

40 *Boletín Fonográfico y Fotográfico*: 5–XII–1900.

41 Ibid.

42 Ibid.

43 Según el diccionario de la RAE: afición a las costumbres flamencas o achuladas.

44 *Cant d'Estil*.

ALLÒ NOU, ARXIUS CULTURALS I DESARRELAMENTS POPULARS

Jordi Montesó

RESUM

La modernitat s'ha obstinat de manera incisiva en la percaça d'allò que puga ser qualificat com a *nou*, i ha trobat en la música en particular, en les arts en general, un terreny inexhaurible d'experimentació i pràctica. Ara bé, aquesta intenció adreçada genera correlativament conseqüències menys ateses que la simple obtenció del producte desitjat. Com veurem en el present article la conformació d'allò *nou* comporta al seu torn l'especificació d'allò *vell*, i obre unes dinàmiques intenses entre ambdós conceptes que inevitablement han generat alteracions en els discursos artístics i socials, tant des d'un prisma contemporani com històric. En ella, en la dialèctica tradició-modernitat, la funció de l'artista, del músic, com no la del hermeneuta, no pot ser merament contemplativa sinó que cal assumir la responsabilitat que els competeix de manera conscient. Sobre aquestes, mitjançant el discurs de Boris Groys, tractarem en el present article.

ABSTRACT

Modernity has been engaged in the search for what can be described as *new*, and has found in music particularly, in the arts in general, a land of endless experimentation and practice. However, this intention sequentially generates consequences underserved than the simply obtaining the desired product. As we will see in this article, the formation of the *new*, concurrently, generates the specification of the *old*, and opens some intense dynamics between both concepts that have inevitably led to changes in the artistic and social discourses, from a contemporary prism as also historical. In this, in the dialectic tradition-modernity, the role of artist, of musician, as the hermeneutic too, cannot be purely contemplative about it, they must assume the responsibility that affects them so conscious. On these, through the discourse of Boris Groys, we will discuss in this article.

RESUMEN

La modernidad se ha empeñado de manera incisiva en la caza de aquello que pueda ser calificado como *nuevo*, y ha encontrado en la música en particular, en las artes en general, un terreno de experimentación y práctica. Ahora bien, esta intención dirigida genera correlativamente consecuencias menos cuidadosas que la simple obtención del producto deseado. Como veremos en el presente artículo, la confirmación de aquello nuevo comporta a su vez especificar aquello viejo, y abre unas dinámicas intensas entre los dos conceptos que inevitablemente han generado alteraciones en los discursos artísticos y sociales, tanto desde un prisma contemporáneo como histórico. En ella, en la dialéctica tradición-modernidad, la función del artista, del músico, como no la del hermeneuta, no puede ser meramente contemplativa, sino que hace falta asumir la responsabilidad que les compete de manera consciente. Sobre estos, mediante el discurso de Boris Groys, trataremos en el presente artículo.

INTRODUCCIÓ

Boris Groys, al seu llibre *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie (Sobre allò nou: Assaig d'una economia cultural)* de 1992, defineix la Modernitat a través de la tendència que aquesta

demostra «a la superació d'allò antic, a la transgressió i a l'infringiment de límits»; dit d'una altra manera, a l'obtenció d'allò *nou*. La Modernitat, així definida, es construirà en contraposició a allò tradicional, o ja establert, allò *vell*. Amb aquest al·legat, Groys, no sols ens ofereix una de les característiques més definitives de la Modernitat, que ho és, sinó que alhora ens desvetlla una de les paradoxes més debatudes sobre la mateixa: la relació que manté amb allò *vell*. Per a l'empresa que s'encomana l'artista modern –obtenir allò *nou*, encara no creat–, esdevé la paradoxa de no trobar millor camí cap al nou que partir precisament del seu contrari ja existent, allò *vell*. «El valor d'una obra cultural original i innovadora [...] es defineix preferentment per la seva referència a la tradició cultural» (Groys, B., 1992: 17) i no per cap atribut que es desprengui de la creació mateixa. Aquesta dualitat valorativa que es dona entre allò *vell* i allò *nou* serà, precisament, el motiu central que justifiqui el present article. Al llarg d'aquestes pàgines tractarem de veure quines implicacions genera la contínua recerca d'allò *nou*, des de o a pesar d'allò ja existent, i quines repercussions genera a la comprensió social del producte cultural.

Així, partirem d'una concepció de Modernitat aparentment contradictòria, que persegueix la *innovació* com a inspiració intransigent, però que per aconseguir-la deu passar primer per aprehendre i comprendre allò antic, tradicional, per obtenir l'espai necessari i el marc precís per definir allò que és *nou*. Aquesta paradoxa reapareixerà, a nivell metodològic, quan ens trobem amb el folklore com a ferramenta de tractament, ja que aquesta, com veurem, a pesar de nàixer en i de la Modernitat, sembla contrariar-la en la funció donat que el seu motiu principal serà precisament salvaguardar allò *vell* –allò que aparentment desestima l'home modern–, abans que la seva obsessió per allò *nou* ho extingeixi, abans que el temps ho dissolgui, ho obliidi i desaparegui. Serà doncs, i amb tot, gràcies al treball d'arxiu dels propis folkloristes i altres espècimens del règim museístic, que la Modernitat pugui establir els criteris per a allò *nou*, però sobre açò ja ens detindrem en endavant.

Bestraient doncs aquesta articulació, avançarem que per a Groys el valor d'allò *nou* no prové del seu trencament amb allò *vell*; justament la *innovació* mai opera amb les coses mateixes sinó amb les jerarquies culturals i els valors donats, per tant, si la *innovació* o allò *nou* no consisteix en descobrir alguna cosa que resti amagada, caldrà consistir en la *transmutació de valors* d'allò ja vist i conegut des de sempre, d'allò tradicional. Així que allò *nou* serà entès com una re-valorització, una re-significació constant d'allò ja existent:

La transmutació de valors és la forma general de la innovació: en tal esdeveniment, allò vertader i allò distingit, que té vigència com a valuós, resulta devaluat, i es revaloritza allò que abans es considerava migrat de valor, profà, estrany, primitiu o vulgar. (Groys, B., 1992).

El valor que en la Modernitat recau sobre allò *nou* no romandrà lligat essencialment a la creació cultural, ans al contrari, circularà d'allò *vell* a allò *nou* de manera constant, com sotmès a una *lògica econòmica*, transitant del que Groys anomena *espai profà* a l'*arxiu cultural* i viceversa. *Espai profà* que el refereix el nostre autor a tota forma de realitat i experiència de realitat que no està definida culturalment (Liessmann, K.P. 1999). L'*arxiu cultural*, per la seva banda, serà aquell que sí és considerat o definit com a cultura, que posseeix valor més enllà de la trivialitat. Així, el procés de transmutació del valor es convertirà en el motor encarregat de que els productes culturals circulen de l'*espai profà* a l'*arxiu cultural*, i al contrari, intercanviant o possibilitant l'atribució axiològica del qualificatiu de *vell*, i consegüentment de *nou*.

Aquesta circularitat i llurs efectes és el que veurem a continuació i al llarg de l'article de manera aplicada, per això i primer començarem per definir dos conceptes cardinals i que, en ocasions, porten a freqüents enganys: *folklore* i *tradicció*; ja que serà a partir d'aprehendre allò tradicional com podem conèixer el producte de la Modernitat.

CULTURA TRADICIONAL I FOLKLORE

Pocs termes dintre dels estudis culturals han estat usats i tractats de tan diverses formes i maneres en sa definició com ho és el concepte de tradició, o cultura tradicional. Lligat ara a interessos particulars, ara a ideologies diverses, el concepte ha adquirit matisos que englobarien des de la simple costum del quefer social fins el contundent essencialisme que pretén definir als pobles. El *continuum* esbossat a través dels diferents usos del terme ens portaria a un dibuix del ventall ideològic de la Modernitat privilegiat. En el nostre cas, i per evitar divagacions innecessàries, avançarem que l'ús del terme que ací es dona es centrarà en una concepció semiòtica de la cultura, amb la qual cosa entendrem a aquesta com al conjunt d'elements simbòlics vinculats a un grup social, al conjunt de trames de significació que el propi home ha creat i en les que es veu immers (Weber, M., 1920), que es desenvolupa a través del procés d'interacció social (Geertz, C., 1973: 20).

S'ha cercat, d'entre el gran amàs conceptual, una definició que possés l'accent en la producció simbòlica per així poder oferir una única definició de cultura tradicional que ens permetés la folgança necessària per a la nostra exposició i que, alhora, gaudís del beneplàcit de la comunitat antropològica –al seu moment terriblement enfrontada per tals disquisicions–. Així doncs, entendrem com a *cultura tradicional* «al conjunt d'expressions materials i immaterials produïdes per la societat rural de l'occident europeu durant el període que comprèn des de l'Edat Mitja fins el segle XX» (Díaz, J., 1992. Carril, A.; Espina, 2001).. Amb la qual cosa no es pretén limitar la definició al conjunt d'expressions i productes sinó que la mirada abraçarà de manera inclusiva tota la vessant procedimental que les subjau, ja que –i no som solament allò que ens conforma i allò que produïm, sinó també com produïm.

Com veurem, al seu torn, la definició ens brinda un cronotop en el que s'emmarca de manera contumaç un lloc i una situació temporal determinants per a l'existència de la cultura tradicional. Si ho examinem amb atenció advertirem que l'espai definit lliga el nostre concepte al món rural de l'occident europeu, a societats camperoles i ramaderes que apareixen unides a un sistema social

premodern, anteriors a un sistema de producció industrial. Res a veure amb la societat en la que centrem el nostre estudi. Si, per altra banda, atenem a la temporalitat, molts són els autors que marquen el límit al llarg del segle XX, moment en el que el mateix procés d'industrialització acaba amb tota societat pròpiament rural, i amb ella, amb la societat tradicional i llurs formes culturals.

