrers i el poble" a Algèria dins el context d'una civilització musulmana on les formes productives més extenses són pre-industrials, on les concentracions obreres són relativament recents i estan molt localitzades a la costa i els pous petrolífers, on el discurs d'"allò popular" vertebrava el projecte polític d'unitat nacional i de revolució democràtica,¹ que a Anglaterra, on l'industrialisme ha penetrat fins al moll dels ossos de l'esquelet social, on la mateixa categoria de poble es dilueix en la de ciutadà *citizen*, o en la generalització dels hàbits de la societat de consum *pop*, o és contraposat a la cultura de l'*élite*.² Tampoc no és el mateix parlar d'aquestes relacions en els inicis del món fabril, quan l'obrer era més aviat el proletari desarrelat

1. Vegeu en aquest sentit les consideracions polítiques de com s'entenen aquestes relacions a Algèria a FRONT DE LIBÉRATION NATIONALE, *Charte d'Alger*, Alger, Commission Centrale d'Orientation, 1964, i *Charte Nationale*, Alger, 1976. I una explicació més sociològica a nivell de les classes i capes socials a LACHERAF, Mostefa, "Reflexions sociològiques sur le nationalisme et la culture en Algérie", a *L'Algérie: nation et société*, París, Maspero, 1976.

2. Tot i que el seu marc de referència principal sigui els Estats Units, constitueix un balanç bibliogràfic del món anglo-saxó el treball de LEWIS, G. H., "The sociology of popular culture", «Current Sociology», vol. XXVI, núm. 3, Londres, International Sociological Association, 1978.

vivint en condicions molt més desfavorables que l'artesà, o a començaments de segle en el moment de la introducció del taylorisme i de la producció de massa o, per fi, en l'actualitat. Ni tampoc són iguals les relacions en societats on la corporatització crea fluxos verticals d'hegemonia social que trenquen els esquemes horitzontals de classe o en països en què la crisi genera i augmenta les diferències entre uns obrers qualificats amb salaris alts que treballen en empreses multinacionals, al costat del treball informal, a domicili, temporer, etc..., que apropa la situació d'aquests treballadors a la resta de capes populars sotmeses als problemes de la supervivència d'estructures productives precàries i a la dependència respecte a centres de decisió llunyans i incontrolables.

Complexitat incrementada pel tractament atorgat a les dues dimensions. S'ha dit i repetit tantes vegades que la cultura dominant és la de la classe dominant, que fins a cert punt aquesta afirmació no solament ha fet oblidar als estudiosos del moviment obrer i popular que aquests, malgrat tots els entrebancs, havien estat capaços de generar unes bases culturals específiques,³ sinó que ha fet dubtar els de "sota" de «l'existència de llur originalitat cultural i que el primer tret de la cultura obrera —i més àmpliament de la cultura popular— radica en la relativa inconsciència de la seva pròpia existència».⁴ Des d'aquest punt de vista "exterior", llur pràctica cultural és definida com una imitació o un reflex de la Cultura. Amb C majúscula. I per tant escrita. Llavors es refà el camí a la inversa, i es formula només a partir dels materials impresos, generalitzacions com a mínim abusives. Així, per exemple, s'adjudica als obrers catalans de la fi del dinou una concepció organicista del món perquè en algunes revistes obreres es troben referències a Spencer, i se'ls atorga una posició evolucionista perquè algunes obres de Darwin eren traduïdes en aquell període.⁵ Quants d'ells sabien llegir i escriure? Era el document imprès el principal propagador de les idees? ¿No s'ha confós massa sovint cultura i capacitat de llegir?⁶

Però també des de l'"interior", s'ha caigut en paranys semblants volent forçar l'existència d'una literatura proletària que sota l'orientació del projecte de la *proletkult* soviètica dels anys vint, seguida a França

3. Vegeu ESTIVILL, J., "Pels camins de la cultura obrera a Catalunya", «Catalunya Obrera», núm. 0, Barcelona, 1980. Una explicació més detallada de l'evolució de la cultura obrera, implícita en aquesta ponència, es troba en la sèrie d'articles publicats en aquesta revista del núm. 0 al 5 (d'octubre de 1980 a febrer de 1981). També hom pot trobar-hi constants referències a Catalunya.

4. LEQUIN, Y., "Peut-on parler d'une culture ouvrière en France au XIX^e siècle?", ponència presentada a l'*International Forum on the Labour movement and Working class*, París, 1980, p. 1.

5. No es tracta aquí d'entrar en el debat actual sobre els nous mètodes de la història oral, ni en les discussions història-sociologia, sinó de demostrar algunes inconseqüències de la fixació unívoca dels historiadors sobre el material imprès, resultat de la seva posició envers la definició de cultura. No cal dir que molts sociòlegs també han caigut en el mateix parany. Lògicament, per la seva orientació metodològica, em sembla que els antropòlegs s'han alliberat més d'aquesta temptació.

6. Contradicció assenyalada ja fa més de vint anys per un clàssic en la matèria: HOGGART, R., *The use of literacy*, Londres, Penguin, 1958. També examinada de prop amb respecte al paper del sistema educatiu per JOHNSON, R., "Really useful knowledge: radical education and working class culture 1790-1848", a *Working class culture*, Londres, Hutchinson, 1979.

per Henri Barbusse, intentà crear "brigades d'escriptors obrers",⁷ i va organitzar el mes de novembre de 1930 a Kharkov (URSS) un Congrés Internacional d'Escriptors Revolucionaris. Sota aquesta direcció es pretenia, mimetitzant els mecanismes, símbols i codis de la literatura de moda, generar una contraliteratura obrera i popular. No sembla que aquesta temptativa d'"aparatchik - cultura" fos un èxit.⁸

Encara més negatiu i més global perquè no afecta solament el camp literari, és el discurs que consisteix a pensar que no hi ha altra cultura obrera i per extensió, en aquest cas, popular, que la que s'expressa a través de l'organització. Aquells qui es defineixen en relació a un projecte hegemònic i a un partit guia de la classe treballadora no conceben l'existència d'una cultura autònoma que s'expressa sota mil formes diverses, moltes d'elles no lligades a l'organització política. Així marginen aquestes manifestacions i les tracten com a supervivències artesanals, prèvies al procés de presa de consciència de classe.⁹ Les remetent a la prehistòria i es queden tan tranquils, o bé se les desqualifica titllant-les de reaccionàries.

A l'inrevés, si hom parteix de la hipòtesi que les cultures populars i obreres són complexes i dinàmiques, sorgides de l'experiència quotidiana —primordialment del treball— però també de fora, travessades per mil contradiccions, que troben en els moments de lluita —defensiva o ofensiva— les formes més creatives, que circulen o no per les instàncies organitzatives, aleshores s'obre un itinerari enriquidor que no passa per les exclusions o anatemes, i pel qual transiten gent del comú, ni herois, ni traïdors, ni bons, ni dolents.

En qualsevol cas s'afegeixen a les diferenciacions conceptuals i reals, els discursos que des de dins enterboleixen les imatges, d'altra banda més o menys precises, que poden donar la cultura obrera i la popular: princeses a la recerca d'uns miralls més fiables que no posin condicions a les seves declaracions de "bellesa".¹⁰

Una dissecció diacrònica i sincrònica de la cultura obrera i popular ens podria permetre avançar en l'anàlisi de les seves relacions,¹¹ que des de la fi del segle XVIII han passat per molts estadis diversos d'ignorància, subsidiarietat, complementarietat, antagonisme i domini. Aquesta diversitat té a veure amb molts factors, entre els quals es podrien distingir: el volum i la composició de les classes socials, els sistemes pro-

7. RAGON, M., *Histoire de la littérature prolétarienne en France*, París, Albin Michel, 1974. El mateix autor ha reprès críticament el tema a "Littératures Proletaires", «Autrement», núm. 16, París, 1978, pp. 158-165. Vegeu un altre apropament a MARTINET, M., *Cultura Proletaria*, Madrid, Villalar, 1976.

8. Això no vol dir que no existeixi un corrent literari sorgit del món obrer i popular, molt digne d'interès. Per a França caldria citar entre altres Turquin, Poulaille, Malvà, Narcisse, Allemann, Guillaumin, Nogués, Jolly, Martinet, etc.

9. Un bon exemple el dona el número de la revista «Europe» de març de 1977 dedicat a "La littérature prolétarienne en question".

10. No crec que sigui pecar d'optimisme afirmar que els darrers temps la reconsideració que historiadors, sociòlegs i antropòlegs fan de la cultura obrera i de la popular és molt més respectuosa. Els treballs de Lombardi, Armeni-Viva i Salvati a Itàlia; de Mandrou, Muchembled, Bollème, Agulhon, Rioux i Davis a França; de Bailey, Wilson, Stedman-Jones, Clarke, Hobsbawn i Thompson a Gran Bretanya així ho palesen.

11. Com és evident, és impossible fer un balanç exhaustiu d'aquestes relacions. Per tant, aquesta ponència pren necessàriament el to de notes provisionals a aprofundir, o, més ben dit, vies hipotètiques que assenyalen recerques possibles.

ductius i distributius, les relacions socials en el treball i a fora, les formes i capacitats organitzatives, els nivells de consciència, els valors i els símbols, els tipus de conflictes i lluites, i per fi, les articulacions entre l'Estat, la nació o nacions i la societat.

DELS "SANT DILLUNS" A LA CELEBRACIÓ DEL PRIMER DE MAIG

En la tripolaritat, esquemàtica però útil —burguesia, obrers, poble—, les combinacions són múltiples. Ruptures¹² i circularitats,¹³ autonomies i dependències podrien ésser quatre pols extrems de l'extensa gamma de possibilitats de relació.

