

VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació

Departament de Filologia Catalana

Doctorat Llengües, Literatures i Cultures, i les seues aplicacions



LES CLAUS DEL TIO CANYA

LLENGUA, MÚSICA I CANÇÓ REIVINDICATIVA:

L'IMAGINARI DEL GRUP VALENCIÀ AL TALL

TESI DOCTORAL

Presentada per Tremedal Ortiz Soriano

Dirigida per Miquel Nicolàs Amorós

València, desembre de 2018

*Hi ha un licor en la resina
dels antics oliverars
que fa tendra la memòria
i aclareix la veritat.*

(Al Tall, 'Lladres', *Quan el mal ve d'Almansa...*)

«Les cançons podien aconseguir més coses que els discursos» (Víctor Mansanet)

«Cantar és alguna cosa més que cantar, almenys entre nosaltres» (Joan Fuster)

Vull agrair l'ajuda, el suport i la inspiració que durant la realització d'aquest treball m'han atorgat Miquel Nicolàs, el director d'aquesta tesi; Josep Frechina, crític musical, i Vicent Torrent, músic i cantant d'Al Tall.

També vull agrair el seu suport a un altre gran músic, Spyros Kaniaris: Ευχαριστώ.

...i a ma mare, per tot.

ÍNDIX

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓ: OBJECTIUS, METODOLOGIA I ESTRUCTURA DE L'ESTUDI | 13 |
| OBJECTIUS DEL TREBALL | 14 |
| BASE TEÒRICA I METODOLOGIA D'ANÀLISI | 15 |
| ESTRUCTURA DE L'ESTUDI | 22 |
| | |
| 1. LA MÚSICA COM A MOTOR DE CANVI SOCIAL I REFLEX IDENTITARI | 27 |
| | |
| 1.1. LA CANÇÓ POPULAR: TRADICIÓ MUSICAL I REIVINDICACIÓ POLÍTICA | 29 |
| <i>1.1.1. PER A UNA DEFINICIÓ DE “CULTURA POPULAR”</i> | 29 |
| <i>1.1.2. CANÇÓ POPULAR: TRADICIÓ MUSICAL I REIVINDICACIÓ POLÍTICA</i> | 33 |
| <i>1.1.3. CANÇÓ POPULAR I IDEOLOGIA DE LA RESISTÈNCIA</i> | 36 |
| <i>1.1.4. LA CANÇÓ COM A BRAÇ ARMAT DE LA POESIA</i> | 39 |
| <i>1.1.5. LA FERA COM A BRAÇ ARMAT DE LA CANÇÓ EN VALENCIÀ</i> | 43 |
| | |
| 1.2. IDENTITAT, CULTURA I MÚSICA | 49 |
| <i>1.2.1. EL CONCEPTE D'IDENTITAT</i> | 49 |
| <i>1.2.1.1. Identitat i llengua</i> | 51 |
| <i>1.2.1.2. Identitat i modernitat</i> | 55 |
| <i>1.2.1.3. Tradició inventada, identitat inventada?</i> | 59 |

| | |
|--|-----|
| 1.2.2. LA CULTURA I LES IDENTITATS DEL PAÍS VALENCIÀ | 60 |
| 1.2.2.1. La identitat valenciana en els últims quaranta anys | 61 |
| 1.2.2.2. Les identitats del País Valencià | 64 |
| 1.2.2.3. Política cultural i identitat | 80 |
| 1.2.3. LA MÚSICA COM A REFLEX DE LA IDENTITAT | 85 |
| 1.2.3.1. Identitat, tradició i música | 85 |
| 1.2.3.2. Identitat, llengua i música | 91 |
| | |
| 2. TRAJECTÒRIA MUSICAL | |
| I CONTEXT SOCIOPOLÍTIC I ESTÈTIC | 93 |
| 2.1. CONTEXT SOCIOPOLÍTIC GENERAL DEL RESSORGIMENT DE LA MÚSICA EN VALENCIÀ ACTUAL | 94 |
| 2.2. TRAJECTÒRIA MUSICAL CONTEXTUALITZADA D'AL TALL | 98 |
| 2.2.1. EL NAIXEMENT I LA MADURESA D'AL TALL, GÈNESI, INFLUÈNCIES I EVOLUCIÓ (1975-1983) | 98 |
| 2.2.2. ELS ANYS DIFÍCILS: L'ARRIBADA DE LA DEMOCRÀCIA (1983- 1994) | 105 |
| 2.2.3. EL FINAL DE LA "LLARGA TRAVESSIA": EL RESSORGIMENT D'AL TALL (1994-2012) | 110 |
| 2.2.4. L'ACOMIADAMENT I EL LLEGAT CIVICOMUSICAL (2012) | 114 |
| 2.2.5. LA PRODUCCIÓ DISCOGRÀFICA | 117 |