Es defineix, d'aquesta manera, a la cultura tradicional, i seguint els estudis del professor Arsenio Dacosta (2008), com una cultura fruit d'una societat ja pretèrita, vinculada a un temps desaparegut i en pobles que, en molt concretes situacions, han quedat enfosquits o absorbits pels nous sistemes industrials. Trobem, doncs, àrdues dificultats alhora de detectar en l'actualitat cap vincle amb la cultura tradicional d'aquesta manera definida, quedant aquesta lligada al passat, deixant-nos el legat del que s'ha vingut a anomenar *folklore*, una mena d'esforç artístic-social obstinat en recuperar o mantenir elements –com veurem dispersos i aïllats– d'aquest holisme cultural que en el seu moment fou l'anomenada cultura tradicional.

Com veiem, l'escissió “cultura tradicional–folklore” apareix de manera inqüestionable, ja que són conceptes referits a significants completament distints. En aquesta línia d'exposició, veurem quin significat s'aconsegueix amb el terme *folklore*, i quina distància marca amb la cultura tradicional; per això seguirem al fundador del terme, al britànic William J. Thoms.¹ Aquest vingué a anomenar *folklore* al conjunt “d'antiguitats populars”, o col·lecció d'antigues tradicions populars, obtenint el terme de l'amalgama dels conceptes *folk*, “poble” y *lore* “saber”. Des de la seva conformació, el terme referenciava als sabers del poble, però amb el temps ha sofert lleus desplaçaments semàntics passant des del mer col·leccionisme –dedicat al salvament de “béns culturals”– fins l'actual estudi de la dimensió comunicativa i la transmissió oral (Palleiro, M.I., 2005), referint-se d'aquesta manera tant a la ciència com a l'objecte que estudia (Velasco, H.M., 1990). Dit d'una altra manera, actualment podem entendre com a *folklore* al conjunt o cos de matèries relatives a la vida i costums populars, i alhora, a l'estudi de dites matèries.

En termes groysians, podríem entendre com a *folklore* al conjunt de sabers o elements simbòlics actualment arxivats o enregistrats –*arxiu cultural*–, que en altre temps pertanyeren a la *cultura tradicional* d'un poble (vinculats a un grup social) –*espai profà*–. Així mateix, també a la disciplina que s'encarrega de tal procés de recuperació i arxiu.

Històricament, i a grans trets, el folklore com a moviment té els seus orígens en els treballs que von Herder emprengué en les darreries del segle XVIII i inicis del XIX, molt abans de que s'encunyés el terme per a tal empresa. Herder, amb llurs compilacions pretenia captar i documentar l'esperit del poble alemany (*volksgeist*), latent en la comunicació oral existent entre les capes camperoles de la societat germana, un esperit particular i únic que serveix de sustent a cada nació concreta. El context en el que germinà el significat *folklore* fou el d'una societat, l'alemanya, sotmesa a una forta efervescència de nacionalisme romàntic en ares de la imminent unificació, al que caldria afegir la contumaç influència de l'idealisme que, des de Kant a Schleiermacher, impregnà molts, per no dir tots, els moviments filosòfics i polítics alemanys del moment. Així, foren moltes les càrregues que arrossegà el folklorisme, i moltes les utilitats que trobaren en ell pensadors de tota Europa a partir de la seva generalització. Rere Herder i els germans Grimm, la difusió per la resta del continent fou impossible d'aturar; el folklorisme s'havia convertit en un moviment europeu dintre de, y paradoxalment, front a la Modernitat.

S'ha parlat molt, des d'aleshores, d'aquest caràcter paradoxal del folklore (Velasco, H.M., 1990), especialment de la relació que ha mantes amb la Modernitat, ja que si per una banda fou gestat des de la Modernitat, per l'altra, el motiu que l'empentava semblava, com hem apuntat anteriorment, contradir-la. Si la Modernitat s'abraçava al progrés i a concepcions evolucionistes –a la percaça d'allò *nou*–, el folklore, per la seva banda, s'ocupava de salvaguardar i recuperar tradicions –allò *vell*–. Però, tot i la diferència, el folklore nasqué en i des de la Modernitat, al servei d'aquesta, i sa funció no fou altra que la d'arxivar i preservar tot l'antic per poder d'aquesta manera emprendre el viatge cap a la consecució d'allò *nou*.

Una altra de les diferències fonamentals entre cultura tradicional i folklore a tenir present resideix en que, mentre la primera representa un ús social, popular i viu del conjunt d'elements simbòlics del període anomenat tradicional, el folklore, per la seva, necessita d'una artificialitat creada, d'un marc, d'un arxiu per a donar sentit al seu treball, que no és altre que la salvaguarda. Aquesta bipolaritat apunta a ser anàloga a la que presenta el nostre autor quan diferencia entre *espai profà* i *arxiu cultural*.

En aquesta línia, exposades les definicions necessàries, el següent pas a donar anirà destinat a justificar, precisament, l'abisme forjat entre ambdós termes; a tractar d'clarificar quins factors i quins fenòmens causaren o ajudaren a que els elements que ençà semblaven harmònicament encastats en la pròpia cultura popular, de sobte es consideraren *vells*, i es veren estrets del seu espai social, artificialitzats per ocupar un lloc totalment distint, l'arxiu cultural. Per a això caldrà parlar primer de la “Gran Transformació” que sofrí el món occidental amb la irrupció del sistema de mercat, i el seu correlat cultural: la Modernitat.

LA GRAN TRANSFORMACIÓ

Karl Polanyi encunyà el terme “*La Gran Transformació*” en la seva obra del mateix nom: *The Great Transformation*, publicada a Londres l'any 1944. Amb ell pretenia fer referència al trencament que suposava l'aparició del sistema de mercat al respecte dels altres sistemes previs; apel·lava, per això, a una visió del sistema capitalista entès com al destructor de la societat a causa de l'atomització que comportava la moral individualista del liberalisme econòmic (Polanyi, K. et al, 1957). Cam a tal, l'esmentada transformació, representà un fet social que es podria considerar total, a saber, un esdeveniment que afectà a totes i cadascuna de les esferes socioculturals del moment, ja que atomitzà de quall la societat en conjunt:

Les institucions que des de la revolució industrial conformaven, intricades en un tot unificat, els patrons culturals i històrics dels nostres pobles, es veuen atomitzats amb el requeriment dels nous models, articulant-se en esferes autònomes (Polanyi, K., 1957).

Entendre els efectes socials que tingué aquesta transformació, concretament a les societats rurals de l'occident europeu, ens permetrà obtenir una visió concisa i necessària del motius que empentaren als folkloristes a arxivar el major nombre de manifestacions culturals possibles de l'anomenat període tradicional, ja que el canvi amenaçava amb l'abandonament i la pèrdua de la referència.

En la modernitat, els individus, per tal de subsistir i prosperar s'han vist abocats a adquirir especialitzacions i desenvolupar un conjunt de rols definits que els aïlla socialment, restant indistints a la globalitat social. A les societats preindustrials, premodernes, els individus eren participants de la societat en el seu conjunt, compartien i conformaven ells mateixos el total del text cultural en el que es desenvolupaven; els diferents elements que componien les manifestacions tradicionals anaven entreteixits a les diferents institucions socials: la música i la dansa anaven lligades als ritus estacionals, que venien promoguts per cerimònies agràries, que mobilitzaven a tota la població i implicaven models econòmics, socials, polítics, ideològics, parentals –és açò, precisament, el que Groys anomenà *l'espai profà*-. Existia la percepció de conjunt, una mena de *Gestalt* social, un holisme indivisible. Amb l'arribada de la nova disposició Con la llegada, rere la "Gran Transformació", degut a la seva complexitat organitzativa i a l'accent posat sobre l'autonomia i la llibertat individual, l'home tradicional es veié involucrat exclusivament a un determinat nombre d'institucions deixant la resta a altres individus o entitats, sota la direcció i administració d'una burocràcia destinada a mantenir la unitat de l'aparell social, de l'Estat. L'atomització del sistema i l'especialització funcional trencaren per complet les societats que coneixem com a tradicionals; podem trobar-nos aquí amb aquella sentència que resa que destruïda la màquina, perilla la producció. Molts autors són, d'aquesta manera, de l'opinió que la cultura tradicional és un model que desaparegué amb aquests canvis socials. Ni tan sols és possible establir –resen– un vincle evolutiu complet entre la cultura tradicional i la cultura popular actual, ja que ambdues estan dissociades (Fernández de Paz, E., 1997). La manca de ruralitat, l'associació de la cultura popular a un elenc d'experts, l'escolarització institucional, la folklorització exhaustiva, el proteccionisme o la persecució politicoideològica, la influència dels mitjans de comunicació, la intenció turística i, sobre tot, l'atomització o la pèrdua de totalitat en la representació, portaren a una clara desintegració de la cultura tradicional donant lloc a una nova forma de manifestació simbòlica que convertí un estil de vida, un *espai profà* –el tradicional– en un artefacte, en un valor del mercat, en *arxiu cultural*.

La Modernitat transformà, així, tota la producció pertanyent a la societat tradicional. Junt amb la pròpia societat, la seva producció fou assimilada pels nous processos socials, i eixe *espai profà* que conformava la tradició es veié amenaçat letalment pels canvis, per nous interessos que evidenciaven la presència d'un anacronisme en el seu context, d'algun residu *vell*, ja que els anhels ja no es dirigien a allò que estava establert sinó a nous interessos. D'aquesta manera, allò tradicional, allò acostumat, s'identificà amb allò *vell*, i com a tal era susceptible de caure en desús. Es veia, doncs, forçat a ser arxivat, bé per por a la pèrdua, bé degut a la obsessió per allò *nou* que necessitava conformar el seu marc de referència.

Allò nou s'exigeix sobre tot sempre que els valors antics s'arxivem, quedant així protegits del treball destructor del temps. Quan no existeixen arxius o quan estan amenaçats en la seva existència física, es prefereix la transmissió de la tradició intacta a la innovació. (Groys, B., 1992: 23).