A grans trets seguirien el diagrama següent:

	Autonomia		Dependència	
Ruptura	directa	+ +	inversa	- +
		- -		+ -
Circularitat	inversa	+ -	directa	- -
		- +		+ +

Les reflexions que segueixen intenten plantejar les articulacions entre els treballadors i el poble i llurs expressions culturals, tenint en compte la dominació oberta o subtil que s'exerceix des de dalt. En aquest sistema, la cultura dels treballadors bascula entre les tres posicions. A vegades s'integra i transmet la cultura dominant, algunes vegades es connecta i s'aboca a la cultura popular, de vegades és l'expressió tami-sada de totes dues. Un exemple amb càrrega simbòlica d'aquesta darrera possibilitat: en la dita *Belle Époque*, un sociòleg francès, marginat avui però que cal rehabilitar, M. Halbwachs, constata que els treballadors tenien dos tipus de vestits, l'un el de treball per tota la setmana, l'altre el dels diumenges.¹⁴ Aquest volia assemblar-se al que portava la burgesia,

12. MARCON, Paolo, a "Cultura, sperimentazione e strutture", «Progetto», núm. 9, Roma, 1982, s'inclina per aquests tipus de relació: «La tradicional desconfiança envers la cultura "cultura" (...) ha perpetuat en els segles una distància, una ruptura no solament entre el món humanístic i el món tècnico-científic, sinó també injustament entre el món del treball i el món de la "cultura oficial i culta"; gairebé existeix una cultura de la cultura i una cultura del treball com dues cultures diverses i separades» (pp. 101-102). La cultura estaria en l'equilibri circular quan es produeixi...

13. Vegeu els articles de Ginzburg, Burke, etc., en l'excel·lent número de la revista «Debats», núm. 1, dedicat a la cultura popular. València, 1982.

14. HALBWACHS, M., *La classe ouvrière et les niveaux de vie*, París, F. Alcan, 1912 (reeditat a París, Gordon i Breach, 1970). El primer volum conserva gran vigència i utilitat per a l'anàlisi de les relacions entre les classes socials i sobre els límits i la unitat interna de la classe obrera. El mimetisme d'aquesta, present en el segle XIX, és el que provoca la sorpresa de la burgesia que comença a interessar-se per aquells "miserables" que els volen imitar. Entre altres, això dona lloc als inicis de la Sociologia del Treball amb les enquestes obreres (Villermé, Buret, Simon a França; Kay-Shuttleworth, Grant, Mayhew, Booth a Gran Bretanya).

però molt sovint era molt més “coloré” per influència de la “pègre”.¹⁵ El primer es portava per necessitat i apareixia com a repulsiu; el segon en el seu conjunt, feia referència a un pol atractiu dominant —volia imitar els de dalt—, i els colors a un pol atractiu dominat —volia imitar els de baix.

Durant molt de temps els treballadors, fins que no creixen en volum, força i consciència, viuran dins del poble, fins i tot arraconats en el seu si. Arrencats del camp, s'enfronten a un univers desconegut: la fàbrica i tot el que això suposa. Nous ritmes i horaris de treball davant dels quals s'aixequen la noció del temps natural i el dret al lleure. Nous assenaments urbans i concentracions insospitades de població davant dels quals s'aixequen la mobilitat, el nomadisme i el dret a viure on es vol. Despòtiques condicions de treball i de vida davant les quals s'aixeca el dret a la supervivència. En aquestes condicions, ¿qui pot pensar en la creació cultural? La cultura obrera és material, lligada al treball, al coneixement de la màquina i de les eines, a l'aprenentatge en el lloc de treball. Es tracta d'una cultura instrumental, tancada sobre si mateixa, que resisteix en l'àmbit vital. La història de les formes defensives dels treballadors a la implantació dels horaris,¹⁶ dels ritmes, de la jornada laboral, de la fixació urbana, està per fer. “*Le Saint Lundi*”¹⁷ i el “*tunes zapatero*”, l'absentisme i la rotació, el “frenatge”,¹⁸ són mostres d'una resistència, passiva o activa, individual o col·lectiva, que evidencia la necessitat d'estudiar la història i el present de la negativitat obrera que s'entronca clarament amb moltes formes de la cultura popular.¹⁹

A mesura que els treballadors es constitueixen com a classe, s'organitzen autònomament i es diferencien dels programes de les burgesies liberals, basteixen uns sistemes de valors propis (Unió, Solidaritat, etcètera...) i uns projectes alternatius i globals, es separen de les capes populars. Els obrers milloren lentament les seves condicions de vida i de treball. Els pobres són els altres. La “granota blava” de treball es converteix en símbol orgullós²⁰ d'una classe que és suficientment forta com

15. En argot francès, la gent dels baixos fons, de la púrria, de la xusma.

16. Vegeu el número monogràfic de la revista «Movimiento Operaio e Socialista», núm. 1, gener-març de 1980, dedicat a “Cultura operaia e disciplina industriale tra ottocento e novecento”.

17. En tot el segle XIX, els obrers francesos celebren el *Saint Lundi* amb l'argument que el diumenge és la festa oficial, dedicada a les famílies, al culte, a les institucions i que ells volen tenir un dia per a ells, per divertir-se a la seva manera. La patronal en part implanta la paga mensual per lluitar contra aquests costums, que continuen en països on l'industrialisme no està tan implantat (Brasil, certs països africans, etc.).

18. És precisament el “frenatge” i el treball lent que el taylorisme, un dels moments claus de lluita contra el saber obrer, voldrà combatre. Vegeu els estudis de Santarelli, Héron, Saint Germain, Castoriadis, Linhart, Butera, Coriat, Regini i Reyneri citats a ESTIVILL, J. i TOMÁS, J., “Apuntes para una historia de la organización del trabajo en España 1900-1936”, «Sociología del Trabajo», núm. 1, Madrid-Barcelona, 1979. La influència del taylorisme sobre la cultura del treball seria un altre tema cabdal a desenvolupar.

19. Negativitat gairebé no estudiada, ja que ni comporta cap victòria, molt poca capacitat estratègica ofensiva, ni és brillant i té molt més a veure amb la revolta soterrada que amb la “revolució triomfant”, però per això és més connectada amb les expressions de la cultura popular.

20. De l'any 1936 a 1939 a Barcelona, la granota blava (el “mono”) i les mans amb durícies eren símbols no únicament imaginaris de la revolució social. La corbata i el coll dur gairebé varen desaparèixer dels carrers de Barcelona.

per situar-se a l'ofensiva. En aquesta posició incorporen altres capes socials, si bé tractades ja en una relació de *subalternitat*! El primer de maig és la festa del Treball!... a la qual es convida el poble.²¹

El procés no és lineal ni progressiu. En efecte, els cicles econòmics hi incideixen clarament. Una hipòtesi podria formular-se de la manera següent: els períodes d'expansió econòmica permeten que el bloc dels treballadors se situï en millors posicions i es separi de la resta; en canvi, en els moments de depressió —crisi dels anys trenta i vuitanta—, les diferenciacions internes es fan més fortes, sobretot quan les organitzacions no saben o no poden formular i practicar alternatives cohesionadores.²² Llavors els sectors més febles de la classe obrera, més colpejats per la crisi, retroben unes condicions econòmiques (desocupació, economia encoberta), socials (dependència, refugi en la família...), ideològiques (individualisme, abstencionisme i refús del militantisme...) que els apropen a les capes populars.

DISCONTINUITATS, HETEROGENEÏTATS I HEGEMONIES

També la relació de forces entre les classes socials condiona les discontinuïtats i les heterogeneïtats. Quan la burgesia és capaç d'hegemonitzar una formació social, la penetració del seu projecte polític, moral, cultural, avança per osmosi o per la força, en les altres classes socials. Això es dona per exemple en l'onada xovinista de 1913-1914 abans de la Primera Guerra Mundial, en la qual l'internacionalisme obrer i popular de dos anys enrera queda esclafat. Tota una cultura i una mitologia de la guerra ho inunda tot. En molts països europeus (França, Itàlia, Àustria...), encara ara, queden vestigis de la cultura bèl·lica i no únicament a nivell oficial (tombes, joguines bèl·liques, *fête des poilus*, etc.). Tanmateix, molt sovint, la *circularitat* no es dona i les *impermeabilitats* continuen presents. Aquest sembla ésser el cas del fracàs del projecte de penetració de la moral conservadora victoriana a Gran Bretanya en el dinou, en què malgrat els esforços evangelitzadors, legals (lleis de pobres) i socials (*workhouses*), no pot trencar amb els costums "llicenciosos" (alcoholisme, esports amb animals, joc, *music halls*, etc.) de les classes baixes londinenques.²³ Insistent-hi en el mateix text, Stedman-Jones suggereix que la combativitat i el radicalisme obrer fins al 1850 eren deguts a la «peculiaritat i cohesió de la cultura artesana» i que el debilitament d'aquesta fou la causa del caràcter defensiu de la cultura obrera de la fi del dinou. En aquest cas, seria l'evolució *dominant* de la

21. Caldria fer la història dels primers de maig, dels eslògans, banderes, fulls volants, cançons que s'han utilitzat. És significativa la polèmica a França de la utilització de *La Internacional* i de *La Marsellesa*. A Itàlia hi ha hagut un debat molt interessant (Bossio, Leydi, Lombardi, Mosca, Santoli, Clemente) a nivell teòric, però també recolzat sobre una pràctica no menys rica (Canzonissima, Canzoniere Internazionale, Il Nuovo Canzoniere Italiano, l'IEDM, les experiències de Lombardia, etc.), sobre el paper de la cançó.

22. Vegeu REGINI, M., "La crisis de representatividad de los sindicatos de clase", «Sociología del Trabajo», núm. 6, Madrid-Barcelona, 1981.

23. STEDMAN JONES, G., "Cultura y política en Londres 1870-1900: notas sobre la reconstrucción de una clase obrera", «En Teoría», núms. 8 i 9, Madrid, 1981-1982.

cultura popular la que condicionaria la capacitat de respostes evasives i consolatòries dels obrers de Londres. Mentre que, en canvi, en «zones industrials més homogènies que Londres, el sindicalisme va tendir a ocupar un lloc més destacat en la cultura de la classe obrera. En aquestes comunitats, les cooperatives, les mutualitats, els orfeons i els equips de futbol²⁴ foren molt més florents».