| | |
|---|-----|
| 2.3. UNA APROXIMACIÓ AL PERFIL IDENTITARI | |
| DELS OIENTS D'AL TALL | 136 |
| 2.3.1. GRUP IDENTITARI: HERÈTICS | 137 |
| 2.3.2. HERÈTICS, UNA MINORIA NECESSITADA DE SÍMBOLS | 144 |
| 2.3.3. LA PRESÈNCIA SIMBÒLICA D'AL TALL | |
| I LA MÚSICA EN VALENCIÀ EN EL DIARI LEVANTE | 146 |
| | |
| 3. LA TEMATOLOGIA I LES METÀFORES | |
| D'AL TALL: UNA PROPOSTA DE CLASSIFICACIÓ | 155 |
| | |
| 3.1. LA TEMATOLOGIA: CONCEPTE I ANÀLISI | 157 |
| 3.1.1. REVISIÓ DELS CONCEPTES TERMINOLÒGICS: TEMA I MOTIU | 157 |
| 3.1.2. ELS EIXOS TEMÀTICS, TEMES I MOTIUS | |
| EN LA PRODUCCIÓ D'AL TALL | 161 |
| 3.1.3. L'EVOLUCIÓ DE LA TEMÀTICA | 165 |
| | |
| 3.2. LA INVISIBILITAT I D'ALTRES METÀFORES | 171 |
| 3.2.1. LA METÀFORA ARQUETÍPICA: FOSCOR-LLUM | 174 |
| 3.2.1.1. La foscor i la llum | 181 |
| 3.2.1.2. El son i la vigília | 184 |
| 3.2.1.3. El silenci i el so | 187 |
| 3.2.1.4. L'ocultació / la mostració | |
| – el soterrament t/ l'exhumació | 191 |
| 3.2.2. LES METÀFORES DE LA CULTURA POPULAR | 194 |
| 3.2.2.1. La casa | 194 |
| 3.2.2.2. L'arbre | 198 |

| | |
|---|-----|
| 3.2.2.3. <i>La llaurança</i> | 201 |
| 3.2.2.4. <i>La festa</i> | 202 |
| 3.2.3. <i>EL FET MUSICAL COM A METÀFORA</i> | 204 |
| 3.2.4. <i>L'ÚS DE LA METÀFORA EN TEMPS DE CRISI</i> | 209 |
| | |
| 4. UNA HISTÒRIA ALTERNATIVA | |
| | |
| DEL PAÍS VALENCIÀ | 213 |
| | |
| 4.1. LA HISTÒRIA SOTERRADA | 215 |
| 4.1.1. <i>LA BATALLA D'ALMANSA</i> | 218 |
| 4.1.2. <i>LA VALÈNCIA ÀRAB</i> | 226 |
| 4.1.3. <i>L'EMIGRACIÓ VALENCIANA A ALGÈRIA</i> | 228 |
| 4.1.4. <i>LA FIGURA DESFOLKLORITZADA DE JAUME I</i> | |
| <i>I EL SEU LLEGAT</i> | 230 |
| 4.1.4.1. <i>La manipulació de la història</i> | 235 |
| 4.1.5. <i>L'ACTUALITAT INFORMATIVA</i> | 238 |
| | |
| 4.2. L'OPRESSIÓ DE LES CLASSES POPULARS | 245 |
| 4.2.1. <i>1975-1983. EL MOTIU OMNIPRESENT:</i> | |
| <i>L'OPRESSIÓ HERETADA DEL FRANQUISME</i> | 246 |
| 4.2.2. <i>1983-2009. EL MOTIU EN ESTAT LATENT:</i> | |
| <i>L'OPRESSIÓ ESMORTEÏDA</i> | 260 |
| 4.2.3. <i>2011. LA REPRESA DEL MOTIU</i> | 264 |
| | |
| 4.3. LA CASTELLANITZACIÓ | 266 |
| 4.3.1. <i>ELS ESBOSOS D'UN MOTIU CABDAL</i> | 266 |
| 4.3.2. <i>EL MITE DEL TIO CANYA</i> | 270 |