Així doncs, el que Groys està advertint des del prisma de la producció artísticocultural, és el que denuncia Polanyi en perspectiva economicosocial, i molts altres autors des de les seves respectives disciplines: el trencament que es produeix amb la irrupció dels models liberals, a saber, amb l'individualisme incipient, amb l'aparició dels models d'estat-nació, amb la tendent homogeneïtzació de la ciutadania, amb l'accent industrial i urbanístic; un conjunt de fenòmens que generà canvis bruscs en la cartografia social i cultural del segle XIX i que posà en serios perill la producció artística existent fins aleshores, a saber, la tradicional, a saber, allò que fins aleshores era *nou* i gaudia de validesa i acceptació social. Però amb el canvi, amb la transformació, aparegueren noves motivacions i el calor de l'obra d'art, de la producció artística oscil·là, transmutà, abandonà l'àmbit tradicional, i aquest, convertit en *vell*, sols valia ja per preparar el camí a l'altre, *nou*, encara per vindre.

En el següent apartat, contextualitzat el moment, veurem alguns matisos de com s'elaboraren aquests arxius culturals que salvaguardaren allò ja no *nou*, en el nostre cas els anomenats *arxius folk* degut a que el material a classificar és la cultura tradicional dels pobles de l'occident europeu. Veurem, també, quines conseqüències comportà el fet d'extraure les expressions culturals del seu substrat popular, expressions fins aleshores incrustades en la concepció sociocultural del poble, per a passar a formar part d'un arxiu cultural extern, materialitzades i conservades, lluny del curs històric dels seus legítims portadors. Anem a per això.

ARXIS CULTURALS (FOLKLORITZACIÓ).

Començarem llençant una agosarada però oportuna premissa en forma de sentència abans d'endinsar-nos en el sistema d'arxivat pròpiament dit: si la "*Gran transformació*" de la que ens parla Polanyi hagués acabat o no amb totes les manifestacions culturals dels pobles de l'occident europeu –sigui el cas de las jotes o fandangos per exemple–, és un esdeveniment que no podem més que intuir o, en tot cas, endevinar, ja que més enllà de la presumpció no obtindrem millor resposta, ja que no existeixen certes de que això hagués arribat a passar.

A pesar de que el que diem soni a frivolitat i sembli contradir tot l'argumentat fins al moment, estrictament és així. Tal vegada, les músiques tradicionals del nostre succint exemple, amb el desenvolupament de la Modernitat hagueren deixat d'usar-se, i s'hagueren perdut com elements *vells* i *sense valor* que la comunicació intergeneracional ja no hagués vist necessari transmetre (açò hagués estat una autèntica pèrdua patrimonial, un altre més dels forats que la memòria ens deixaria a les reconstruccions històriques). Però, de la mateixa manera, tal vegada haguessin sofert la sort d'altres tantes costums, oficis o ritus, és a dir, s'haguessin adaptat a la nova realitat social, tal vegada estatitzades, atomitzades i desairades com ha passat amb moltes d'elles; fins i tot es podria arribar a afirmar, com de fet es fa, que aquests elements tan "alterats" ja no corresponguessin als anteriors propis de la cultura tradicional, però en el cas de moltes de les manifestacions culturals de la tradició –com es el cas de la nostra música–, ni tan sols podem saber quins canvis o quines modificacions haguessin sofert en la Modernitat simplement perquè quasi no tingueren oportunitat d'enfrontar-se a ella –a no ser que acceptem com a canvi el passar del seu lloc habitual fins aleshores en la tradició oral a la fonoteca de materials–.

Evidentment açò no és més que una simplificació de la realitat, les coses, especialment a partir de la Modernitat, mai tornaren a ser simples. Ja per aquell temps (finals de segle XIX, inicis del XX) la industrialització amenaçava amb acabar amb tota ruralitat, les concepcions modernes de societat arrasaven en quasi tots els llocs i la cultura tradicional estava amenaçada d'extinció; el seus components s'atomitzaven, es dispersaven en esferes inconnexes, quedaven alliberats de l'holisme que les retenia i perdien el sentit heretat. No és baladí, doncs, que aparegueren folkloristes a dojo amb la urgència d'arxivar quasi tot tipus de manifestació artísticocultural abans que fos massa tard. A saber, recollir el fruit abans de que aquest es perdés per complet, tot i córrer el risc de deixar sense llavors el camp.

Per això afirmem que, si bé és cert que gràcies a la recol·lecció folklòrica mantenim actualment de mode artificial la producció d'aquells camps culturals, lamentablement mai sabrem si les llavors que de manera natural haguessin arrelat al nou sòl, el de la Modernitat, ens haguessin donat nous fruits hereus d'aquella tradició.

Deixem pel moment aparcades les vicissituds que generà l'arxivat de la cultura tradicional i anem a centrar-nos un instant en el propi concepte d'arxiu que ens emplaça: l'*arxiu folk*.² Un cop conegut el funcionament d'aquest reprendrem els efectes ara anticipats amb major criteri.

L'arxiu, a grans trets, es pot definir com al lloc on el passat és consignat i acumulat per a ser utilitzat en el present, un espai que permet transferir materialitat a la memòria, que converteix la tradició oral –necessàriament lligada a la re-presentació–, en artefacte, en objecte, que al seu torn permet l'acumulació del passat com a recurs, com a reserva de memòria (Brown, S.D. y Lightfoot, G., 2005).

Seguint a Jacques Derrida veiem que en la seva accepció etimològica, arxiu, *Arkhé*, significa alhora el "començament", i "allò encomanat", el "mandat". «Aquest nom coordina aparentment dos principis en un: el principi segons la natura o la història, allí on les coses comencen –principi físic, històric o ontològic–, mes també el principi segons la llei, [...] –principi gnomològic–» (Derrida, J. 1994: 9). En aquest sentit, com a mandat, arxiu fa referència al *arkheion* grec:

«la casa, la residència dels magistrats superiors, els arconts, els que manaven. [...] És en sa casa doncs on es depositen els documents oficials. Els arconts són davant de tot els seus guardes. No sols garanteixen la seguretat física del dipòsit i del suport sinó que també se'ls concedeix el dret i la competència hermenèutiques » (Derrida, J. 1994: 10).

La paraula arxiu amaga, com veiem, dos elements fonamentals: el suport físic, i el seu guardià. Pel que fa al primer, els anomenats suports materials i simbòlics de la memòria cultural d'un grup són els que conformen, en paraules d'Erving Goffman (1970), els marcs de configuració del record col·lectiu. En aquest terreny, les noves tecnologies obren constantment un camp quasi il·limitat de possibilitats d'aprehensió d'informació. Veiem com des de començaments del segle XX, quan els folkloristes es movien amb precàries gravadores i quaderns de paper, la tecnologia ha ofert una transformació espectacular pel que fa als registres etnogràfics en sa disposició fins al moment, potser no tant pel que fa a la condició.

Però el segon element amaga major rellevància per al nostre estudi: el guardià, el hermeneuta. La necessitat de tenir present a l'expert, al protector dels arxius no és sols en pro de defensar la seva integritat física, òbviament; la figura del guardià va molt més enllà, ja que denuncia una falta potser tan greu com la que es pot causar a la seva integritat física, la relacionada amb el mal ús del contingut de l'arxiu. La presència del guardià-hermeneuta denuncia la necessitat d'interpretació del que hi ha allí arxivat, de que el text present no pot ser acceptat en la seva literalitat tal i com l'expressa l'arxiu, sinó tenint present la distància que separa al receptor de l'emissor del citat missatge. Aquesta arbitrariedad, aquesta possibilitat (o necessitat) d'interpretació és la que ha dut que els arxius folklòrics hagen servit d'eina legitimadora a tantes corrents ideològiques i polítiques des de la seva creació fins l'actualitat, un ús bastant allunyat a l'esmentat anteriorment quan adduïem a la salvaguarda del material extint.

A l'hora d'interpretar els arxius, siguin aquests artístics, legals, jurídics, costumaris, etc.. és precís abstraure'ns de la nostra posició i intentar arribar a la posició d'aquell qui emet el missatge que ara rebem. Si del que parlem és d'arxius folk, el material que en ell s'arxiva cal que sigui interpretat partint del context des del que es prengué el registre, és a dir, *la societat rural de l'occident europeu en el període que comprèn des de l'Edat Mitja fins al segle XX*. Hem de partir de que una peça enregistrada –sigui el cas les danses guerreres de la Todolella–, no sols representa la dansa, el ritual, la música i la indumentària que sensorialment apercibem de mode estètic; aquestes danses, en origen incrustades a un holisme sociocultural, encarnen un context donat en sa totalitat del que quedaren desarrelades al convertir-les en artefacte clos. El que observem, doncs, en el registre d'arxiu correspon a una cosmologia que difereix substancialment de la que ara mantenim, i açò és el que obliga a que el treball hermenèutic sigui inherent a l'ús d'arxius, de

qualsevol tipus d'arxius, d'altra manera estariem simplificant o falsejant la informació que esgrimim.

Açò, que dit així sembla una obvietat, és probablement el focus dels majors desencerts i malentesos a l'hora de tractar conceptes com "memòria històrica", "identitat", "patrimoni", i que després es tradueix en demandes polítiques vinculades a autodeterminació, federalisme, homogeneïtzació, control social. No hi ha que oblidar que quan parlem de cultura tradicional estem parlant d'elements culturals vinculats a una identitat social, a una memòria històrica i ètnica; no parlem sols d'una peça musical, un vestit o una dansa, parlem de molt més; i qualsevol interpretació sobre l'arxiu folk pot arribar a generar moviments socials en una o altra direcció segons la percepció de fiabilitat que tingui l'hermeneuta. Per això advertim que la manca de formació a l'hora d'interpretar un text arxivat genera tantes o majors controvèrsies que la manca de formació a l'hora de realitzar l'enregistrament mateix, ja que tant el lector com l'enregistrador estan fent ja les seves pròpies lectures del que perceben, amb tots els biaixos que això comporta.