El cooperativisme ens donaria un bon exemple de *complementaritat* i *subsidiarietat* entre cultura organitzativa obrera i popular, sorgida de la primera. Malgrat ambigüitats i contradiccions prou assenyalades,²⁵ les cooperatives, industrials primer, de consum i d'habitatge després, són un aixopluc per als treballadors represaliats, una forma de pressió perquè no s'apugin els preus, un lloc de formació professional i cultural,²⁶ un moment, no sempre reeixit, de l'emancipació obrera i popular, i un mitjà de resistència enfront de l'economia capitalista.²⁷

En l'article en què revisa les interpretacions del ludisme E. J. Hobsbawn²⁸ suggereix el caràcter local del fenomen, que despertava les simpaties generals i que fins i tot podia generar una actitud ambigua en "els autèntics empresaris" i fins favorable. L'autor ens recorda que la majoria de la població podia estar a favor i participar d'aquesta reivindicació obrera, la qual, per altra banda, havia estat precedida per revoltes semblants dels jornalers agrícoles contra la introducció de maquinària al camp. Aquest exemple palesa que en un moment determinat una reivindicació contra la introducció de maquinària i una forma de lluita —la destrucció— de l'incipient moviment obrer industrial ultrapassaven les fronteres de la classe obrera i eren capaces de mobilitzar ideològicament i pràctica gairebé tot el conjunt d'una determinada població, o d'una zona. En aquest sentit, caldria reinterpretar el ludisme com un punt d'encontre entre els obrers i el poble, o millor, veure'l com un fenomen popular d'arrel obrera. Les colònies industrials, ¿no serien també l'extrem més acabat d'hegemonització de la vida social popular (ensenyament, habitatge, consum, cultura...) per part d'un mode precís de producció i de vida industrial? Potser és filar massa prim...

"FER CAMPANA"

Els conflictes i les lluites són espais privilegiats en els quals els treballadors escapen, molt poc, als condicionaments econòmics, socials i

24. Els esports i tot el que signifiquen en termes culturals i com a factors de diferenciació social ofereixen grans possibilitats de recerca. Vegeu CRITCHER, C., "Football since the war", a *Working class culture, op. cit.*, n. 6.

25. ESTIVILL, J., "Itinerari bibliogràfic del cooperativisme a Catalunya", «Cooperació Catalana», núm. 33, Barcelona, 1983.

26. També caldria en aquest cas estudiar la funció del cooperativisme com a lloc de formació, però també d'expressió i producció cultural. Una visió dels butlletins i principals publicacions cooperatives donaria segurament moltes sorpreses positives.

27. Moltes formes actuals de noves expressions artístiques populars adopten aquesta fórmula institucional.

28. HOBBSAWN, E. J., "Los destructores de máquinas", a *Trabajadores. Estudios de historia de la clase obrera*, Barcelona, Crítica, 1979.

culturals i prefiguren en certa manera el tipus de societat que volen construir. Les vagues es converteixen en un "fer campana" per als treballadors.²⁹ L'encotillament quotidià desapareix i hom retroba la festa i noves maneres d'expressió: cartells, fulls volants, butlletins, cançons, *sketchs*, films, obres de teatre... Com més dura l'ocupació, la vaga, més es formalitzen aquestes formes culturals. Vegeu l'experiència de Lip³⁰ on els treballadors no solament intenten tornar a apropiarse el procés productiu, sinó que també afirmen la seva identitat proposant unes noves línies d'autoorganització i de producció cultural.

El conflicte, la revolta és també el moment de la solidaritat, on el lligam amb el territori, amb la comunitat, es pot reforçar. Dos exemples en la perifèria hexagonal: el *Joint* francès amb l'onada de solidaritat popular que va provocar a tota Bretanya unint pagesos, lleters, escolars, petita burgesia local, pescadors, amb els obrers, i els moviments vauquístics a Ribesaltes els anys vint, a la Catalunya Nord.

El grup de Ribesaltes aspirava a esdevenir una contra-societat proletària. Una contra-societat que prova de donar als militants i a les masses un mitjà d'existència, un tipus de vida, una ètica diferent de les de la societat capitalista. Una contra-societat també amb les seves festes, les seves cerimònies, els seus ritus específics.³¹

Exemples anteriors que mostren que sota l'impuls obrer pot vertebrar-se una cultura popular diversa. Vertebració que en viles i zones on la presència obrera és molt gran, arriba en moments determinats a donar solucions alternatives als problemes³² o excepcionalment a invertir les relacions de poder.³³ Caldria reconstruir el fil d'una història que hauria de començar en la fàbrica, on aprofitant les esclertes de temps i de lloc i mig clandestinament, els treballadors fent "*la perruque*",³⁴ fabriquen objectes útils o no, pel plaer de la creació gratuïta o que després vendran als mercats locals; que passaria per la producció d'objectes per a la casa o pels balls i celebracions populars, que hauria de fixar-se més en el carrer i en el bar que en els museus i enciclopèdies, en els Ateneus, les Fraternitats, els Casinos de les capitals comarcals que en les Universitats; en els Cors de Clavé, les Caramelles i menys

29. Vegeu PERRÓT, M., *Les ouvriers en grève*, París, Mouton, 1974.

30. S'han publicat molts llibres sobre aquestes experiències, però des del punt de vista de la cultura produïda potser COLLECTIF LIP, "Paroles de Lip", «Autrement», núm. 16, París, 1978, seria el més interessant.

31. BALENT, A., *Història de les organitzacions obreres a Catalunya Nord*, Perpinyà, CPEC, 1977, p. 202.

32. VIDAL I FORGA, G., *La vida olotina a través del Centre Obrer*, Olot, 1980, on explica per exemple el caràcter popular de la festa de Sant Pere, dia de la fundació oficial del Centre Obrer, i el paper d'aquest en la cultura i política locals.

33. És precisament en aquests moments quan s'alliberen les energies culturals de la classe obrera i popular i poden madurar i culminar les seves expressions culturals i artístiques. Així caldria veure l'explosió a Catalunya a partir de 1936.

34. Tant Haraszti a Hongria (HARASZTI, M., *Saltaire aux pièces*, París, Seuil, 1976), com Linhart a França (LINHART, R., *L'Etabli*, París, Minuit, 1978) expliquen com el treball dedicat a fabricar clandestinament objectes decoratius o arreglar material de casa deteriorat canvia de sentit, implica la solidaritat i l'ajut dels altres treballadors i pren un aspecte alliberador. Vegeu també l'entrevista plena de suggeriments "Perruque, bricole, pinaille, bousille", «Autrement», núm. 16, París, 1978.

en l'Òpera; en moltes de les iniciatives de tota mena que inverteixen l'ordre cultural establert.

Un fil que no pot oblidar que l'Estat i la seva articulació amb la societat marquen (i de quina manera!), les relacions entre la cultura popular i la cultura obrera. Així, agafant el model de l'Estat francès, aquest es constitueix sobre la idea de la república unitària i jacobina que no reconeix altra categoria que la de "ciudadà". Els treballadors són refusats en tant que cos particular. La República és la mateixa per a tothom, ric o pobre. Els treballadors són exclosos socialment —vegi's el retard de la legislació social dins i fora de l'empresa— i integrats políticament... i culturalment a través d'una escola pública, laica, obligatòria i interclassista. De Michelet a Thorez hi ha un *continuum* cultural estatalista que intenta arrasar qualsevol diferència. Malgrat que, com diu Juillard,³⁵ «el cordó umbilical entre la classe obrera i el "*popolo minuto*" s'escindeix lentament», cultura popular i cultura obrera viuen *ignorant-se* i fins i tot són *antagòniques* en molts moments de la història francesa recent. Per exemple, durant molt de temps les reivindicacions de les minories nacionals, la majoria lligades a societats més rurals i en les quals la petita burgesia tenia un paper important, han estat ignorades, menyspreades o desqualificades pels obrers i llurs organitzacions que es sentien plenament integrats a la "*grandeur de la grande patrie*".³⁶ Això també passa per exemple amb els primers conflictes generats per pacifistes (Larzac, inicis dècada dels setanta) o les primeres reivindicacions més d'ordre qualitatiu (reclusos, sexualitat, etc.) que en canvi troben un cert ressò en el "*petit peuple*" i que adopten formes de contestació cultural força diferenciades de les tradicionals de l'esquerra francesa.

Hom diria que com més l'Estat és capaç d'integrar políticament la classe treballadora i més aquesta accepta —a través de les seves organitzacions— la lògica de la presa del poder polític central, més es separa de la cultura política de les capes populars. En els moments en què es plantegen —estratègicament o tàctica— aliances amb altres sectors de la població, llavors es retroba lògicament el món popular. Però també en períodes de grans lluites o d'eclosió de moviments de masses —Front Popular, Maig del Seixanta-vuit— els treballadors, superant o no els plantejaments més orgànics, connecten amb desitjos, formes d'expressió i interessos més amplis. Per exemple, les vacances pagades del trenta-sis, que posen les condicions concretes d'un retrobament de masses de la cultura de l'oci o les múltiples manifestacions de contestació cultural (*graffiti* a les fàbriques, carrers i edificis oficials, teatre al carrer i a les empreses, mostres d'art itinerants, etc.) al llarg i ample de tot França els mesos de maig i juny del 1968.

Segurament si s'agafés un altre model d'Estat, les consideracions

35. JUILLARD, J., "La cultura operaia in Francia, coesistenza di integrazione politica e autonomia sociale", «Economia S. Lavoro», any XV, núm. 1, Roma, 1981.