| | |
|---|-----|
| 4.3.2.1. <i>El concepte de mite</i> | 271 |
| 4.3.2.2. <i>La genealogia del Tio Canya</i> | 277 |
| 4.3.2.3. <i>Les lliçons del Tio Canya</i> | 288 |
| 4.3.3. <i>QUAN EL MAL VE D'ALMANSA...:</i> | |
| <i>EL ZENIT DEL MOTIU DE LA CASTELLANITZACIÓ</i> | 292 |
| | |
| 5. LA CULTURA POPULAR VALENCIANA | 317 |
| | |
| 5.1. UN SUBSTRAT COMPARTIT: | |
| LES CULTURES DE LA MEDITERRÀNIA | 319 |
| | |
| 5.2. LA TRADICIÓ ANTICLERICAL | 329 |
| | |
| 5.3. LES FORMES DE L'AMOR I L'EROTISME | 332 |
| | |
| 5.4. EL PAPER DE LA FESTA: LA CATARSI I LA LLUITA | 342 |
| | |
| 6. LA REIVINDICACIÓ D'UN ALTRE MÓN | 357 |
| | |
| 6.1. ANTIFEIXISME, ANTIRACISME, ANTIMILITARISME | 360 |
| 6.1.1. <i>ANTIFEIXISME, ANTIRACISME</i> | 360 |
| 6.1.2. <i>ANTIMILITARISME</i> | 366 |
| | |
| 6.2. ECOLOGISME I ANTICONSUMISME | 369 |
| | |
| 6.3. FEMINISME | 378 |
| | |
| 6.4. L'ALLIBERAMENT "NACIONAL" | 384 |

7. AL TALL DINS DEL PANORAMA MUSICAL ACTUAL:

CONCOMITÀNCIES I DIVERGÈNCIES

AMB PREDECESSORS I EPÍGONS 405

| | |
|--|-----|
| 7.1. DE RAIMON A OBRINT PAS: AL TALL, LA BAULA FONAMENTAL | 406 |
| 7.2. RAIMON, UN HOME QUE VE DEL POBLE | 413 |
| 7.2.1. <i>TRAJECTÒRIA MUSICAL I CONTEXT SOCIOLÒGIC</i> <i>DE RAIMON</i> | 414 |
| 7.2.2. <i>ANÀLISI INTERPRETATIVA DE LES LLETRES</i> <i>DE RAIMON</i> | 420 |
| 7.2.2.1. <i>Les reflexions existencials</i> | 423 |
| 7.2.2.2. <i>La història alternativa</i> | 440 |
| 7.2.2.3. <i>La reivindicació d'un altre món.</i> | 462 |
| 7.2.3. <i>CONCLUSIONS</i> | 470 |
| 7.2.3.1. <i>Afinitats i paral·lelismes</i> | 471 |
| 7.2.3.2. <i>Divergències</i> | 475 |
| 7.3. OBRINT PAS, ELS BESNÉTS DEL TIO CANYA | 478 |
| 7.3.1. <i>TRAJECTÒRIA MUSICAL I CONTEXT SOCIOLÒGIC</i> <i>DELS OBRINT PAS</i> | 479 |
| 7.3.2. <i>ANÀLISI INTERPRETATIVA DE LES LLETRES</i> <i>DELS OBRINT PAS</i> | 485 |
| 7.3.2.1. <i>La reivindicació d'un altre món</i> | 487 |
| 7.3.2.2. <i>Una història alternativa del País Valencià</i> | 500 |

| | |
|---|-----|
| 7.3.2.3. <i>La cultura popular valenciana</i> | 508 |
| 7.3.3. <i>CONCLUSIONS</i> | 514 |
| 7.3.3.1. <i>Afinitats i paral·lelismes</i> | 515 |
| 7.3.3.2. <i>Divergències</i> | 519 |
| 7.4. QUADRE SINÒPTIC COMPARATIU DELS EIXOS TEMÀTICS DEL CORPUS TEXTUAL DE RAIMON, AL TALL I OBRINT PAS | 523 |
| 7.5. UN GIR EN L'ORIENTACIÓ DE LA MÚSICA EN VALENCIÀ | 527 |
| CONCLUSIONS | 535 |
| 1. AL TALL DEPASSA L'ÀMBIT MUSICAL I ESDEVÉ UN SÍMBOL POLÍTIC DE LA VOLUNTAT DE VERTEBRACIÓ IDENTITÀRIA DELS VALENCIANS | 538 |
| 2. AL TALL ASSUMEIX LA FUNCIÓ DE VISIBILITZAR LA HISTÒRIA ALTERNATIVA DEL PAÍS VALENCIÀ | 539 |
| 2.1. <i>ELS FETS HISTÒRICS VISIBILITZATS, L'ESPOLI ECONÒMIC I CULTURAL</i> | 539 |
| 2.2. <i>METÀFORES DE LA INVISIBILITAT</i> | 541 |
| 3. AL TALL S'ERIGEIX EN REPRESENTANT DE LA CULTURA I LES CLASSES POPULARS | 542 |

| | |
|--|-----|
| 3.1. METÀFORES BASADES EN LES CLASSES POPULARS: | |
| LA CASA, L'ARBRE I LA LLAURANÇA | 543 |
| 4. AL TALL PROPOSA UN PROJECTE SOCIAL | |
| ALTERNATIU PER AL PAÍS VALENCIÀ | 544 |
| 4.1. DUALITAT COMUNITAT VALENCIANA - PAÍS VALENCIÀ | 545 |
| 4.2. METÀFORA DE LA MÚSICA | 546 |
| 5. AL TALL REPRESENTA LA BAULA QUE ENLLAÇA | |
| EL CONTINU DE L'IMAGINARI REIVINDICATIU | |
| RESSEGUIBLE DE RAIMON A OBRINT PAS | 547 |
| 6. AL TALL ESBOSSA UN PLA D'ACCIÓ PER A | |
| LA RESTAURACIÓ DE LA CULTURA PRÒPIA | 548 |
| REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES | 553 |
| ANNEX: CORPUS LLETRÍSTIC DE LA DISCOGRAFIA | |
| D'AL TALL | 571 |