A l'abordar un arxiu, sempre cal tenir present l'encadenament d'interpretacions que es donen en l'elaboració i recepció de les seves parts: la primera és la que fa ja el protagonista de l'enregistrament en la seva escenificació; la segona la de l'etnògraf o folklorista al recollir l'estampa del terreny; i la tercera interpretació és la del lector del text o arxiu en el moment que es seu front el text. Podríem afegir una quarta si la informació obtinguda de l'arxiu és reelaborada en forma d'article, tesis, o simplement peça musical, ja que aquesta informació anirà dirigida a un nou receptor que tindrà que fer la seva pròpia interpretació d'allò rebut. Com veiem, des de que el fet cultural és extret del seu *espai profà* fins que arriba de nou a ell havent travessat *l'arxiu cultural*, el material es troba amb fins a quatre fases interpretatives necessàries, una autèntica odissea si tenim present que cada esglaó de la cadena implica un abisme discursiu que caldrà sortejar, una distància que assimilar a l'hora d'entendre que és el que realment subjau sota el discurs per tal de captar el sentit. No és estrany, doncs, que molts autors vegin en aquest procés un camí cap a l'absurd on resulta impossible captar el sentit germinal del text, donat l'ampli nombre de pèlags existents.

Detinguem-nos, però, un instant a cada abisme discursiu per separat abans de continuar, i atenguem a las implicacions que reconeix per entendre millor les fonts d'error que alberguen, ja que al marge de l'evident dificultat, tot aquell que depengui d'un arxiu per obtenir el material necessari per al seu treball no podrà més que intentar minimitzar al màxim els efectes de la distància, tendir al límit en la seva escomesa.

Considerem, en primer lloc, que qualsevol registre arxivístic és resultat d'un tall sincrònic al procés social, i amb açò una artificialitat de facte. Per extraure de l'*espai profà* un element cal realitzar un tall discret al continu temporal en el qual discorre el fenomen i açò, necessàriament, comporta una alteració abrupta del transcurs natural, convertint allò quotidià en excepcional, atribuint un valor inusual al fet i açò comporta distorsions ja des del moment de sa representació. El primer que cal tenir present a l'hora d'enregistrar un fet social, sia aquest tradicional o no, és la influència que exerceix l'observador vers l'observat, la reactivitat que genera en el protagonista fent d'allò usual un fet excepcional. Tot treball d'observació, vingui de la disciplina que vingui, sempre genera un efecte de *reactivitat* vers l'observat, una alteració de conducta motivada per la presència del professional que oscil·la en intensitat segons casos. Aquesta cal ser tinguda en compte a l'hora d'establir registres per al posterior arxivat si no volem obtenir una informació alterada, fruit de l'excepció. Tot treballador de camp haurà de rebaixar el grau de reactivitat³ en els seus observats abans de començar amb el registre, per això caldrà usar un ampli període d'habitució en el que els observats s'acostumen a la seva presència, rere el qual poder registrar successos i comportaments el més anàlegs a l'estat "natural". Al seu torn, caldrà aconseguir una *observació participant*, que permeti la implicació en l'activitat de l'observador, deixant que l'observat el conegui, rebaixant la suspicàcia, l'interès, la desconfiança, per a posteriorment completar la informació obtinguda amb *entrevistes* informals i semiestructurades, i òbviament amb *registres* (sonors, audiovisuals, etc.).

La segona font d'error, ja des del moment de l'enregistrament, és la referenciada a la figura del propi etnògraf, o del folklorista en nostre cas. Aquest, com a professional, acudeix al camp amb un sistema d'expectatives previ, amb una predisposició donada, i amb una cosmovisió determinada per la seva condició social, a saber, un arrelat *etnocentrisme*. Es pot mirar d'assuavir l'efecte de tot plegat, però la seva anul·lació total resulta impossible fins i tot apel·lant a la fenomenologia, per tant defugir-lo o ignorar-lo seria aplicar a la informació recollida un biaix imperdonable. Ans al contrari, veiem important que aquestes impressions personals quedin enregistrades en allò que vindrem a anomenar *diari de camp*, un enregistrament en el que el professional bolqui les seves impressions, els seus pensaments més íntims, la seva versió més personal dels fets, etc., i quedi aquest annexat a l'element arxivat. El diari, posteriorment, serà de gran utilitat a l'hermeneuta quan pretengui interpretar la informació allí arxivada, ja que facilitarà sobremanera entendre el punt de vista de l'autor al seu context.

No podem oblidar amb tot el sistema d'expectatives previ de l'observador, aquest conduirà al professional a mantenir una atenció selectiva, de manera més o menys conscient, la qual cosa pot dur-lo a desatendre elements fonamentals per a la interpretació de les accions de l'agent observat. És necessari per això que el treballador de camp estigui per sobre d'aquests biaixos a la baixa, que desperti un *estranyament* suficient per deixar-se sorprendre per gairebé qualsevol fenomen, i alhora estigui obert per enregistrar fins i tot allò que l'ull no veu, a saber, les intencions, els motius, el sentit de les accions. Per això s'aconsella realitzar una *descripció densa* de tot el que s'observa, escollir moments significatius i mirar de capturar eixe caràcter interpretatiu i en profunditat de la versió antropològica d'una circumstància particular. Una descripció densa cerca interpretar allò observat per a rendir comptes del discurs social, «rescatat allò "dit" de les ocasions peribles i fixar-lo en termes permanents» (Geertz, C., 1973: 20).

L'exemple que brinden els folkloristes és adient en aquest cas, donat que aquests manifesten una palpable visió del món que impregna tots els seus treballs, visió que per motius de diversa índole s'ha tendit a ignorar, bé tractant d'apel·lar als seus registres de manera literal, bé entenent-los de manera contra-fàctica en pro d'una utilitat política o ideològica. A l'hora de treballar amb els

arxius folk no devem oblidar, doncs, que els folkloristes partien d'idees nascudes del romanticisme alemany, idees amb un evident fervor nacionalista, un fonamental idealisme, i una visió dels pobles com a portadors d'essències internes i immutables. Un poble, un esperit (*volksgeist*), inalterable a pesar dels canvis històrics. Aquesta petjada romàntica queda reflectida als arxius folklorics: estandarditzadors, conservadors, canònics i omplerts "d'irrefutables veritats". Ignorar aquest biaix a l'hora de manipular aquests tipus d'arxius és un greu error que en moltes ocasions s'ha tendit a cometre, intencionadament o no. El fet d'identificar un poble amb sa producció cultural i generalitzar aquesta identificació *in secula seculorum*, sent aquesta recollida en un context espai-temporal determinat, és una pràctica massa habitual als desenvolupaments posteriors de la Modernitat.

Amb tot plegat, no venim a fer una crítica pejorativa de l'ús dels arxius o del treball dels folkloristes, res més contrari a les nostres intencions, ja que sempre cal tenir present la important tasca realitzada a l'hora de protegir i salvaguardar el patrimoni cultural dels pobles front eixa recalçant obsessió per allò *nou*. Ara bé, com hem vist, el mateix fet de recollir el material cultural suposa sempre una alteració d'aquest en el seu curs natural; allò que es regeix per transmissions orals, implícit en processos socials de major abast, pertanyent al que Groys anomena *espai profà*, és ara atès de manera específica pel seu valor artístic-cultural des del mateix moment en que s'enregistra, estret del seu curs, arxivat, aturat, conservat. Desatenen fins i tot als importants biaixos esmentats, i comesos en molts dels registres relacionats amb la cultura tradicional que han desvitalitzat per complet allò que pretenien preservar, el mateix fet d'enregistrar i estandarditzar, de considerar aquests artefactes culturals com a elements representatius d'una "essència" immutable i imperible ha comportat severes conseqüències al decurs dels pobles de l'occident europeu, conseqüències que tractarem al següent apartat i que enllaçarem amb la nostra premissa inicial del camp dessolat de llavors.

La descripció de la societat com un entramat organitzat i graduat jeràrquicament d'una determinada manera, [...] es mostra ja com un fet cultural: la societat així descrita ja no és profana, sinó que a mercè d'aquesta descripció passa a ser artefacte, valor cultural. (Groys, B., 1992: 145).

CULTURA TRADICIONAL, UN PRODUCTE DE LA MODERNITAT

Les societats realment tradicionals no tenen consciència de la seva tradició com res transmès d'antic que podria o caldria que fos reemplaçat per res nou [...] en la tradició viva, allò conservat és simplement allò transmès. (Liessmann, K.P., 2006: 218).

Amb aquest epígraf i amb tot el dit fins al moment no sonarà estrany evidenciar que, fins i tot el propi concepte "cultura tradicional" sigui un producte mateix de la Modernitat que el refusa. Com podem entendre, les persones implicades en el període tradicional no foren mai conscients del seu crepuscle en tant que caducitat estètica i funcional. Mentre un període no es tanca ningú és capaç de definir-lo plenament amb exactitud, molt menys els protagonistes del mateix, ja que aquests es limiten a viure llurs vivències, que no és poc; i el període, no tancat, encara pot donar les seves darreres fuetades de canvi i alterar les seves definicions més primerenques. Mentre el temps és en curs la vida manté tints de prosperitat, d'avançament; per als nostres homes tradicionals els valors propis simplement eren transmesos o abandonats, però sota cap pretext ningú qüestionava la caducitat dels mateixos, ningú reflexionava amb melangia sobre la pèrdua de la seva concepció sociocultural. Tal reflex no sembla esdevenir, almenys, fins que no apareix una alternativa que fa canviar el focus d'atenció, la perspectiva. Tan sols la presència d'un segon element que ofereix alternativa de canvi pot dur a la destrucció de l'holisme i convertir el tot en part; pot posar en escac la visió d'un poble, sa concepció del món, i una Gran Transformació com fou la de la Modernitat així ho feu.