36. Per oposició a la "*petite patrie*". Vegeu el desenvolupament d'aquest tema així com el paper de la història i de l'escola en la conformació de la consciència nacional-estatal francesa i les resistències de la memòria popular a ESTIVILL, J., "Històries d'estat, manuals i memòria popular", a *La recerca als Països Catalans. Llibre d'homenatge al Doctor Rubió*, Barcelona, Congrés de Cultura Catalana/Fundació Bofill, 1979.

haurien d'ésser diferents, i sembla ben evident que Estats més de tipus federatiu o societats civils amb més viabilitat permeten que es donin unes bases socials més favorables per al desenvolupament de la cultura obrera i popular.

Molt probablement aquest és el cas del nostre país. Però les dues princeses només poden començar a treure el nas amb uns miralls massa petits... per ara.



«PERQUÈ ELS TEMPS ESTAN CANVIANT...»¹

Oriol Romaní

Universitat de Barcelona (Estudi General de Lleida)
Institut Català d'Antropologia

CULTURA POPULAR I CONTRACULTURA

Encara que sembli excessiu, crec necessari presentar aquí una definició de cultura que ens ajudarà a situar després els conceptes centrals entorn dels quals gira la discussió, és a dir, els de cultura popular i contracultura. Segons Amílcar Cabral, cultura és

... la síntesi dinàmica, en el pla de la consciència individual o col·lectiva, de la realitat històrica, material i espiritual, d'una societat o d'un grup humà, tant de les relacions existents entre l'home i la natura com entre els homes i entre categories socials. Les manifestacions culturals són les diferents formes per les quals s'expressa, de manera individual o col·lectiva, aquesta síntesi, a cada etapa de l'evolució de la societat o grup humà en qüestió [CABRAL, 1973:16].

Un primer aspecte que m'interessa remarcar a partir d'aquesta definició és el caràcter dinàmic de la cultura. I com que és en referència a aquest concepte de cultura com emmarcaré la cultura popular, el primer que cal assenyalar és que no podem utilitzar un concepte de cultura popular donat d'una vegada i per sempre, de "cultura popular" com a fenomen ontològic, sinó que hem de parlar d'una altra cosa. ¿De què parlem, doncs?

Esmentaré breument algunes de les caracteritzacions que diversos autors (alguns d'ells en el marc d'aquest mateix seminari) han atribuït a la cultura popular. Partim de l'afirmació més general que quan parlem de cultura popular estem parlant d'un segment cultural determinat, més en concret, a les societats complexes, d'una cultura parcial i no autònoma. I, a quins segments socials correspon aquesta cultura?

Es pot dir d'entrada —encara que pugui semblar un xic tautològic— que la cultura popular és la que correspon a tot aquell conjunt heterogeni i de vegades fins i tot ambigu i contradictori de grups socials que coneixem com a classes populars. Dit d'una altra manera, la cultura

1. Nota per a nostàlgics: Si he posat aquest títol no és només perquè és molt representatiu de les històries de què parlaré aquí, sinó també perquè el text de la cançó de Dylan és molt... diguem-ne suggeridor, també ara.

popular seria la cultura de les classes dominades. Però, ¿no ho seria també l'anomenada cultura de masses, és a dir, aquella cultura basada en la producció industrial i un tipus de consum estandarditzat? Per anar concretant la qüestió, valdria la pena esmentar algunes altres característiques que s'han assenyalat amb més o menys freqüència com a definidores de la cultura popular, com són el fet de tractar-se d'una cultura oral, gestual i gràfica en contrast amb la cultura escrita; amb unes funcions contestatàries, moltes vegades no a nivell explícit, però sí implícitament, pel sol fet de la seva existència enfront d'una cultura hegemònica que es proposa com "la" cultura; constatar la seva pluralitat; i, finalment, recalcar que les manifestacions plurals i heterogènies d'aquestes cultures populars es reconeixen sobretot pel seu caràcter no integrat i perquè permeten d'invertir els valors dominants en una societat concreta (sobre aquestes aproximacions vegeu LOMBARDI, 1978).

De moment, deixem-ho aquí. Si he escollit les que m'han semblat les principals caracteritzacions que, des de diverses perspectives, s'han elaborat del concepte, no és tant per afinar aquest al màxim, en un intent escolàstic que no tindria gaire sentit, sinó per poder analitzar quin tipus de relacions es poden establir entre cultura popular i contracultura.

El següent pas és el de definir què s'entén per contracultura. Per fer això, la primera cosa que cal advertir és que aquest terme és una traducció de l'anglès *counter-culture*, traducció, com a mínim, dubtosa, ja que el terme anglès no té l'ambigüïtat que pot presentar la seva traducció catalana o castellana, sinó un sentit més precís, el de "cultura que s'oposa". De vegades, per intentar que el contingut conceptual del terme sigui al més inequívoc possible s'ha traduït per "nova cultura" o, en castellà, per "*cultura a la contra*" (v. VILLENA: 90, a SAVATER/VILLENA, 1982). Aclarit això, aquí no ens embrancarem en qüestions semàntiques i continuarem utilitzant el mateix terme, tot assenyalant que aquest es pot emprar en dos sentits principals: 1. en tota la seva extensió històrica; i 2. d'una manera molt més circumscrita a un fenomen contemporani.

1. Des d'un punt de vista històric, i cenyint-nos només a la cultura europea, la contracultura és una constant que no es manifesta de manera continuada sinó periòdicament —almenys aquesta és la constància històrica que en tenim—, i que consistiria sobretot a viure —o a plantejar-se la vida— d'una manera diferent a l'estipulada pels patrons culturals dominants en un moment històric determinat. Això pot tenir unes expressions simbòliques més o menys explícites i es pot plantejar tant *contra* el sistema dominant en aquell moment, com simplement *al marge* d'aquell mateix sistema. I si els que ho expressen són uns grups minoritaris concrets, en molts casos podem suposar i/o afirmar que no fan més que expressar uns corrents més profunds.

Alguns exemples històrics de grups i corrents contraculturals europeus serien els goliards, aquells intel·lectuals i estudiants bohemis del segle XII, enaltidors del saber i de la sensualitat, que tant els agradava practicar a les tavernes i bordells que empedraven els camins que comunicaven els centres culturals de l'època; els *benandanti* italians del segle XVI, mags de la fertilitat que, a través del "procés de criminalització" que significa la seva persecució per part de la Inquisició, s'acaben iden-

tificant amb els seus adversaris, els bruixots (prefiguració del que passarà a les nostres societats industrials amb la integració de certs grups marginals); els artistes romàntics de principis del segle XIX, com a expressió d'una posició marginal respecte als valors dominants a les naixents societats industrials, centrats en l'imperi de la productivitat i de la raó; l'occultisme i altres corrents irracionals que l'acostumen a acompanyar —una altra cara de les manifestacions “màgiques” de la religiositat popular—; una certa cultura obrera “alternativa” que es desenvolupa, per exemple, a la Catalunya dels anys trenta, sobretot al voltant dels ateneus, en la qual, juntament amb la utopia social, es preconitzava una nova visió de la vida en sentit global (expressada, per exemple, en l'interès per les ciències naturals, l'astronomia, l'esperanto com a forma de comunicació universal i fraterna, etc.); el surrealisme d'entreguerres; la *beat generation* americana, etc.

2. L'altra concepció del terme estaria més delimitada, tant socialment com històricament, i es refereix a un determinat conjunt de pràctiques socials, polítiques i ideològiques que sorgeixen, iniciada ja la dècada dels seixanta d'aquest segle, als Estats Units de Nord-amèrica i que posteriorment s'estendran per diversos sectors juvenils de bona part del món industrial (sobretot, encara que no exclusivament, el capitalista) fins a destruir-se/integrar-se al si de les respectives formacions socials d'una manera específica segons les condicions concretes de cada una. Parlo, doncs, d'uns determinats grups que anomenarem, per recórrer a etiquetes més o menys conegudes, *freaks* i, sobretot, *hipis*, els quals s'insereixen dins d'un corrent de la cultura occidental que és el que hem vist en el punt anterior: de fet, els antecessors immediats dels “hipis” als EUA són els últims que hem esmentat allí, és a dir, els *beatniks*. El que m'interessa que quedi clar aquí és que parlaré de la contracultura referint-me a aquest segon sentit del terme, històricament més delimitat.

A partir de la definició de cultura presentada al principi (CABRAL, 1973), es pot considerar aquesta com a formada per un conjunt interrelacionat i jerarquitzat de diferents subcultures, caracteritzada cada una d'elles per unes manifestacions culturals dominants específiques; conjunt en evolució constant. D'aquesta manera, la cultura popular estaria formada en cada moment històric per unes subcultures determinades que serien les que, en aquell moment, respondrien a les característiques que abans li hem atribuït. I contracultura serà un concepte a través del qual es definirà aquí un determinat tipus de subcultura històricament determinada.

L'anàlisi de les principals característiques de la cultura popular, aplicada al que podríem anomenar la “contracultura autòctona” catalana, com a manera d'aclarir les relacions cultura popular-contracultura a partir d'un cas concret, serà el que veurem tot seguit.

“GRIFOTES”, “HIPIS” I ALTRES “HERBES”

La història de les subcultures contraculturals —que van tenir com un dels seus símbols dominants l'ús de l'haixix— a Catalunya l'he desenvolupada extensament en un altre lloc (v. ROMANÍ, 1982), per la qual cosa em limitaré a sintetitzar aquells aspectes que em semblen més rellevants en relació amb el tema que aquí es tracta.

El fort procés industrialitzador dels anys seixanta va significar no sols un important canvi econòmic en l'Espanya contemporània, sinó que va ser, sobretot, l'inici d'una transformació radical de les estructures socials i culturals del conjunt dels seus pobles. És en aquest marc general on cal situar el sorgiment i evolució d'aquelles subcultures contraculturals.