INTRODUCCIÓ:

OBJECTIUS, METODOLOGIA

I ESTRUCTURA DE L'ESTUDI

El grup Al Tall ha estat un referent musical –i no només musical– indefugible per a una part del nostre país durant els últims 35 anys. Sobre la formació de l'Horta s'han escrit llibres de divulgació i articles, periodístics la majoria, i alguns d'especialitzats en publicacions musicològiques. S'hi han enregistrat documentals, el més sòlid produït per la institució que ens acull, la Universitat de València. I fins i tot, s'hi han organitzat exposicions commemoratives, auspiciades per universitats, ajuntaments i govern autonòmic. I, allò més important de tot, les seues cançons encara són taral·lejades en manifestacions i actes cívics. I estan en la memòria indeleble de molts ciutadans, l'educació sentimental dels quals es forjà en l'adolescència i joventut amb melodies i lletres seues.

No cal insistir, doncs, en la rellevància sociopolítica i cultural del grup. Però convé fer notar que el seu llegat no ha merescut una atenció acadèmica proporcional al pes que ha tingut en la nostra història recent. El propòsit d'aquest estudi és contribuir a la reparació d'aquesta mancança, valent-nos de totes les aportacions precedents a què ens acabem de referir. Ens hem aproximat a Al Tall mirant d'aprofitar tota la documentació disponible. En les fonts escrites, a més de material d'hemeroteca i d'arxius particulars, hem tingut molt presents les dues monografies de Cosmos (1981) i Mansanet (2010), que amb registre eminentment periodístic, descriuen i valoren amb claredat i perspiciàcia la trajectòria musical i cívica del grup. Però també hem recorregut a les fonts orals, començant pels testimonis directes dels components del grup, que hem contrastat amb les opinions d'alguns crítics, bons coneixedors del treball dels valencians. I entre aquests s'han de remarcar les valuoses anàlisis de Carla González Collantes (2008) i Josep Vicent Frechina (2014), que han situat molt bé Al Tall en el panorama integral de la cançó en valencià.

Fet i fet, volíem sintetitzar tot aquest cabal de coneixements, posant-lo al servei d'una anàlisi minuciosa de les cançons del grup: una reflexió sobre els temes que han abordat i sobre com els han tractat. A fi d'endinsar-nos en aquest exercici analític ens calia partir d'un marc teòric des del qual avaluar la matèria de què parlen els músics d'Al Tall, les metàfores que fan servir, els personatges, les icones líriques i els motius tradicionals que habiten les seues cançons, així com la visió complexa bastides amb tots aquests elements. Visió, que, en definitiva, se'ns apareix com una realitat paral·lela a la institucional, com una proposta de canvi de rumb en diverses facetes de la vida col·lectiva dels valencians.

OBJECTIUS DEL TREBALL

Tal i com defensava el musicòleg Salvador Seguí, la cançó pot ser definida com un «vehicle de coneixement, a partir del qual es deriven unes altres relacions directament implicades amb la comprensió de la realitat (Seguí, 1989: 1)». Justament això és el que pretenem: entendre la realitat que conforma el microcosmos d'Al Tall, els pobladors, els llocs, les presències i les absències que l'han determinat. Perquè el grup valencià, com hem dit d'entrada, no ha estat sols un referent musical immers en el debat social i la lluita política. També ha sabut reflectir gran part de les preocupacions quotidianes, els neguits i les aspiracions d'un ampli sector de la societat valenciana contemporània. Gran part del ressò d'Al Tall prové d'aquesta capacitat d'articular un discurs de clara intencionalitat política, que connecta, tanmateix, subratllem el nexa adversatiu, amb la gent i amb els problemes de cada dia.

Per tal d'aconseguir aquest propòsit hem anat a pams i hem anat estudiant les lletres de totes les cançons del grup. Hem destriat exhaustivament quins han estat els eixos temàtics que hi hem trobat i, finalment, els hem organitzat al voltant d'un seguit de categories prototípiques i motius aglutinadors. En aquesta revisió de la trajectòria musical d'Al Tall, doncs, analitzem els referents temàtics i provem de bastir una teoria

sobre la concepció de la realitat que es traspua a través d'aquestes lletres: la identitat històrica i col·lectiva, la ideologia social, la idea de país, etc.