Com hem anat avançant, a finals del segle XIX arribaren nous models de producció, noves necessitats socioeconòmiques, noves visions polítiques i noves aspiracions estètiques, el món rural enxiquia front al frenesí urbà; noves formes de consum, nous espais socials, migracions, industrialització de la ramaderia i l'agricultura, abaratiment de les despeses de producció, crisi en les artesanies; el món dels nostres ciutadans rurals deixava de ser l'únic, i el que era pitjor, començava a ser engolit per la voracitat del canvi. De sobte estudiosos, folkloristes, etnògrafs, curiosos i turistes començaren a envair els espais que joves i treballadors començaven a abandonar al món rural, allò normal es convertia en rar, allò abundant començava a escassejar, i allò habitual fins al moment es tornava ara estrany, vell, cansat, en perill.

Els nouvinguts, ansiosos per saber d'allò que sempre hi havia estat, portaven un nom entre les dents, un nom que portava connotacions de caducitat: "*cultura tradicional*". Els nostres habitants, desconcertats, semblaven no sentir-se compresos ja pel temps que aquests il·lustrats portaven amb ells, resultaven anacrònics, exòtics, rars. Sense avis previ havien estat convertits en homes tradicionals, ja no eren simplement habitants, ara la seva forma de fer els marcava, estava sent arxivada, estandarditzada, conservada; ara s'atenia de manera especial al seu quefer, però no amb admiració o sorpresa, més bé es feia amb mirada de preocupació, de patiment, ja que venia subtitulada amb un epitafi força desconsolador: "cureu per allò antic, conserveu allò que ja no és nou".

Tots aquests estudiosos culturals que venien al món rural per recollir els darrers vestigis del que consideraven allò *vell* necessitaven un caixó per desarmar-se, els calia un contenidor, un habitacle, un concepte que els permetés bolcar tot aquest saber acumulat de manera que quedés arxivat, conservat, protegit al pas del temps, fora del curs de la història per a que perdurés a pesar d'ella, i amb ella. Aquest habitacle, aquesta prestatgeria a la biblioteca, aquesta vitrina al museu, aquest caixó a la fonoteca es vingué a anomenar "*cultura tradicional*", cultura del que és *vell*.

Com sabem, aquest material antic, un cop arxivat, protegit, analitzat i adjectivat com a *antic* suscità ja escàs interès per a la societat moderna seduïda per allò *nou*. L'oblit o la desatenció de la

majoria seria el seu signe imperant. La producció de l'anomenada cultura tradicional aviat perdé referència amb la societat que ençà la generà, ja que ara el que es valorava era allò *nou*, allò que estava por vindre, el que no era *antic* –per què ballar una vella jota si teníem el nou foxtrot?–

Aquest procés d'arxivat, variat en profunditat, exhaustivitat i duració segons pobles i moments, aconseguí salvaguardar tot allò *vell* en aquests habitacles moderns, quedant en mans de les institucions socials encarregades de preservar el preservable, que no tot el que existeix. I el temps passà, i les societats canviaren, i el *foxtrot* es popularitzà, i la jota es fou "oblidant" a la fonoteca, als museus, enclaustrada sota un lema funest, i sotmesa a una forma imperible i eterna que la cenyia a si mateixa i li impedia l'adaptació: l'enregistrament, la gravació.

El producte cultural tradicional, un cop arxivat i arrancat del seu context i dels agents que l'animaven, queda fixat a la forma que ara l'empara, vedat a ser modificat. Tot element que abandona l'*espai profà*, si no retorna aviat, en breu deixa de complir la funció que albergava, substituït per un altre; l'element de museu deixa de ser funcional en el sentit tradicional, restant un artefacte al que se li adhireix un record, un segment de la memòria col·lectiva popular; ja no és una expressió social de sentiments, no una part integrant d'una cerimònia, no és part ja de la quotidianitat, és sols un segment extret del seu context i que representa, que encarna, un conjunt de records que cal interpretar. Una jota de la fonoteca ja no canviarà, quedarà igual la resta de la seva existència, la seva funció ara serà la de fer esment de que la jota existí en un moment donat i en un lloc determinat, no tindrà major ús social que el referent al record identitari. El poble de la que fou extreta, per la seva part, amb el temps deixarà de veure absurd que quelcom arxiví una jota, i començarà a veure-la –guardada entre cotó en pèl–, com a un ens fràgil, com a un ens vell, pertanyent a un passat propi, i açò li despertarà veneració, estima, compassió per la peça, i la voldrà protegir com la resta, des de la distància, ja que no van a ser ells, els seus legítims hereus, qui la porten a malinterpretació i detriment. L'ús en el sentit tradicional deixarà de ser, donat que ara es limitaran a contemplar-la, a reproduir-la escrupolosament amb cura de no danyar-la, de no alterar-la; l'ús tradicional desapareix al moment en que allò profà es apercebut com a producte cultural, aleshores ja s'és modern.

En un futur, com tot element d'arxiu, el producte cultural necessitarà ja de l'interpret, de l'hermeneuta, per a que el poble present pugui aproximar-se de nou al sentit que aquesta peça tenia quan fou extreta del seu context, per poder captar el sentit que albergava, ja perdut però encara latent sota la forma inerte de l'artefacte. Sense aquesta interpretació la cultura tradicional jaurà cada cop més allunyada dels descendents que la generaren, cada cop més allunyada del seu poble. És per això que quan parlàvem dels arxius i les seves peculiaritats posàvem gran atenció a la necessitat de mantenir o recuperar la figura de l'hermeneuta, de l'*arcont*, i de la interpretació de l'artefacte en vistes de comprendre el seu sentit, més enllà de la imatge estètica, immutable i freda, que li empari com a artefacte.

Veurem, al següent apartat, com el fet de quedar arxivat, de ser considerat *vell*, desperta en la societat aquesta mirada de veneració pel que fórem, de nostàlgia pel que ja no és. Un cop arxivat l'artefacte es torna record i, així, part integrant d'una memòria que desperta la consciència identitària, albergant un fort valor cohesionador i homogeneïtzador, notablement ideològic. Açò, com veurem a continuació, fou advertit per les elits polítiques i ideològiques de la Modernitat, majoritàriament nacionalistes, que no desatendrien esforços per tal d'utilitzar el poder d'influència i legitimació que l'arxiu exercia amb el seu poble.

Però abans de passar al cas concret, on veurem aquest ús de l'arxiu, volem llençar un feix de llim que dissipí certes ombres que sembla estem acumulant vers l'arxiu de la cultura tradicional. Cal destacar que l'arxivat en si mateix no representa la mort o la fi del procés cultural, sinó sols una translació espacial –de l'*espai profà* a l'*arxiu cultural*–, de la que hi ha retorn.

En primer lloc cal advertir que el fet d'arxivar un element de la cultura tradicional no significa que aquest desaparegui radicalment del seu *espai profà* –la nostra jota no deixà de ballar-se als pobles pel fet de ser arxivada–, aquests fenòmens poden conviure llargament. Però és cert que els elements de l'*espai profà*, o es veuen clarament influenciats pel seu reflex arxivat i es folkloritzen, a saber, es converteixen en representació estètica i acaben perdent la seva funció original; o continuen el seu curs a "contracorrent" pel que aviat deixen de coincidir amb l'homòleg de l'arxiu, ja que mentre aquest es conserva inalterable, el present a l'*espai profà* va adaptant-se a les diferents circumstàncies que el modulen, i per tant canviant. Com a exemple de repetició ritualitzada podem posar el cas de moltes representacions religioses –cas del *Misteri d'Elx*– les quals, rere el seu arxivat, s'han reproduït quasi dramàticament des de dit moment usant el registre com a model d'ús referent, evidentment passant d'un valor commemoratiu a un valor cohesionador. Pel contrari, com a exemple del segon procés, trobem com en molts casos l'estudiós d'una peça musical de la fonoteca –per exemple la jota i fandango de Culla– ho té francament magre si pretén trobar el reflex de l'enregistrament sonor a la pròpia localitat de Culla, ja que allí l'ús ha anat més enllà de l'enregistrament, ha perdurat al marge de l'arxivat, i la jota en qüestió ha sofert les modificacions "naturals" allunyant-se evidentment de l'element que trobàvem a la fonoteca.

Una altra possibilitat que s'obre és la del retorn d'un artefacte arxivat a l'*espai profà*, on pot ser redescobert pel propi poble: «determinades coses de l'espai profà són valoritzades i accedeixen a l'arxiu cultural, mentre que determinats valors culturals són desvalorats i passen a l'espai profà» (Groys, B., 1992: 119). Ja hem fet esment a la *transmutació de valors* que es dona amb l'atribució de la innovació a un element cultural. Existeix una circularitat en l'assignació del valor de *vell* a *nou* d'un mode constant, a través d'una mena de *lògica econòmica*: allò *nou* és estimat, però aviat es converteix en passat en tant que queda aprehès, així que cal un altre element al que poder atribuir el valor de *nou*. Així passà amb la nostra producció tradicional, que sent apercebuda de vella es tenia que arxivar per a donar cantonada al passat. Aquest procés és voraçment constant, els elements aviat caduquen ja que la novetat pateix d'açò, de ser un estat, i per tant perible, passatger. Allò *nou*, que crida l'atenció, es emmagatzemat al museu d'art contemporani de torn, però un cop allí deixa per se de ser *nou*, car ja està a l'arxiu i forma part de la memòria. La recerca ha de començar un altre cop, de nou. Entretant, alguns dels elements arxivats, desatesos per vells, retornen a l'*espai profà* més o menys estilitzats, més o menys edulcorats, però reocupant un espai

en la quotidianitat, és aleshores quan poden tornar a ser descoberts i valorats com a nous, un altre cop. Valga per il·lustrar el cas dels *ready-mades* de Duchamp, o la mateixa música tradicional que està continuament sent redescoberta pels valors contemporanis.