L'origen concret de les esmentades subcultures es pot detectar, principalment, a partir de tres grups diferents:

1. Els “grifotes”: aquells homes pertanyents a les capes més baixes de la societat —el “lumpenproletariat”—, la localització espacial més característica dels quals estava centrada, a Barcelona, en aquella part del Raval coneguda com a Barri Xino; homes que havien estat al Nord d'Àfrica com a membres de la Legió, i que d'allí havien portat una certa cultura de la grifa, producte que no sols consumien, sinó que també acostumava a formar part del seu *modus vivendi*. “Grifotes” ja n'hi havia abans de la Guerra Civil i, sobretot, durant la postguerra (anys quaranta-cinquanta), però un dels factors que van influir en un increment relatiu de la seva presència a la Península els anys seixanta (o, dit d'una altra manera, el fet que en tornessin més que no pas se n'anessin cap allà) va ser el ventall de possibilitats de supervivència que va representar el *boom* econòmic del moment.

2. Els *rockers*: aquí em refereixo a uns sectors juvenils de classes mitjanes o treballadores que tenien en comú una determinada posició davant la vida, expressada sobretot per una colla d'elements simbòlics —estètica, indumentària, música, fonamentalment...—, posició no elaborada intel·lectualment però que en certa manera expressava un clar rebuig al mode de vida i a la societat grisa i estreta que els havia tocat viure, i que trobava en el rock i la seva cultura —que ells contribueixen a conformar— el seu mitjà d'expressió. Cultura rock que —almenys pel que fa a Espanya— es trobava en aquells moments a la prehistòria de la seva comercialització i massificació i també, evidentment, de la seva consciència com a moviment cultural. Alguns d'aquests *rockers*, bé al seu barri, bé en incursions per certs racons de la ciutat, havien descobert la grifa, que usaven de tal manera que els proporcionava un “to” molt adequat al seu tipus de vida (la sala de jocs, el bar, el “lligue”, el grupet musical..., més enllà del taller o l'acadèmia); i a través de la qual connectaran amb els altres grups que estem veient.

3. Els “estudiants”: les grans mobilitzacions estudiantils dels anys seixanta impliquen, entre altres coses, el sorgiment d'unes avantguardes no sols polítiques, sinó també culturals entre l'estudiantat. A Barcelona, després de les massives lluites per la consecució del Sindicat Democràtic d'Estudiants, i un cop aconseguit formalment aquest, s'arriba a una certa situació de bloqueig —crisi de 1967— en què alguns mem-

bres d'aquelles avantguardes no veuen clares les alternatives que prenen certs sectors estudiantils —professionalització política, “proletarització” o lluita armada— i intueixen la necessitat d'un profund canvi en la vida quotidiana de la gent, en el sentit de començar a practicar en la mesura del possible la utopia per la qual teòricament tots estaven lluitant; això els fa interessar-se per la contracultura americana i fenòmens similars que en aquells moments s'estaven desenvolupant al “món occidental” (i alguns elements dels quals s'havien integrat ja al moviment estudiantil —cançons, formes de lluita, etc.), mentre que, tant en certs mons “marginals de la Rambla” com a través d'alguns intel·lectuals del Boccaccio —molt “*enteradillos*” del que passava a Califòrnia—, descobrixen els “canutos” de grifa; coses que portaran a uns canvis qualitius de manera més o menys immediata.

Efectivament, cap a l'any 1967-1968, l'evolució d'aquests diferents grups i els contactes entre ells, en un determinat context, tant ecològic com sòcio-cultural, acaben quallant en la formació d'uns nous grups amb unes característiques distintives, que seran els que formaran unes subcultures al voltant del “haix”; i dic exactament el “haix” perquè el 1968, quan els primers “hipis” catalans tornen d'Holanda i de l'Orient, porten una nova varietat d'elaboració de la *cannabis*, l'haixix, que farà fortuna ben aviat, tant perquè és més discret que l'herba (cosa que es comença a apreciar en aquell moment en què això de fumar ja començava a ser objecte de repressió), com pel joc mental que possibilitava.

Encara que parli en plural de subcultures, en realitat m'estic referint sobretot a una d'elles, la que d'una manera més estricta prové dels grups esmentats anteriorment i que he etiquetat com a “*hipi-freak*”, grup molt específic, amb un sentit de solidaritat entre els seus membres, que trenca amb el mode de vida dominant per intentar-ne un altre, tant a nivell econòmic com social i ideològic, i que, en aquest context, té el “haix” —associat en un moment determinat a l’“àcid”— com un element important de la seva vida. Aquests “hipis” eren bastant diferents del prototipus ianqui o nòrdic, ja que tant per les condicions materials com per l'entorn sòcio-polític la seva vida resultava més dura. Els primers *hipi-freaks* es reunien en uns pocs “pisos d'enrollats” on, sota els eflusis del “haix”, descobrien noves facetes de la vida, i molts d'ells van portar durant un temps dobles o triples vides (el “rollo”, la “normal” de família i treball o estudi, i fins i tot la militància en grups esquerranistes); i encara que tocant a símbols externs potser no fossin gaire espectaculars, portar segons quines cabelleres o vestimentes en aquella època acostumava a ser un “punt” tant a nivell familiar, com laboral o de carrer. Després vindria la peregrinació pel món, la vida més o menys comunitària a llocs com Formentera, algunes masies o la Floresta, la vida contemplativa i la fermentació d'activitats, sobretot de tipus comunicacional (música, dibuix, artesanía, etc.) que després sortirien a l'exterior, les seves mobilitzacions (com, per exemple, el Festival de Música Progressiva de l'Iris —1970— coincident amb les protestes pel judici de Burgos), etc.

Hi ha també una altra subcultura, que ara simplement esmentaré, formada per un conjunt d'intel·lectuals o professionals que, en molts aspectes, no trenquen amb la seva vida anterior sinó que tenen els seus contactes amb l'*under* americà, principalment, a través dels seus canals

professionals i socials habituals, cosa que els permet presentar-se com els portaveus de la nova cultura: són els que he etiquetat com a *hipis de la "gauche divine"*.

De tota manera, és en aquella època i en el context exposat anteriorment quan es plantegen ja uns modes alternatius d'activitat econòmica —autoproducció, artesanía, bescanvi interpersonal, cooperació...—, de relació social —vida comunitària, xarxes més voluntàries que imposades per factors externs, llibertat sexual...— i d'activitat político-ideològica —importància de l'espontaneïtat, qüestionament de la política tradicional, plantejament de les necessitats "radicals" dels individus, actituds pacifistes, ecologistes, etc.— que després es desenvoluparan, i s'integraran els uns en la normalitat cultural de la nostra societat i els altres potenciaran la seva alternativitat com a moviments polítics, reivindicacions sectorials, etc.

Així, doncs, la cultura del "haix" d'aquests anys contrasta clarament amb la cultura de la grifa existent anteriorment, i també amb la que es donarà posteriorment, perquè aquesta anirà adquirint el caire d'una "moda cultural" de la qual participaran sectors cada cop més amplis i heterogenis de joventut, per a molts dels quals l'ús del "haix" no simbolitzarà un compromís en altres aspectes de la seva vida com era en aquell moment. Efectivament, a partir de 1972 hi ha una certa generalització en l'ús del "haix" que, en una primera etapa (fins al 1976), afectarà sobretot grups molt diversos de jovent, però amb una característica comuna a grans trets, que seria la seva posició de contestació "radical", més o menys elaborada, al sistema, en un marc d'intensificació tant de la repressió com de la lluita popular contra el franquisme i el primer postfranquisme i en què la cultura *under* surt a la llum pública; i una segona etapa (1976-1978) d'eclosió de les activitats al carrer i en la qual, enmig de l'eufòria general, i al costat de la seva extensió com a moda, el "haix" també té el seu paper en el marc de les festes de masses que celebren el retorn a la democràcia.

CONTRACULTURALS I MILITANTS

Crec que per entendre millor el caràcter i el significat d'aquests moviments contraculturals autòctons que ara hem vist, ens pot ser útil aplicar a la seva anàlisi el paradigma que HALL (1970:68-77) planteja respecte als *hippies* anglo-saxons. Abans caldria insistir, per si no ha quedat clar, que considero aquesta contracultura com una part específica de les profundes transformacions socials de l'època, unes vegades com a agent conscient d'aquestes transformacions, i d'altres pels seus resultats objectius. L'entendrem, doncs, formant part del que, en un sentit ampli, en podríem dir un projecte de canvi social (revolucionari?) que comprendria grups, expressions i moviments concrets molt diversos.

El paradigma esmentat planteja que la dialèctica a través de la qual es desenvolupen molts moviments, en la materialització d'un projecte revolucionari, té dos pols, que serien l'*expressiu* i l'*activista*. Al voltant de cada un d'aquests pols podem agrupar un conjunt d'idees, conceptes i sentiments que es podrien sintetitzar de la següent manera:

<i>Pol expressiu (emfasitza l'estil revolucionari)</i>	<i>Pol activista (emfasitza l'estratègia revolucionària)</i>
Accent en allò personal, psíquic, subjectiu, cultural, privat, estètic o bohemí.	Accent en allò polític, social, col·lectiu, compromís amb l'organització, finalitat pública.
(elements de l'espectre de les <i>emocions</i> i <i>actituds</i> polítiques)	(elements de l' <i>activitat</i> política)

Així, l'expressiu facilitaria el llenguatge a través del qual s'extreu el "combustible", la força subterrània de la rebel·lió, mentre que l'activista facilitaria l'energia social, organitzadora i conductora del procés. En la realitat, és clar, aquests dos "moments" no es donen de forma separada, sinó que es presenten interrelacionats, de manera fragmentària, i en gran part coincidents. La distinció presentada aquí no és una descripció empírica, sinó que és analítica.

Aplicarem el paradigma, primer, per veure la composició interna dels diversos elements que componen la subcultura "*hipi-freak*"; i després, per situar el conjunt d'aquesta subcultura contracultural en relació als altres moviments contemporanis; coses que ajudaran a perfilar el caràcter d'una determinada cultura popular.