Com esmentava també Seguí «tota cançó té el seu lloc en cada moment del viure [...], de la vivència del fet musical concretat en la cançó popular es fa possible la derivació d'amplis i fonamentals coneixements de la realitat en la qual vivim immersos [...] i pot resultar un vehicle ben adient per arribar còmodament, sense cap esforç, a la coneixença i la comprensió de la realitat (Seguí, 1989: 3)». Si aquestes afirmacions de Seguí són vàlides per a la música popular en general, com a testimoni d'un temps propi—«tota cançó resulta de la unió inseparable de música i text, a més de tindre un lloc i un temps que li són propis i tenint en compte que aquest temps pot ser natural, històric i vital (Seguí, 1989: 4)»—, en Al Tall són doblement vàlides. Perquè, com tractarem de demostrar en l'anàlisi, el grup valencià assumeix de manera conscient el propòsit d'educar una societat desarticulada, amnèsica i inhibida a la força.

I aquesta voluntat absolutament didàctica no es pot entendre si no es situa en un context de temps i espai determinats, si no es té present que Al Tall sorgeix en els anys més difícils de la transició postfranquista, després de quasi tres segles de desballestament col·lectiu, agreujats per una dictadura terrible. Per això, com veurem, Al Tall no fa un relat de reconstrucció històrica que pugua resultar innocu. Tot al contrari, la tria d'episodis del nostre passat col·lectiu és ben premeditada. Busca, ni més ni menys, esperonar les consciències dels qui escolten les seues cançons, induint-los a transformar la realitat.

BASE TEÒRICA I METODOLOGIA D'ANÀLISI

Acabem d'apuntar que la pràctica musical d'Al Tall s'adscriu dins aquella tradició estètica contemporània que, per dir-ho ras i curt, propugna fer de l'art una eina de transformació social. Contrasta, doncs, amb l'altre vessant estètic coetani, que sustenta el principi que la creació artística es justifica *per se* en la cerca de bellesa, en l'art per l'art, desproveït d'intencionalitat ideològica o política. Per tal d'analitzar l'obra d'Al

Tall, que conforma un corpus musical *militant*, en el bon sentit del terme *militant*, ens calia aprofundir en aquest corrent de reflexió crítica que equipara acció i pensament. És a dir, ens calia aprendre d'autors que, des de perspectives i actituds diverses, assumeixen que l'art és inseparable de la vida i que amb l'art es pot canviar la vida. Per això ens hem aproximat a estudiosos heterogenis, en àmbits disciplinaris diferents, com la filosofia, l'antropologia i la història cultural o l'etnomusicologia. Les lectures d'Adorno¹, Denissoff², Eyerman³, Kotarba⁴, Vannini⁵, Kroeber⁶ i Kluckhohn⁷ no pretenien ni de bon tros exhaurir el debat entre les dues visions estètiques ja referides. Ni ho preteníem ni hagués estat possible. Més aviat es tractava de fer "un tast" dins una bibliografia oceànica, a fi de comptar amb un cert aval teòric a l'hora d'acabar els textos

¹ Theodor Adorno (Frankfurt, 1903), destacat filòsof alemany postmarxista pertanyent a l'Escola de Frankfurt que va dur a terme una important investigació en diverses àrees com la crítica literària, la sociologia i la musicologia.

² Serge Denisoff (San Francisco, Califòrnia, 1939), sociòleg nord-americà especialitzat en estudis referits a l'àmbit de la cultura i la música populars.

³ Ron Eyerman (Nova York, 1942), sociòleg especialitzat en l'estudi de la relació entre els moviments socials, la música i la identitat col·lectiva.

⁴ Joseph A. Kotarba (1947), professor de sociologia a la Texas State University, centra el seu treball al voltant de l'estudi de l'interaccionisme simbòlic i les teories fenomenològiques postmodernes existencials en un intent per demostrar com la sociologia pot contribuir a l'entesa de la societat i de les polítiques que la poden millorar.

⁵ Phillip Vannini, etnògraf i director de cinema especialitzat en la relació cultural dels humans amb la música i el sentiment territorial.

⁶ Alfred Louis Kroeber (Hoboken, Nova Jersey, 1876), antropòleg nord-americà i un dels pioners de l'antropologia cultural als EUA; els seus principals camps d'estudi van ser la lingüística, l'expressió artística i la cultura popular.

⁷ Clyde Kluckhohn (Le Mars, Iowa, 1905), antropòleg i sociòleg nord-americà, va dur a terme importants estudis etnològics i teories sobre el concepte de cultura.

d'Al Tall. Som conscients que el marc teòric de què partim és una tria limitada i parcial, que hem conformat trobant punts de coincidència ací i enllà.