Allò decisiu per a la Modernitat com a cultura del nou és [...] l'intercanvi innovador que permet posar constantment en relació mútua els elements de l'espai profà i els de la cultura, i intercanviar-los entre ells. (Liessmann, K.P., 2006: 224).

UN CAS CONCRET, LA MÚSICA TRADICIONAL AL PAÍS VALENCIÀ

En aquest apartat oferirem un cas concret de com la irrupció de la Modernitat afectà al sistema cultural "tradicional", concretament ho veurem a través de la música del poble valencià –amb això incloc també la seva dansa–. Veurem com aquesta, un cop convertida en arxiu, resultà ingredient dels més distints usos, alguns amb tints de salvaguarda, altres amb intencions de normalització, alguns amb pretensions ideològiques i comercials. L'objectiu, doncs, no passa per fer un repàs històric de les vicissituds de la música tradicional al País Valencià, aquest ardu treball queda millor en mans d'historiadors i musicòlegs, únicament es pretén ací donar exemple del que ha estat exposat fins al moment.

Per començar l'exposició cal fer-ho a través de l'advertència de que el model valencià parteix amb un parell de peculiaritats al respecte dels seus homòlegs europeus que el fan excepcional, donat que en aquest territori el model socioeconòmic imperant al moment en que es difongué la Modernitat no vingué de la mà de la indústria, ni es definí per un brusc èxode rural.

Si bé en la major part de l'Europa occidental la industrialització irrompia al llarg del segle XIX amb una tendència a la urbanització de la societat, al País Valencià, a diferència d'aquests, el procés no es donà fins ben entrat el segle XX. Aquest retràs vingué motivat per un notable període d'expansió econòmica al XVIII que conduí a un creixement basat en l'agricultura, i no en la indústria, amb la qual cosa, degut a la preponderància de models agraris, el món rural es veié preservat en sa continuïtat, en tant que a les ciutats començava ja a sentir-se els vents de canvi. Durant un llarg període s'aprecià, al País Valencià, una important dissociació camp-ciutat que mantingué el paral·lisme cultura tradicional-Modernitat en un mateix període de temps, fins la dècada dels anys vint del segle XX, quan el procés d'industrialització resultà imminent.

La segona peculiaritat, que alimentà dita demora, ve donada pel contrapunt d'una *Renaixença* que, a diferència de la resta de l'Estat on es fonamentà en una corrent conservadora i medievalitzant, aquí es bolcà, en un primer moment, sobre una tendència cosmopolita i propera al preromanticisme francès la qual endarrerí l'arribada de l'esperit restaurador propi de la renaixença (Cucó, A., 1971).

Lo Rat Penat, *València Nova* o la *Juventut Valencianista* foren els primers representants exponencials de la renaixença i el folklorisme al país; al seu torn, responsables del revestiment ideològic que el caracteritzà ja d'inicis donat que amb aquestes entitats, el procés conservador dels elements de la cultura tradicional, el folklore, es posà sota la tutela d'una màquina ideològica anomenada "*Valencianisme*".

No venim a encoratjar aquí la idea de que els folkloristes arribaren motivats per intencions polítiques de mode unívoc, recordem que en el seu propòsit albergaven una idea un tant més genèrica: captar l'esperit del poble. Ara bé, si s'observen amb deteniment els seus treballs, trobem en sa promoció organitzacions que obtenien del treball folklorista un vehicle de legitimació social inestimable, institucions vinculades majorment a un règim conservador, catòlic i nacionalista, institucions que necessitaven establir una imatge arquetípica del que era ser valencià, i açò no es pot desestimar. No resulta de bades, doncs, que tal associacions promogueren el treball folklorista i es convertiren en un motor més potent que el propi procés de conservació.

Així que, arxiu en mà, aquestes institucions no vacil·laren a l'hora d'oferir al poble una imatge tipificada del seu esperit, d'aquells trets que els definirien com a valencians. Diguem que convertiren el que fins aleshores era espai profà en arxiu cultural, i un cop conformat aquest, tractaren de retornar-lo al poble en forma de model elaborat al que comparar-se, al que identificar-se, obtenint així un poble a imatge i semblança dels seus desitjos ideològics.

Però, encara que sí més eficients, no foren els únics que usaren l'arxiu folk en el seu propòsit legitimador. Si bé aquests pretenien una imatge particularista que emfatitzés els elements diferencials per despertar un patriotisme privatiu, altres es fixaren en els elements comparatius per legitimar postures divergents, fos el cas dels *catalanistes* o dels *espanyolistes*, qui pretengueren trobar semblances allà on els *valencianistes* cercaven diferències. Tot plegat no podia més que derivar en una autèntica tempesta social i en una clara confusió dels ciutadans valencians a l'hora d'atenir-se a uns o altres preceptes, sobre tot aquells qui pretenien ser "*autèntics valencians*". Amb el temps, aquesta confusió, sumada a les ambicions de la Modernitat por allò *nou*, portaria a molts valencians a abandonar els propis elements culturals, tan ambigus i confosos, substituïnt-los per d'altres importats, junt a l'epítet de *nous*. Açò es pot apreciar amb la fulgent aparició, als anys trenta, de diverses pistes de ball on la música que sona ja no és la jota o el fandango sinó que ara pren la davantera la rumba, el fox, l'havanera o el pasdoble, en definitiva, música moderna, "música nova". Però tornem als nostres folkloristes una vegada més.

Més enllà del disbarat d'oferir en safata a las institucions un material destinat a la protecció i no a l'acció social, el major inconvenient, i lamentable contratemps amb el que ensopeguem a principis del segle XX és amb l'escassa o inexistent, en la majoria dels casos, formació metodològica i rigor científica d'aquelles llargues llistes de percaçadors d'essències.

Martí Gadea, Badenes Dalmau, Cebrià i Mezquita, Bodria, Francesc Martínez, Lopez-Chavarrí, etc., no deixen de ser pobres col·leccionistes, afeccionats que ni tan sols s'atenen en les seues recopilacions als postulats del més estret positivisme i que manquen del més mínim esquema interpretatiu.

Aquesta notable absència del folklore rigorós en la Renaixença valenciana constitueix un símptoma més de la peculiar dinàmica cultural de la València contemporània, i és un resultat de les seues condicions socio-econòmiques. El folklorista només alça el vol, com els voltors, quan olora la fetor de la seua pressa. (Ariño, A., 1990: 9).

Si l'atenció del folklorista ja venia influenciada per l'idealisme alemany i per les premisses nacionalistes dels seus promotors –per tant clarament selectiva en la seua recerca–; si la necessitat de resultats i la decadència sobtada del món rural alimentava la celeritat dels seus treballs, sols restava sumar a aquests desencerts l'escassa formació i rigor dels folkloristes per trobar-nos, al present, amb un arxiu realment farragós i d'escassa fiabilitat a l'hora de poder obtenir resultats interpretatius coherents i exhaustius, sobre tot si pretenem saber com era la societat al món rural tradicional. Cal apuntar que aquest efecte pernicios va més enllà de la música ja que, tot i que fou aquesta la joia de la corona, no fou la única pedra de l'arxiu cultural.

Seguint el nostre repàs cronològic, ja endinsats als anys vint, els moviments ideològic-identitaris sofriren un període de repòs sota la dictadura del general Primo de Rivera i la seua visió regionalista, els estudis culturals passaren a un registre no oficial, i minvaren en les seves produccions. Però era qüestió de temps que, amb la dimissió del general, el procés tornés a emergir; on un cop més els elements culturals prengueren la palestra i foren usats com a projectils incontrolats, fins a tocar l'extrem més candent durant la II República que conclougué amb un important impuls del valencianisme polític. La cultura tornà a mans dels nacionalistes valencians qui aclamaren la nació valenciana refugiant-se sota el treball folklorista, usant l'arxiu folk com a referent cultural. Com a exemple més destacat podem citar les tesis de Joaquim Reig qui defensà el valencianisme totalitari en tant que autogovern, al·legant que la nacionalitat era en essència un problema de cultura, i més que una qüestió de política, un fenomen bàsicament espiritual (Cucó, A., 1971).

Evidentment, les afeccions i dissensions trencaren el país. Entitats com *L'Agrupació Valencianista Escolar* (AVE), decidides a fer proselitisme patriòtic de la cultura, entraren en discòrdia amb un inquiet marxisme que s'obria pas a través de revistes com *Nueva Cultura*. La societat valenciana en conjunt, la *Universitat* en particular, es polititzà sobremanera i la cultura, en llur vessant social, es tornà un instrument ideològic de llarg abast.

Tot aquest paroxisme polític acabà radicalment el 1936 amb l'inici de la Guerra Civil. Els estudis culturals, òbviament, es detingueren per necessitat.

Ja en 1939, finida la guerra, el general Franco silencià tota alternativa a la seua visió espanyolista, però no feu el mateix amb els treballs culturals. Aquest es mostrà ladí al veure en la cultura tradicional, en la cultura embalada pels folkloristes anys ençà, un excel·lent canal per l'adoctrinament social del poble valencià. Així que encarregà a la *Sección Femenina* del règim la titularitat d'aquests arxius amb la intenció de sotmetre'ls a un escrupolós procés de conversió i adaptació a la nova ideologia. Vet aquí consumat un dels riscos que hem vingut advertint al llarg del present article: la vulnerabilitat que genera l'estandarditzar, l'artificialitzar la cultura d'un poble; convertir elements de l'espai profà en arxiu és tornar fràgil tals elements front la interpretació, sigui aquesta la que sigui.