Pel que fa a l'aspecte intern, i seguint la divisió que hem fet entre tres grups com a principals elements formadors d'aquella subcultura, veiem que el primer —els "grifotes"— en constitueix la part més desarticulada. Encara que siguin ells els qui transmeten el que esdevindrà el símbol dominant d'aquesta subcultura —el fet de fumar *cannabis*, les tècniques que l'acompanyen i un cert llenguatge de referència, principalment—, podem dir que, un cop passada l'etapa inicial, desapareixen, significativament parlant —cosa que no vol dir que ja no quedin "grifotes" clàssics per bastant temps. (Sobre el caràcter dels "grifotes" com una certa subcultura anterior a la dels "contraculturals", la seva poca articulació com a moviment social expressiu, etc., es pot veure GONZÁLEZ, 1979:102-113, i ROMANÍ, 1982:405-430.)

Podem dir, en canvi, que els *rockers* constituïran l'aportació més expressiva al moviment, basada sobretot en un "estil de vida", en què entraran, a part d'algunes actituds bàsiques, les formes de vestir-se, de moure's, de parlar... en fi, de presentació en públic; la música, fonamentalment, etc. Amb tot això no vull dir que la música o les formes de presentació en públic més característiques del moviment contracultural autòcton fossin precisament les heretades dels *rockers* (en alguns casos sí, en d'altres no) sinó que s'observa la seva empremta en la importància central que "l'estil de vida" adquirirà per als membres d'aquella subcultura.

Finalment, els "estudiants" o, millor dit, els ex-líders estudiantils més o menys "cremats" seran els qui, d'alguna manera, influïran en l'aspecte més activista del moviment. Això pot semblar contradictori amb la història que abans he sintetitzat, en el sentit que precisament del que fugen molts d'ells és de l'hiperactivisme polític del medi estudiantil del mo-

ment. Però ho considero així en el sentit que són els qui aporten una racionalització més elaborada del moviment, del que fan, poden fer o deixen de fer (cosa també important) com a grup...; és a dir, són els qui principalment construeixen una ideologia contracultural explícita que situa la seva subcultura en relació als altres moviments de transformació de la societat existents a la societat espanyola del moment i que abans he etiquetat com a revolucionaris (?) —potser amb un cert abús de llenguatge que espero que se'm perdoni en benefici d'una certa simplificació/clarificació del text.

Si això és el que podem detectar en una visió sincrònica —encara que no estàtica— de la subcultura contracultural dels anys 1967-1972 a Barcelona, potser té més interès veure, en l'Espanya dels anys 1960-1980, on es poden situar els pols activistes i expressius del conjunt dels seus moviments revolucionaris, cosa que de pas ens ajudarà a situar històricament els nostres moviments contraculturals.

Partint com a punt de referència de l'any 1962, any de massives mobilitzacions per diverses zones i sectors de l'Estat espanyol, podríem assenyalar una primera etapa que arribaria fins a la minicrisi de 1967, de predomini del pol activista. Aquí s'ha de remarcar que la situació polític-social de l'Estat espanyol no era similar a la d'altres països occidentals: aquí hi havia una dictadura i, per tant, moltes coses no es podien fer. Dit d'una altra manera: prou energia exigia i prou arriscat era jugar-se-la per coses tan bàsiques com defensar el pa de cada dia, o la llibertat, per exemple, de reunir-se, com perquè es pogués pensar en un tipus d'activitats o organitzacions que anessin més enllà d'aquestes coses tan elementals. I si bé és cert que entre certs sectors d'avantguarda o en certs moments històrics la militància política podia arribar a "esborrar" aquells aspectes més subjectius o privats de la vida d'un individu, això no vol dir que no fossin aspectes ben presents: evidentment, el fet que es poguessin resistir segons quines vagues, presó o situacions semblants implicava tota una força al darrera que es podia expressar tant a través del suport vivencial de parents, amics i veïns, com a través d'una contínua retroalimentació ideològica. Però sempre dins d'una jerarquització de finalitats públiques i collectives que justificaven una actuació social i, sobretot, una organització. I, en molts casos, l'organització s'anava convertint en un aspecte central de la vida, mentre que aquelles finalitats quedaven com una cosa llunyana i boirosa.

Crec que un dels principals significats que es poden donar al sorgiment d'aquella "subcultura del haix" (1967-1972) va lligat a la reivindicació pràctica d'una major importància del pol expressiu enfront de l'activista. No vull dir que durant aquella època perdi importància l'aspecte activista dels moviments sòcio-polítics; al contrari, sembla prou clar que aquest s'incrementa notablement. Però al costat d'això, el sorgiment d'aquests grups contraculturals "escenifica" —encara que sigui de manera limitada, donat el context— aspectes del món quotidià de la gent que, en aquell esquema jerarquitzat de la vida que vèiem abans, eren subordinats o irrecognoscibles. Així, s'accentua més la relació personal que la condicionada per grans estratègies; la comunicació personal per sobre de la consigna... és a dir, s'intenta anar prefigurant, encara que de manera molt fragmentària i contradictòria, un món futur, s'intenta començar a viure la utopia.

En l'etapa següent (1972-1978) els dos pols coexisteixen en importància. Segons moments concrets o tipus de moviments s'accentuarà més un aspecte o altre, però els dos hi són sempre: des de l'emergència dels anomenats "moviments radicals", fins a les noves formes d'expressió adoptades per sectors del moviment obrer, passant per grans moments de confluència com les manifestacions pro-amnistia de 1976, hi ha tota una colla d'elements que ens permeten caracteritzar aquesta com una època d'"activisme expressiu". Finalment, es pot considerar un altre període (1978-1982) en què, després d'una transició —no estrictament política—, s'ha donat una reestructuració de la societat, amb nous tipus d'institucionalitzacions. Una vegada més, sorgirà de sectors juvenils (en alguns casos especialment "lumpen" o de classes explotades) un cert moviment expressiu, que es podria simbolitzar en l'etiqueta "*punk*"; cosa molt heterogènia, però en la qual es pot detectar una "actualització sensitiva" del negre món que els ha tocat viure a través d'unes formes expressives amb vocació de provocadores, desconcertants... (estètica del "lletgisme", manipulació i inversions simbòliques, etc.). I això en un món en què, al costat de les especificitats locals, hi ha una forta comunicació intercultural (per exemple, la incidència de les "multimedia", v. Eco, 1983), que obscureix, en molts casos, el significat d'alguns d'aquests fenòmens culturals.

CODA FINAL

Sé que l'aplicació del model que estem seguint als períodes històrics esmentats requeriria unes argumentacions més desenvolupades que les que aquí he pogut fer. Malgrat això, em sembla útil assenyalar "per on van els trets", ja que el que hem vist ens permet afirmar que força de les característiques de la cultura popular (no escrita, contestatària, plural, etc.) es poden percebre, amb diversos matisos, tant a la subcultura contracultural dels anys seixanta-setanta, com a les noves manifestacions (sub)culturals juvenils; és clar que les dues expressions de cultura popular ens parlen de realitats ben diferents: la primera d'una societat en expansió, la segona d'una societat en crisi. Però, si d'alguna manera el concepte de cultura popular pot ser útil, és precisament perquè a través de l'anàlisi i caracterització de les seves apropiacions —entre les quals, actualment, la "contracultural" té la seva importància—, dels comportaments culturals que impliquen, dels sistemes simbòlics que creen o recreen (v. PRATS, 1981), ens permet aprofundir en uns determinats aspectes de la realitat.

REFERENCIES BIBLIOGRAFQUES

- CABRAL, A., 1973, "La culture et le combat pour l'indépendance", «Le Courrier de l'UNESCO», París, novembre.
- Eco, U., 1983, "¿Qué son hoy los medios de comunicación de masas?", «El País», Madrid, 25 de setembre, pp. 12-13.

- GONZÁLEZ DURO, E., 1979, *Consumo de drogas en España*, Madrid, Villalar.
- HALL, S., 1970, *Los hippies: una contra-cultura*, Barcelona, Anagrama.
- LOMBARDI SATRIANI, L., 1978, *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*, Mèxic, Nueva Imagen.
- PRATS, LL., 1981, "La cultura popular", a *L'estudi de la cultura popular a Catalunya: els folkloristes*, tesi de llicenciatura presentada al Departament d'Antropologia Cultural de la Universitat de Barcelona, Barcelona, pp. 234-241. Mecnografiat.
- ROMANÍ, O., 1982, *Droga i subcultura: una història cultural del "haix" a Barcelona (1960-1980)*, tesi doctoral presentada al Departament d'Antropologia Cultural de la Universitat de Barcelona, Barcelona. Mecnografiat.
- SAVATER, F. i VILLENA, L. A., 1982, *Heterodoxias y contracultura*, Barcelona, Montesinos.



CULTURA POPULAR I CULTURA DE MASSES

Romà Gubern

Universitat Autònoma de Barcelona

Encara que la sociologia nord-americana ha convertit pràcticament en sinònimes les expressions *cultura popular* i *cultura de masses*, la sociologia crítica europea, de tradició marxista, ha denunciat des de fa anys la fallàcia semàntica d'aquesta identificació. Caldria reservar l'expressió *cultura popular* per designar el conjunt de pràctiques socials autogenerades per les classes populars, com el folklore de les comunitats agràries i pre-industrials, i que generalment són perpetuades per la tradició oral o artesanal. O fins i tot les pràctiques artístiques de certes comunes urbanes de l'Europa nòrdica, de concepció artesana i de significació social marginal. La *cultura de masses*, en canvi, és un fenomen que no apareix a Europa fins al segle XIX, com a resultat de la incidència de les primeres tecnologies de comunicació social (impremta, gravat, fotografia, cartell) sobre la nova societat urbana i industrial.