En efecte, els autors consultats comparteixen una convicció de base. Parteixen de la premissa que la música i les expressions lingüístiques que l'acompanyen, a banda de constituir un reflex paradigmàtic de la societat on s'originen, són un model programàtic, un projecte estètic que es mou en la disjuntiva de reproduir la realitat tal com s'ha rebut o d'intentar transformar-la. És evident que els artistes i els músics que creuen en el poder transformador de la creació estètica en fan una eina de canvi. En això coincideixen amb el plantejament de Marx quan es desmarcava dels filòsofs que l'havien precedit: ells volien explicar el món; Marx volia canviar-lo de dalt a baix.

En l'estudi dels vincles entre reflexió eticofilosòfica i música destaca el nom de Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, el controvertit filòsof alemany que liderà el grup de sociòlegs conegut com a Escola de Frankfurt. Adorno va ser testimoni directe de la gran fractura que s'obrí en la reflexió filosòfica i en la consciència humana arran de la barbàrie nazi. Com se sap, Adorno es demanava si hi havia espai per a la lírica en el món posterior a Auschwitz. Però la seua inquietud teòrica sobre la relació entre la societat i l'art, en particular la música, venia dels anys de joventut i l'acompanyà fins a la fi dels seus dies. En *Filosofia de la nueva música* (1965), Adorno reflexiona una vegada més al voltant del paper de l'obra d'art com a «la recon dita esencia social evocada en su manifestación exterior [...] un comportamiento frente a la realidad que ella reconoce en cuanto que no la resuelve en la imagen». Adorno considerava la música com a exponent de la realitat social, però insistia també que no podia limitar el seu paper a esdevenir un simple mirall, sinó que tenia una important missió com a motor del canvi social: la societat s'ha de transformar des d'ella mateixa, i la música, producte artístic nascut de la societat, n'és un mitjà que hi representa un paper importantíssim.

Les intuïcions d'Adorno, com a cap de colla dels autors crítics que hem esmentat, són el fonament teòric que sustenta el canemàs analític de la tesi. El seu mestratge, de vegades excessivament dur i poc empàtic, ens ha acompanyat en l'anàlisi de les cançons d'Al Tall. Hi hem vist com les lletres, a mesura que les dissecionàvem i exprimíem,

anaven configurant un prisma de múltiples cares, on es va inserint l'inventari de problemes de la societat valenciana des de mitjan dels anys 70 fins al 2013, any en què el grup dona per finalitzada la seua carrera musical.

Les cançons d'Al Tall esdevenen, doncs, com ja hem comentat, un reflex diacrònic de les preocupacions cíviues d'una certa part de la societat valenciana. Incideixen en la dimensió més política, alhora que proposen una sensibilitat estètica concreta i, fins i tot, expressen una visió "valenciana" sobre aspectes que reapareixen en la vida diària: la condició de la dona, el goig de viure, el sexe com a pulsio segrestada, la nostra relació amb l'alteritat cultural, la degradació de l'entorn... Afegirem encara, en la línia del pensament d'Adorno, que Al Tall s'obri a la utopia, que creu en la possibilitat d'un canvi social radical. Molt abans que es popularitzés el lema *Un altre món és possible*, convertit en un tòpic mediàtic, en una mercaderia de consum, Al Tall animava a buscar la ruptura amb un passat d'explotació, sofriment i barbàrie. Ho feia suggerint, sols suggerint, un model de país alternatiu al que ens han imposat, primer a la força i després amb una violència sorda, l'estructura socioeconòmica, els poders fàctics i la pròpia naturalesa omnívora del sistema en què estem immersos.

En un terreny més concret, precisarem que l'anàlisi que hem assajat és tributària de tota una llarga tradició de la preceptiva literària, que ha discriminat entre gèneres literaris, dispositius d'enunciació, temes referencials, motius icònics i recursos formals del *dictum* (figures literàries). No ens ha semblat, però, que a la naturalesa proteica del nostre objecte d'estudi, que es reparteix entre diferents disciplines, li convingués un mètode analític excessivament formal. Hem renunciat, doncs, a aplicar mètodes de quantificació dels temes identificats, a partir de les recurrències de determinats mots clau en cada camp temàtic. Ens ha semblat que podia resultar més productiu inventariar i classificar l'elenc de temes i reconstruir-ne la xarxa de relacions.

Per això hem fet servir un metadiscurs planer, exempt de la sofisticació terminològica que sovint s'observa en treballs que amaguen la simplicitat analítica amb un embolcall de neologismes. Posats a filar més prim quant a la filiació del nostre mètode, ens remetrem al territori de cruïlla dels estudis culturals. I, en el detall de la

taxonomització temàtica, amb la discriminació d'eixos temàtics, temes i motius, fariem nostres les definicions matisades d'aquests conceptes que ofereix, entre d'altres, Weisstein⁸.