Es crearen aleshores, dintre la *Sección Femenina* i de *Educación y Descanso*, els coneguts grups folklòrics de *Coros y Danzas*, importants instruments de divulgació, proselitisme i reeducació de la nova joventut espanyola. Aquests usaren l'arxiu folk amb la mateixa força ideològica que el valencianisme els emprà per emfatitzar la seua unitat com a poble, però ara el franquisme la usà per demostrar la unitat de la pàtria espanyola. Lletres del cançoner, contes i llegendes, endevinalles i rondalles, coreografies, tot element de l'arxiu o del repertori tradicional fou sotmès a una escrupolosa revisió. Ara quedaven vinculats a la *Madre Patria* o a l'altra *Madre*, l'Església; traduïdes evidentment a la llengua "Espanyola", adherides al catolicisme moral, al feixisme social i convertides en canals oberts marcaren un important procés d'administració i regeneració dels marcadors identitaris del poble valencià durant els anys de dictadura.

El fet de que el franquisme alterés de tal manera els elements de l'arxiu generà un doble efecte, en diferent direcció. Si per una banda molts dels enregistraments desaparegueren del registre originari i foren reemplaçats per la nova visió nacional, altres tants, paradoxalment, tornaren a ocupar racons privats de l'espai profà per preservació de la pròpia identitat valenciana. Ara, cantar una jota, bé en castellà, bé en llengua vernacla era, de nou, *nou*. Dit d'una altra manera, que el franquisme pretengués alterar els marcadors identitaris del poble valencià no significa que aconseguís acabar amb la identitat valenciana. Cert que en alguns casos la pertorbà, però en altres, contràriament, l'accentuà. Als pobles, a les masies, a les cuitats, certs elements de cultura tradicional –sia el cas de la música i el ball– tornaren a ensenyar-se bé a través de la comunicació oral entre familiars seguint el to tradicional, bé a través del tint institucional de la *Sección Femenina* en les escoles de *Coros y Danzas*. Fos de manera privada, fos en públic, oficial o clandestinament, el cas és que la jota o el fandango tornaren a escoltar-se, i ara junt al pasdoble i el tango. Allò tradicional tornava a popularitzar-se en sectors determinats i era redescobert pels seus usuaris, uns a través d'un folklore espanyolitzat i castís, altres a través d'una tradició redescoberta en ares de preservar una identitat amenaçada. Ja hem vist com Groys apuntava la idea de que «quan no existeixen arxius o quan estan amenaçats en la seua existència física, es prefereix la transmissió de la tradició intacta a la innovació» (Groys, B., 1992: 23), y molts valencians sentiren els seus arxius perduts o, almenys, amenaçats.

Aquest redescobriment de tot allò tradicional tingué, a finals dels anys seixanta, una nova empenta que marcà un abans i un després. Per aleshores la dictadura afluixava amarres i a Espanya començaren a arribar aromes de l'exterior: *hippies*, moviments estudiantils, moviments socials

vinculats a tradicions locals, l'anomenada *música folk* que ens arribà de la mà de Bob Dylan o Joan Baez. Tots ells tingueren un important ressò en nostra concepció de la música tradicional, una repercussió que aviat s'evidencià amb l'aparició de bandes com *Equip València-folk*, un poc més tard *Al Tall*, que begueren directament del *Grup de Folk* com a estàndard d'aquestes influències a la península.

Tot aquest ressorgiment eclosionà amb la fi de la dictadura, el nacionalisme ideològic s'alliberà, i de nou prengué la bandera de la cultura tradicional per a escometre els seus propòsits. Aquests, ineludiblement, es veieren necessitats de reconstruir la identitat valenciana, de netejar-la de la influència de l'Espanya franquista, i fonamentar-la, un altre cop, sobre marcadors autòctons. Per això tractaren de recuperar els elements estructurals que durant la *Renaixença* s'acordaren com a elements essencials del que era ser valencians; així veiem la recuperació lingüística reprenent *les Normes de Castelló* de 1932, la reaparició de celebracions reprimides pel règim, la literatura en llengua pròpia, i sobre tot, la música d'arrel tradicional, totes elles actuals estàndards culturals del moviment reformista. Per tot això calia fer una relectura de l'arxiu folk valencià, ara tan alterat i vilipendiat per l'efecte de la *Sección Femenina*. Es confirma aquí la tendència abans apuntada de que aquells elements estimats com a vells amb la irrupció de la Modernitat són ara revaloritzats per una societat que veu com a vell al model franquista i entén allò valencià com al nou model a perseguir. La circularitat del valor a la que es refereix Groys troba aquí un clar referent social.

Així doncs, amb l'envit del període democràtic, aparegueren diversos moviments folklòrics vinculats al que indiscriminadament s'anomenà música tradicional, popular o folklòrica. Parlem de rondes, rondalles, agrupacions folklòriques: "*grups de danses*" en la seva generalitat. Aquestes eren, i són, agrupacions destinades a oferir una mostra estilitzada i repetitiva del material conservat a l'arxiu folk i que uneixen sobre un escenari densa, música i indumentària reprenent els motius de les antigues escoles de ball dels anys vint. Com a pioneres del moviment trobem grups com *Alimara* a València, *Baladre* a Muro, *el Raval* a Vila-real, o *el Ramell* a Castelló de la Plana, o d'altres que, com és el caso del *Grup Castelló*, fundat a 1953 durant el franquisme, mudaren paulatinament sa filosofia per adaptar-la als nous temps.

Aquestes organitzacions foren, en part, responsables i difusores d'aquest esperit retrobador. Inspirant-se en els treballs dels primers folkloristes i, alimentant-se de la feina de nous investigadors com *Fermín Pardo* o *Salvador Seguí*, tornaren a posar sobre els escenaris aquelles peces d'arxiu que estaven sent redescobertes. Cap destacar, no obstant, que si les bases metodològiques dels primers folkloristes foren dubtosament científiques, els fonaments de la majoria dels treballs de recuperació de la democràcia, especialment en l'àmbit de la música i les danses, no aporten major rigor al mateix, ans al contrari. De nou veiem necessari cridar l'atenció sobre la desdenyada figura del hermeneuta als arxius folk, especialment al País Valencià. Una figura que bé per manca de rigor, bé per desinterès, o precisament per un interès distint del que ostenta l'estudiós, ha estat abandonada o substituïda, silenciada o menyspreada en la majoria de les Instituciones destinades al cas en aquest territori, encara fins al moment.

Per altra banda, si els grups de danses dedicaren els seus esforços en traure a rel·luir els arxius folklòrics, ampliar-los en algunes ocasions, es donà alhora un altre moviment que entenia que era preferible donar una visió més social al material tradicional, més viva, més espontània i alhora allunyada de l'àuria arxivística; parlo dels grups de *folk*, agrupacions que apuntaven maneres ja abans de la caiguda del règim. Grups com *Al Tall* o *Els Pavesos* usaren elements de la cultura popular moderna barrejant-los amb elements folklòrics, o peces de recuperació, per tal de donar un tall més actual al tradicionalisme de les seves fonts, una espècie de *riproposta* valenciana. Açò obri un mode de fer interessant a l'ús, per primer cop algú pretenia fer, amb major o -menor fortuna, un material *nou*, modern, basat clarament sobre elements *vells*, tradicionals -tornen a revolotejar les *ready-mades* de Duchamp-. Cal apuntar aquí que aquesta línia de treball està gaudint, cada cop més, de més i més companyies i empreses que es sumen a la renovació dels elements tradicionals; la tendència per la *innovació*, partint intencionadament d'allò *vell*, ha trobat a la actualitat un nínxol comercial important que està portant amb ell la proliferació de festivals, bandes, fires de contractació, empreses de *management* i tota una indústria vinculada. L'obsessió per trobar noves fórmules de presentació d'estes músiques resulta frenètica i obsessiva, la típica sentència "renovar-se o morir" troba en el mercat de la música d'arrel valenciana un espai d'aplicació quasi ideal.

Per la seva part, els grups de danses en la seva generalitat, abraçats al concepte arxiu, ancorats en la representació d'allò *vell*, estan cada cop més desatesos per la Modernitat o la seva derivada post-moderna. Podríem, en certa manera, apuntar que ja han complert amb la seva funció i, per tant, toquen hores baixes.

A MODE DE CONCLUSIÓ

L'obsessió que manté la Modernitat per allò *nou*, la tendència dels artistes amb ell, quasi podria narrar-se a mode de mite grec; podríem parlar de l'inacabable retorn d'Ulisses, o de l'etern càstig de Tàntal com anàlegs al nostre procés incessant de recerca. La perquisició cap allò *nou* sembla ser eixe anhel incombustible, eixa fruita temptadora que mai saciarà nostra fam, eixa llar a voltes tan propera però de gaudiment efímer o il·lusori. La recerca d'allò *nou* és una tendència a consumir un anhel que mai podrà ser satisfet de manera completa, per una simple contrarietat lògica: allò que és nou, en breu, deixa de ser nou. Entesa així, la recerca que la Modernitat empenyé cap a allò *nou* es converteix en una tendència cap a l'infinit, de superació constant de l'instant, de transgressió contínua de l'establert, de recerca insatisfeta a través del sistema simbòlic que suposa l'art.