Els nous mitjans de comunicació de masses (*mass media*), que seran el suport de les indústries culturals modernes, es defineixen per quatre característiques fonamentals:

1. Perquè es basen en una *tecnologia complexa* per tal de produir, reproduir o transmetre informació massiva, i per tant generalment costosa, tant més cara com més gran sigui la seva complexitat tecnològica i la seva correlativa influència social (des de l'arcaica xilografia fins al satèl·lit de telecomunicacions). Aquesta tecnologia permet de salvar les limitacions inherents als *canals naturals* de la comunicació humana, creant uns *canals artificials*. I el preu elevat determina llur propietat i control per part de les oligarquies financeres, en forma de corporacions multinacionals i de corporacions transmediàtiques, dues formes oligopolístiques que avui tenen tendència a confondre's.

2. Perquè requereixen —a diferència de la comunicació interpersonal quotidiana— un *emissor especialitzat i professional*, expert en la utilització de cada tecnologia (almenys en alguna de les fases de la producció, reproducció o transmissió del missatge). Aquesta condició significa una restricció o dificultat en l'ús plenament democràtic dels *mass media*.

3. Pel seu *ampli destinatari col·lectiu*, quantitativament superior al que és possible assolir mitjançant els canals naturals de la comunicació humana (com el discurs a l'àgora grega o en una plaça pública). És irre-

llevant des d'aquest punt de vista que la recepció del missatge es produeixi comunitàriament (sala de cinema), o en privat (llibre, televisió), així com que el destinatari pagui un preu visible pel missatge (tiquet d'entrada a una sala, compra del llibre), o que resulti aparentment gratuït (televisió privada o estatal).

4. Per la *manca d'un feed-back immediat*. La font del missatge no rep la reacció dels seus destinataris fins molt temps després de la seva ideació o manufacturació (film, llibre, etc.). Aquest *feed-back* retardat no permet de refer o corregir el missatge, mentre que un orador pot alterar el seu projecte de discurs en funció de les reaccions de la seva audiència, que té davant seu. El *feed-back* retardat, que resulta útil i informatiu de cara a la confecció d'ulteriors missatges per part de l'emissor, pot revestir formes diverses: dimensió del consum (*feed-back* econòmic), comentaris crítics positius o negatius, etc.

De la primera característica dels *mass media* (la seva propietat socialment elitista) es desprèn com a conseqüència òbvia que els propietaris dels mitjans de difusió utilitzaran la seva potent tecnologia comunicativa com a transmissora de la seva ideologia de classe, destinada a perpetuar el sistema social classista i/o com una font de benefici econòmic. Evidentment, es poden produir ocasionalment contradiccions entre els dos objectius, l'ideològic i l'econòmic.

A partir d'aquesta caracterització esquemàtica dels *mass media* podem definir ja la *cultura de masses*, diversa de la *cultura popular*, pel fet d'estar constituïda per missatges generats tecnològicament per les indústries culturals modernes i consumits per les classes populars, mitjançant una despesa econòmica directa o indirecta (cas de la televisió finançada per la publicitat comercial).

La pregunta següent és demanar-se si aquesta nova cultura tecnològica i mercantilitzada, destinada al consum de masses, revela amb la seva acceptació popular una sintonia, una coherència i una funcionalitat orgànica entre les propostes dels missatges i les necessitats objectives de les classes populars. Si la resposta és afirmativa, caldria admetre una identitat ideològica i funcional entre *cultura popular* i *cultura de masses*, malgrat les seves importants diferències formals. La *cultura de masses* seria, en aquest cas, la reconversió democràtica de la *cultura popular* a l'era tecnològica.

Nosaltres pensem, en canvi, que la sintonia i la funcionalitat, verificades empíricament al mercat cultural, entre els missatges i els destinataris populars es produeixen en dos àmbits socio-culturals puntuals:

1. En el pla de les expectatives consumistes dels destinataris, expectatives consolidades per l'hàbit de consum previ i prolongat de missatges similars, que resulten així familiars i apreciats.

2. En el pla de les necessitats aparents i induïdes pel flux de propostes (publicitat, moda, films d'evasió, etc.) irradiades pels aparells ideològics de l'Estat, coherents amb les necessitats objectives de l'Estat industrial del capitalisme tardà.

Naturalment, perquè les propostes ideològiques dels missatges siguin viables i acceptables col·lectivament han de trobar una sintonia amb cer-

tes necessitats, frustracions i mancances íntimes, afectives i socials presents a les classes populars, encara que sigui proposant falses solucions (il·lusions) a llurs problemes reals. Els rectors de les indústries culturals han assimilat i pervertit el concepte de “consciència possible” de Marx, sobre el qual estructuraren el funcionalisme pragmàtic dels missatges i dels mites de consolació. Si el missatge no és funcional, fracassarà al mercat cultural. I aquest fet innegable determina la tesi capitalista que assegura que el públic sempre té la raó i que el mercat determina democràticament allò que el públic vol.

Sobre aquesta funcionalitat social de les “il·lusions manufacturades”, Gramsci va escriure a *Letteratura e vita nazionale*:

Il romanzo d'appendice sostituisce (e favorisce nel tempo stesso) il fantasticare dell'uomo del popolo, è un vero sognare ad occhi aperti. Si può vedere ciò che sostengono Freud e i psicanalisti sul sognare ad occhi aperti. In questo caso si può dire che nel popolo il fantasticare è dipendente del 'complesso di inferiorità' (sociale) che determina lunghe fantasticherie sull'idea di vendetta, di punizione dei colpevoli dei mali sopportati, etc.¹

El tema de la funcionalitat (alienadora) dels missatges culturals resulta particularment interessant a un sector avui molt actiu i productiu de la cultura de masses, a la publicitat comercial. El paper de la publicitat dins del mosaic de missatges variats, i aparentment diversificats o contradictoris, de la cultura de masses, és decisiu i altament cohesiu. Com escriu el publicista David Victoroff:

Sobre les ruïnes de sistemes de valors i de símbols característics de subgrups particulars, erigeix, aprofitant sobretot les imatges de marca, nous valors simbòlics, comuns a la totalitat del grup social.²

El problema tradicional de la publicitat —el d'estimular la “desitjabilitat” dels objectes— va rebre nous plantejaments arran del desenvolupament de la *Motivational Research* (Recerca Motivacional), que va aplicar les tècniques de la psicoanàlisi a la publicitat, una vessant de l’“enginyeria social” apareguda segons Brown i Packard després de la Segona Guerra Mundial.³ El seu fundador fou Ernest Dichter, nat a Viena i doctorat en Filosofia a la Universitat d'aquesta ciutat (quan Freud treballava al mateix espai científic). Dichter emigrà als Estats Units el 1938, en plena depressió, quan el subconsum de productes plantejava un gran repte a la indústria i al comerç nord-americans. Dichter ha afirmat que va inventar el concepte de *personalitat* o *imatge* d'un producte el 1939, en els seus primers estudis sobre Recerca Motivacional, que serien doncs anteriors a la data indicada per Brown i Packard.⁴ D'acord amb la tradició cultural del romanticisme i de l'expressionisme

1. GRAMSCI, Antonio, *Letteratura e vita nazionale*, Torí, Einaudi, 1966, p. 108.

2. VICTOROFF, David, *La publicidad y la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 26.

3. BROWN, J. A. C., *Técnicas de la persuasión. De la propaganda al lavado de cerebro*, Madrid, Alianza Editorial, 1978, p. 165; PACKARD, Vance, *Las formas ocultas de la propaganda*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1964, p. 32.

4. DICHTER, Ernest, *La estrategia del deseo*, Buenos Aires, Humeul, 1963, p. 36.

de l'Europa central, Dichter es referirà a l'ànima (*Seele*) dels objectes, que no és més que un reconeixement, amb una metàfora animista, de la personalitat diferenciadora de cada article, més enllà de les seves característiques utilitàries d'ús.⁵ Segons Dichter, les accions humanes (com un acte de compra) són el resultat de tensions psicològiques profundes, de manera que cada vegada que els diferencials de tensió esdevenen prou elevats, condueixen a l'acció (compra).⁶

Però el descobriment central de Dichter fou que els compradors actuen motivats per impulsos profunds dels quals no són conscients. És per tant aquest àmbit pre-conscient la meta veritable dels missatges publicitaris. Els productes comercials, segons Dichter, més que vendre el servei objectivament i conscientment perceptible, venen en realitat al seu comprador el sentiment de seguretat, èxit, protecció, poder, elegància, status social, sexualitat, etc. Per tant, molt sovint per motivar la venda d'un producte, més importants que l'objecte mateix resulten la seva forma, o color, o presentació, que parlen un llenguatge críptic i simbòlic al subconscient del comprador potencial. En aquest llenguatge simbòlic dels objectes, la sabata actuaria com un símbol de la vagina, les sopes com el càlid líquid amniòtic, la nevera com un claustre matern nutritiu, el cigarret i la corbata com a atributs fàl·lics, el cotxe esportiu com una amant, la llet com a símbol de la maternitat, els anells i polseres com a signes de dependència o de submissió, la llana com a masculinitat, etc. Així, en una operació de desplaçament semàntic, les funcions o atributs simbòlics dels productes esdevenen simulacres inconscients desitjats, traduïts lèxicament en virtuts superlatives associades a l'hedonisme, a la seguretat, o al poder: frescor, suavitat, energia, virilitat, etc.

És aquest món objectual tan pregnantment simbòlic el que Baudrillard, després del cataclisme del maig de 1968, va examinar críticament al seu llibre *La société de consommation*. Segons Baudrillard, l'opulència no és més que «l'acumulació de signes de felicitat»⁷ i la felicitat està quantificada a la societat actual pel volum del consum.⁸

Creiem que aquesta breu anàlisi demostra les diferències genètiques, ideològiques, semiòtiques i formals entre la *cultura popular*, entesa com una cultura autogenerada per les classes populars, i la *cultura de masses*, entesa com una cultura industrialitzada i mercantilista, orientada al consum per part de les classes populars en interès de les classes dominants. I podem comprovar sense dificultat que a la societat industrial actual la *cultura popular* és cada dia més minoritària (regressiva) en relació amb la *cultura de masses*, aclaparadorament hegemònica.