Així doncs, hem mirat de resseguir els eixos, temes i motius que informen els textos de la producció musical d'Al Tall, a fi de determinar-ne continuïtats, interrupcions i repeses. Fet i fet, el catàleg temàtic d'Al Tall és un espill en mosaic, un espill a trossos, on una part de la societat valenciana ha pogut reflectir-se durant vora quaranta anys. D'altra banda, l'anàlisi en profunditat dels temes d'Al Tall, un cop destriats i acotats, ens ha permés copsar la concepció de la realitat i el sistema de referents, valors i principis ideològics que sustenta la seua discografia. No hem de perdre de vista que les cançons d'Al Tall són una forma de protesta, contra l'ordre social d'on naixen. Una protesta popular, contundent, directa i eficaç, que conté alhora la llavor d'un model social alternatiu.

El fet que metodològicament hàgem optat per una fórmula aparentment senzilla no significa que hàgem negligit la consulta de les extenses fonts analítiques sobre les músiques compromeses de la contemporaneïtat. Ben al contrari. Per al nostre estudi hem tingut en compte diversos referents i models d'anàlisi d'intèrprets que han tingut un paper semblant al d'Al Tall, en les societats i països on han sorgit. És el cas de Georges Brassens, estudiat per Michel Barlow, que classifica els *topica* del *chansonier* de Sète i en fa un índex analític (Barlow 1981). Per la seua banda, Linda Hantrais (1976) combina l'estadística lingüística i l'anàlisi lèxica quantitativa dels textos de Brassens, per tal d'oferir un panorama general del seu vocabulari, on ressalten certes particularitats temàtiques. Un dels aspectes del treball inspirador de la professora Hantrais ha estat mostrar com les cançons de Brassens són una magnífica tarja de presentació de la cultura francesa en diverses universitats: «Ses chansons figurent aux programmes de certains universités, et elles sont exploitées pour des analyses de texte et pour l'enseignement de la culture et de la civilisation française» (Hantrais, 1976: 7).

⁸ Ulrich Weisstein (Breslau, Alemanya, 1925), crític literari especialitzat en la recerca centrada en l'àmbit de la literatura, la música i les arts.

A més dels estudis sobre Brassens, hem tingut en compte algunes de les aproximacions que s'han fet a un altre nom indispensable de la música contemporània compromesa, el cantautor nord-americà Bob Dylan. De la bibliografia dylaniana destaquem els treballs de David Pichaske (2010), que analitza el llenguatge utilitzat per Dylan, alhora que interpreta el missatge que subjau en la seua producció musical i la rellevància d'aquest músic en el seu entorn social, i el de Hurtado, Olivares & Urquía (2008), que analitza l'ús de metàfores quotidianes en el Dylan més crític amb l'*stablishment* nord-americà, el dels anys seixanta.

Recordem que Dylan fou guardonat el 2016 amb el premi Nobel de Literatura, cosa que provocà reaccions airades i reobrí una vegada més el debat mediàtic i acadèmic sobre la definició i els límits de la literatura i els objectes literaris. L'Acadèmia sueca reconeixia *de facto* el valor literari de les lletres del cantant de Minnesota: «for having created new poetic expressions within the great American song tradition⁹». Polèmiques a banda, el guardó concedit a Dylan venia a equiparar la cançó, com a subgènere textual codificat i vinculat, en un grau o un altre, a la indústria de l'espectacle, amb gèneres més assentats i reconeguts en la tradició dels Nobel de Literatura, com la poesia lírica, la narrativa, el teatre i l'assaig. Val a dir que les indicacions que Alfred Nobel, fundador dels premis, va deixar al seu testament en referència al guardó de Literatura només s'especifica que el pot rebre «who shall have produced in the field of literature the most outstanding work in an ideal direction (Fant, 2006: 41)».

No es pot obviar el fet, doncs, que Bob Dylan –d'igual manera que el poeta grec Homer, els autors anònims dels romancers o dels contes tradicionals– forma part de l'extensa tradició oral que en la literatura va suposar durant segles el mitjà de transmissió més corrent, fins a l'arribada de la Galàxia Gutenberg. En definitiva, el premi atorgat a Dylan, legítima encara més el nostre objecte d'estudi: els textos musicats formen part de la literatura, tant de la de consum com de l'elitista, són reflex

⁹ <https://www.nobelprize.org>.

indispensable d'una societat històrica concreta i ens molts casos contenen uns valors estètics innegables. Tres arguments que s'escauen del tot al corpus musical d'Al Tall.