Des de els seus inicis, els artistes moderns, han tractat d'explotar els discursos existents amb el propòsit de descobrir una i altra vegada allò *nou*. La idea de progrés, d'evolució sociocultural de la Modernitat en sa inclinació il·lustrada, els portava a entendre el concepte de *nou* vinculat a una concepció lineal del temps, de superació del present. Allò *nou*, eixe infinit creatiu, es creia que es podia obtenir únicament superant allò present, aliment del passat, i avançant cap a un futur

inexistent, encara per descobrir, terreny obert per generar allò *nou*. Aquesta disposició temporal, però, ha anat alterant la seva traçada en èpoques més recents, la concepció lineal del temps ha estat superada –com tants altres discursos de la Modernitat– per una altra forma més plural i polivalent, una visió multilínea d'aquest. Els nous horitzons ja no miren necessàriament, o únicament, al futur com al terreny de la possibilitat. Duchamp anticipà aquests moviments amb les ja esmentades *ready-mades* trobant allò *nou*, no en la tendència cap al futur, sinó en la relectura del passat. Allò *nou*, ha estat desvinculat de la visió unilínea del temps i del concepte de progrés, i amb això ha deixat de ser un concepte lligat a la història. Per a molts autors, aquest pas suposà no sols l'obertura cap a un nou horitzó en la recerca d'allò *nou*, sinó fins i tot el mateix final de la Història de l'Art, o "la fi de l'art" com apuntà Danto en el seu estudi sobre les *Brillo Boxes* de l'Andy Warhol.⁴

Aquest canvi en la concepció temporal s'ha vingut a entendre com a un efecte de una frustració gairebé anunciada, del cansament necessari d'un període, la Modernitat, que s'està topant de morros amb la realitat que li subjau, amb les coses mateixes; que comença a entendre que el camí cap a allò *nou* és un camí que no troba altra fi que no sigui la renúncia del mateix. Aquest moment, aquest donar-se compte, aquests canvis donats en la recerca a causa de la seva impossibilitat de consumació, és per a molts la Post-modernitat, la caiguda dels discursos il·lustrats, una crisi de la Il·lustració mateixa com diu Bubner⁵; o com ho fa Groys: Post-modernitat «no [significa] la fi ni la superació de la Modernitat, sinó, justament al revés, la seva impossibilitat» (Groys, B., 1992 :167, nota 1).

Tal vegada, la *innovació* haja quedat deslligada de la idea de progrés, de futur, i tal vegada ara necessiti d'altres hostes que l'alimentin, que li facin de ferment, com per exemple les alteritats, o com ho anomena Bürger⁶, la pluralitat, entesos ambdós com a territoris buits, com a un continent verge, un camp a colonitzar, sobre el que expandir-se i descobrir. L'alteritat, en la seva pluralitat, pot veure's bé com a un territori exòtic; bé com a un espai utòpic encara per guanyar, omplert d'expectatives; o bé com un retorn estranyat cap a nosaltres mateixos un cop oblidats de qui som, a mode de retrobament nostàlgic i alhora paròdic del que fórem, i que ja no som. Como diu Jencks «un record insinuat», un procés de redescobriments al que accedim a través d'«una reinterpretació de la tradició».⁷

Segui com sigui, la tendència cap a eixe infinit en forma de possibilitat anomenat allò *nou*, continua, si bé menys expectant i més melancòlica, seduïnt la mà de l'artista. Potser el canvi anunciat no sigui, doncs, tant un canvi de motiu o d'intenció com d'espai de recerca en resposta a un estat de desencant. Vist així, potser allò al que anomenem Post-modernitat no sigui més que una nova fase de la Modernitat, un nou període de colonització artística però amb la mirada posada en el mateix, allò *nou*.

En aquest article hem parlat, sobre tot, d'aquesta tendència al retrobament amb allò que fórem, amb la nostra tradició, un cop desvaloritzada com a element estètic i oblidada en l'arxiu per a ser de nou tinguda en compte. Però també hem advertit, i ho seguim fent, que si els elements tradicionals han de ser redescoberts apel·larem sempre al quixotisme de l'artista en la seva intenció de ser coherent amb el seu treball, i els demanarem que no caiguin en la ceguera de voler legitimar la seva obra més enllà del retrobament. Dit d'un altra manera, que ningú pretengui retornar a allò tradicional emparant-se a conceptes com "genuïtat", "autenticitat", o "naturalitat"⁸, ja que tal desplaçament no és possible, ja que la cultura tradicional quedà allí, ancorada en un temps passat, i el que ara fem no són més que aproximacions a través del record, de l'arxiu, des del nostre present. És en ací on radica la nostra reivindicació en la figura del hermeneuta alhora d'emprar arxius culturals, ja que si la tendència comentada obre la porta a trobar allò *nou* en el retrobament de les nostres arrels, la figura d'aquest professional cal que asseguri la seva funcionalitat i ens recordi els nostres límits front els abismes discursius anunciats. Sols mitjançant la funció hermeneutica assegurarem una aproximació més encertada i fiable al sentit tradicional dels nostres artefactes, i, al cap i a la fi, si del que es tracta és d'innovar, de ser originals, la figura de l'hermeneuta almenys ens valdrà per obviar usos i estils ja passats, o ¿què de *nou* tindria trobar l'urinari de Duchamp en un bany d'estació precisament per a orinar?

BIBLIOGRAFIA

ARIÑO, A. (1990): «Pròleg», dintre de TORRENT, V. (1990): *La Música Popular*, València, Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, p. 9-13.

BROWN, S. D. i G. LIGHTFOOD (2005): «Presencia, ausencia y responsabilidad: el correo electrónico y la mediación de la memoria organizacional», dintre de WOOLGAR, S. (coord.). (2005): *¿Sociedad virtual?*, Barcelona, Ed. UOC, Cap XII, p. 225-244.

CUCÓ, A. (1999): *El valencianisme polític, 1874 - 1939*, Catarroja, Afers.

DACOSTA, A. (2008): «Musealizar la tradición. Reflexiones sobre la representación pública del pasado», *Revista de Antropología Experimental*, Universidad de Jaén, N°8, texto 8, p. 97-106.

DANTO, A. C. (1981): *The Transfiguration of the commonplace: A Philosophy of Art*. Harvard, Harvard University Press.

DERRIDA, J. (1997): *Mal de archivo, una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, traducció de: Paco Vidarte.

DÍAZ, J. (1992): *La memoria permanente. Reflexiones sobre la tradición*, Salamanca, Ámbito.

FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (1997): «El estudio de la cultura en los museos etnográficos», *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, Sevilla, n°18, p. 109-118.

GEERTZ, C. (2000): *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gelisa, Traducció de: Alberto L.

Bixio.

GOFFMAN, E. (1970): *Ritual de interacció*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

GROYS, B. (2005): *Sobre lo nuevo: ensayo de una economía cultural*, València, Editorial Pre-textos, traducció de: Manuel Fontán del Junco.

LIESSMANN, K. P. (2006): *Filosofía del Arte Moderno*, Barcelona, Herder, traducció de: A. Ciria.

POLANYI, K. (1957): «The Economy as instituted process», a POLANYI, K. et al. (eds.), (1957): *Trade and Market in the Early Empires*, Nueva York, Free press (trad. Castellana: Comercio y mercado en los imperios antiguos. Barcelona, Labor). Reimprés a VELASCO, H.M. (Ed), *Lecturas de Antropología Social y Cultural*. UNED.

THOMS, W. J. (seud. Ambrose Merton) (1848): «Folklore», *The Athenaeum*, Londres, nº 982.

TRIAS MERCANT S. (2005): «Historia y Antropología de Archivo», *Memòries de l'Acadèmia Mallorquina d'Estudis Genealògics*, Bd. 15, p. 75-88.

VELASCO, H. M. (1990): «El folklore y sus paradojas», *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* (REIS), Centro de Investigaciones Sociológicas, 49/90 p. 123-144.

WEBER, M. (1997): *Economía y Sociedad, esbozo de sociología comprensiva*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica, traducció de: J.M. Echavarría, J. Roura, E. Ímaz, E. García y J. Ferrater..

1 THOMS, W. J. (seud. A. Merton) (1848): «Folklore», *The Athenaeum*, Londres, nº 982.

2 N. del A.: Segons Trias Mercant (1972) existeixen tres tipus d'arxiu: el d'ària, el folk i l'històric; el d'ària fa esmena a les cultures anomenades "exòtiques" del Nou Món; el folk es ceneix a la producció cultural tradicional de l'occident europeu; l'històric, finalment, testifica la vida d'una societat donada.

3 N. del A.: En psicologia es defineix "reactivitat" com la modificació del comportament que fem pel fet de ser observats.

4 DANTO, A. C. (1981): *The Transfiguration of the commonplace: A Philosophy of Art*, Harvard, Harvard University Press, ISBN: 0-674-90346-3.

5 LIESSMANN, K. P. (2006): *Filosofía del Arte Moderno*, Barcelona, Herder, traducció de: A. Ciria. ISBN: 84-254-2458-5.

6 Ibid., p. 150.

7 Ibid., p. 203.

8 N. del A.: "L'autenticitat" és un concepte molt usat als àmbits de les músiques folklòriques, músiques ètnica o músiques del món des de finals del segle XX fins l'actualitat per donar validesa o legitimitat a les seves posicions a l'hora d'abordar la cultura tradicional. Per a profunditzar en aquest tema aconsellem llegir: OCHOA, A.M. (1998): «El desplazamiento de los espacios de la autenticidad: una mirada desde la música», *Revista de Antropología, revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos*, Nº 15. p 249-265

NOVETATS EDITORIALS

Amb la publicació del número tres de la revista *Quadrivium*, corresponent a l'any 2012, encetem una nova secció. "Novetats editorials" informará sobre les publicacions recents d'interès per a la comunitat musicològica –posant especial èmfasi en els temes i autors/es d'àmbit valencià–, amb la comesa de difondre-les entre el major nombre de lectors. Per aquest motiu, vos animem a que ens feu arribar les vostres publicacions –llibres en suport físic o electrònic, CD i DVD amb contingut musicològic– per a que puguem incloure-les en la nova secció dels propers números de *Quadrivium*. A través de l'adreça de correu electrònic avamus@hotmail.com vos explicarem el procés a seguir per a realitzar l'enviament. L'equip editorial s'encarregarà d'elaborar la síntesi dels continguts.

Així mateix, volem ampliar la producció científica oferint als autors/es la possibilitat de presentar ressenyes sobre publicacions acadèmiques recents. Com dicten les pautes habituals en els processos editorials d'aquesta índole, les ressenyes se sotmetran al corresponent procés d'avaluació. A l'apartat "Normes de publicació" de la revista podeu consultar els criteris formals per a entregar els vostres originals.

Aprofitem per agrair la confiança a les persones que heu confiat en nosaltres a l'hora de publicar