5. DICHTER, E., *op. cit.*, pp. 100-131.

6. DICHTER, E., *op. cit.*, p. 41.

7. BAUDRILLARD, Jean, *La société de consommation. Ses mythes, ses structures*, París, SGGP, 1970, p. 28.

8. BAUDRILLARD, J., *op. cit.*, p. 87.

ASPECTES TÈCNICS

UN DIALEG AMB ELS OBJECTES

Dolors Llopart

Museu d'Arts, Indústries i Tradicions Populars
Institut Català d'Antropologia

Aquesta ponència, en la forma d'avui, és fruit d'una llarga reflexió feta conjuntament amb Marta Montmany en els anys —més de cinc— que fa que treballem plegades al que era Secció Catalano-hispànica del Museu Etnològic i ara és el Museu d'Arts, Indústries i Tradicions Populars.

L'etnografia és una disciplina que es fonamenta en l'observació sobre el terreny, la descripció i l'anàlisi dels grups humans tot intentant la reconstrucció dels diversos aspectes de la seva vida quotidiana (en els aspectes ecològics, econòmics, polítics, jurídics, religiosos, familiars, etcètera). En l'etnografia museogràfica l'objecte reemplaça els grups humans. Per objecte entenem els museògrafs qualsevol estri, atuell, eina, obra d'art, etc., fet en qualsevol tipus de material —sense excloure'n cap, ni tan sols els considerats més innobles o vulgars— que acompanya i informa qualsevol acte de la vida quotidiana.

L'objecte és, doncs, el protagonista de l'etnografia museogràfica. Ell és el que ens ha de dir tot allò que és en ell mateix i tot el que ha succeït al seu entorn. Perquè crec —tot seguint potser les passes dels arqueòlegs— que per entendre la història, els orígens i la identitat cultural d'una societat, res no pot substituir la col·lecció d'objectes.

A partir d'una acurada descripció dels objectes un per un (per exemple, en una col·lecció de cànirs de Verdú, la tipologia "silló de bomba", "silló especial", "lo gran mitjà", "xurumbell" i "de canalla") i del seu conjunt (en el mateix exemple, la indicació "grup de cànirs adquirits al terrisser Josep Font el 1980"), hem d'arribar a saber, a més de les característiques dels cànirs i de les seves particularitats, tot allò que fa referència al món del treball que ha fet possible aquest objecte, al seu ús en tots els aspectes de la vida quotidiana, als esdeveniments que s'han desenvolupat al seu voltant, al grup o grups socials que l'han fet servir i al món simbòlic que l'ha emmarcat.

Per tot això, l'acurada ressenya de tots els detalls de la peça és un dels passos més importants en el treball de l'etnografia museogràfica (vegeu fitxa adjunta).

La manera de fer parlar els objectes és, com heu vist, molt semblant a les tècniques que molts de vosaltres esteu habituats a emprar quan voleu obtenir dades d'un informant. Amb cura i atenció, no fent pas més cas d'allò extraordinari sinó fixant l'atenció en allò altre que ens sembla



Ajuntament de Barcelona

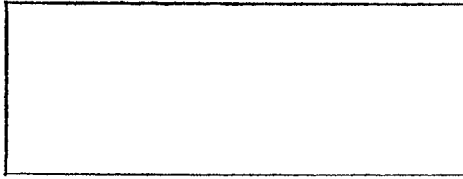
**Museu d'Arts, Indústries
i Tradicions Populars**

Inventari general

Identificació

Nom peça _____
Lloc d'origen _____
Comarca _____
Lloc de trobada _____
Comarca _____

Nº peça _____
Altres registres _____
Nom local _____
Clasificació genèrica _____



Descripció

Forma i denominació de les parts

Tècniques de fabricació

Data de fabricació

Decoració

Dimensions: alçada: llargada: ampliada:

Cabuda

Pes

Matèria

Ús

Procedència i història

Ús

Simbologia i refranys

Observacions

Interval de temps en que s'ha fet servir

Bibliografia

Funció econòmica i social

Adquisició

Col·lector:

Llegat

Donatiu

Data

Conservació: bona deteriorada restaurada

Compra

Preu i data del preu

Situació al Museu

Sala de Reserva

Conservador

Exposada

Data inscripció

En restauració

comú a tots. I quan dic "ens sembla" ho faig de manera volguda car, com succeeix en l'entrevista amb persones, la nostra mirada sobre els objectes no és mai sense opinió.

Sobre això Jean Guiart, conservador del Musée de l'Homme, explica la següent anècdota: tot ensenyant a un batlle nadiu de Nova Caledònia els fons del museu, en arribar davant d'un batedor de tapa ell digué: «Vet aquí un plantador de taro!» Aquest doble ús, tan clar per a ell, no havia estat recollit per cap dels especialistes del museu perquè ni tan sols se'ls havia acudit de preguntar-ho.

¿Com passen a formar part del fons dels museus els objectes etnogràfics? De maneres molt diverses: donacions, dipòsits, adquisicions i llegats són els procediments més usuals. Aquesta diversitat provoca un cert desori en l'ordenació dels fons que fa encara més difícil si és possible la tasca del museògraf.

De fet, per procedir de manera correcta a la recollida de peces i per al seu posterior aprofitament s'haurien de seguir els següents passos:

Treball de camp:

- a) Delimitació de l'àrea a estudiar.
- b) Descripció de la zona estudiada.
- c) Recollida de peces amb la informació presa de viva veu dels informants que posseeixen o coneixen les peces.
- d) Enregistrament de veu: cançons, contes, dites.
- e) Dibuix i fotografia *in situ*.
- f) Treballs amb arxius i documents.
- g) Hipòtesis de treball.

Treball museogràfic:

a) *Catalogació*, que comprèn l'inventari, fitxatge, fotografia i dibuix d'estudi, neteja i restauració, emmagatzematge i mapes de distribució dels objectes i col·leccions.

b) *Aprofitament del fons*, que comprèn l'exhibició, els treballs d'estudi i l'aplicació pedagògica.

TREBALL DE CAMP

És un dels passos més importants per a l'adquisició dels materials de manera ordenada i coherent. Hi podem marcar diverses etapes. Començarem amb una *delimitació de l'àrea a estudiar* que es pot fer tenint en compte les condicions d'adaptació tecno-ecològica (per exemple, l'horta del Llobregat o el Delta de l'Ebre), o les geogràfico-històriques (per exemple, la comarca del Ripollès o el Pallars), o bé posant l'accent en les condicions econòmico-socials (colònies industrials del Llobregat, indústria de la sal, conca minera), o en trets lingüístics (l'àrea del xipella, l'àrea on salen) o, encara, posant l'accent en la utilització de l'objecte (càntirs de cuina, nanses per pescar en aigua dolça, etc.) o en la seva morfologia o característiques tècniques o formals (vidre bufat, terrissa decorada, etc.).

Un cop establerta la delimitació s'ha de procedir a una *descripció de la zona a estudiar*, seguint el model d'una monografia, i fer la *recollida d'objectes o peces*, per a la qual cosa cal prendre contacte amb persones que els posseïxin i amb informants que les hagin fet servir i que en coneguin la història i el desenvolupament. Per arreplegar aquesta informació és convenient fer un diari de camp. Caldrà també fer un *inventari* de totes les peces que anem adquirint, procurant condicionar-les per al seu futur trasllat.

Al mateix temps que fem inventari de les peces procedirem a fotografiar-les o dibuixar-les. La *fotografia* i el *dibuix* són auxiliars imprescindibles per entendre gests, actituds i maneres de fer davant d'un objecte. El dibuix és tant o més necessari que la fotografia, car moltes vegades cal fragmentar un objecte per entendre'n l'ús.

El següent pas serà el de completar la informació sobre la zona estudiant contractes de conreu, emprius i drets de pastura; revisant arxius parroquials per llegir consuetes i documents referents a matrimonis, naixements i defuncions, i estudiant capítols matrimonials i testaments notariais. També, i sempre que sigui possible, repassarem la biblioteca local tot consultant programes de festa major, revistes i qualsevol escrit referent a la zona estudiada. Eventualment, si se'n té oportunitat, es poden fer *enregistraments* de cançons, dites, contes, llegendes, etc., així com de qualsevol document oral d'interès.

Finalment, i amb totes les precaucions, formularem, si s'escau, una hipòtesi de treball que en aquest camp pot ésser de molts tipus —per exemple: que l'aprenentatge de les tècniques de la terrissa es fa per via femenina, que les eines s'adapten als conreus...

TREBALL MUSEOGRÀFIC

Aquest treball té dos vessants fonamentals: la catalogació i l'aprofitament dels fons.

La *catalogació* comprèn una sèrie de passos el primer dels quals és l'*inventari*, que és una anotació per ordre numèric al llibre de registre i una relació valorada científicament.

A continuació ve el *fitxatge*, que consisteix en la descripció de totes les característiques de cada un dels objectes tal com ho hem plantejat al començament de la ponència. Un cop acabat el fitxatge peça per peça iniciarem les *fitxes resum* o *fitxes sintètiques*, amb les quals delimitarem l'àrea geogràfica, els materials emprats, les tècniques utilitzades, etc.; també, i al mateix temps, es procedirà a fer la *foto d'estudi* de cada objecte i el *dibuix*, si cal, que acompanyarà la fitxa d'objecte.

El servei de restauració procedirà a la *neteja i restauració* de la peça (de vegades molt abans que el conservador en faci les fitxes). Cada peça, segons els materials de què estigui feta i l'estat de degradació en què es trobi, necessitarà unes tècniques precises. Tots els tractaments seran anotats a la *fitxa de restauració* i es faran fotografies del desenvolupament dels tractaments emprats.

Finalment es procedirà a l'*emmagatzematge* de la peça, que es farà, bé per criteris de conservació (peces dels mateixos materials i que, per