Com hem deixat clar de bon començament, el nostre punt de partença, reforçat després amb el marc teòric i els models analítics al·ludits, han estat els treballs de caire periodístic o divulgatiu que han estudiat la trajectòria dels Al Tall d'una manera general. Aquestes aproximacions solen seguir un esquema narratiu. Així, relaten la gènesi i evolució del grup fins assolir una àmplia notorietat (Cosmos, 1981). O bé tracten l'aportació del grup valencià inserida en els corrents de la Nova Cançó o del conjunt de la música en català (Collantes, 2008; Frechina, 2011), per bé que també en algun cas s'aborda amb més detall el contingut temàtic i ideològic de les composicions del grup (Mansanet, 2010). Tot plegat, considerem modestament que la nostra aproximació amplia i millora el coneixement de la trajectòria artística d'Al Tall i en fa una valoració més ponderada i argumentada.

Com hem dit a l'inici d'aquesta introducció, en l'estudi, a més de les fonts escrites hem fet servir fonts orals. Hem d'agrair als dos membres permanents d'Al Tall, els qui n'han format part d'ençà de la constitució, Vicent Torrent i Manolo Miralles, la seua disponibilitat per a relatar-nos de viva veu l'experiència personal seua, com a caps visibles d'un grup que ha evolucionat al compàs del país. Amb ells hem dialogat en múltiples ocasions, en encontres més formals o en trobades informals, però sempre entranyables, en què ens han autoritzat a enregistrar, en àudio o vídeo, les declaracions que després hem transcrit. Les entrevistes que hi hem mantingut constitueixen un exemple d'història de vida singular, d'on hem pouat moltes dades factuais i d'on hem obtingut estímuls interpretatius molt valuosos.

Val a dir que hem respectat les declaracions dels entrevistats, i, en general, de totes les fonts consultades per a l'elaboració de l'estudi, incloent-hi les lletres d'Al Tall analitzades. Només hem regularitzat algun detall gràfic per tal d'ajustar-lo a la normativa ortogràfica. Però no hem alterat o substituït, ni en les fonts escrites ni en les orals, cap element lèxic, morfològic o sintàctic que s'allunye del consens normatiu. També hem comprovat que les lletres que s'inclouen en les edicions en vinil o CD, que

hem transcrit en l'annex 1, coincidiren amb el text realment cantat. Hem pogut corregir alguna divergència menor, que no alterava en absolut el sentit de la peça afectada i era, doncs, irrellevant per a l'objectiu de la tesi i, finalment, hem utilitzat per a la transcripció definitiva, de gran nombre de les peces, la versió d'aquestes que ens ha facilitat Vicent Torrent, lletrista principal d'Al Tall –que també ens ha fet arribar els textos de quatre peces inèdites, cantades en directe però que no han arribat a ser mai registrades en cap treball discogràfic.

ESTRUCTURA DE L'ESTUDI

L'estudi que presentem consta de set capítols. Els dos primers aporten la base teòrica i contextual per a l'anàlisi posterior. El capítol primer fa un recorregut panoràmic enllaçant les reflexions de diversos autors al voltant de les nocions clau de música popular i identitat. D'una banda, s'hi delimiten els conceptes de música popular tradicional i música de masses contemporània i s'hi proposa una síntesi entre tots dos, com pertoca al tipus de pràctica musical que Al Tall ha seguit. A més a més, s'aprofundeix en la capacitat de la música per a contribuir al canvi social, com ja s'ha dit. Canvi o transformació social que lliga amb l'extensa reflexió que sobre la identitat, en múltiples vessants, s'ha dut a terme en les ciències socials. Ací només en fem un tast, a fi de mostrar que la música popular, si més no de la manera que l'ha practicada Al Tall, representa el doble paper de reflex i agent transformador de les identitats col·lectives. Vist que el nostre estudi comporta l'anàlisi del substrat ideològic dels textos, hem trobat adient reflexionar sobre els conceptes d'identitat i d'identitat valenciana, tal com es manifesten en el corpus lletrístic del grup de l'Horta, unes vegades d'una manera molt evident; d'altres d'una manera atenuada o implícita.

El capítol segon es dedica a presentar el context sociopolític en què s'ha mogut Al Tall al llarg de la seua trajectòria musical de tres dècades i mitja. S'hi repassen els processos històrics i les fites decisives en la transformació contemporània del País Valencià, des de l'època de la transició als canvis que s'han verificat en les dues

dècades primeres del s. XXI. No es tracta d'una síntesi d'història social o política a l'ús, sinó d'un esbós succint del marc complex dins el qual ha canviat la societat, fruit d'una suma de molts factors, incloent-hi els tecnològics. Com a colofó del capítol, s'hi fa un assaig del perfil identitari dels seguidors del grup valencià.

En el capítol tercer encetem, en sentit estricte, l'anàlisi del llegat musical d'Al Tall. Comencem per definir què és la tematologia, subdisciplina auxiliar dels estudis literaris, que ajuda a delimitar els referents temàtics d'un text, i les seues connexions intertextuals. A partir d'ací, hem procedit a la selecció i classificació de les cançons per eixos temàtics, temes i motius. Dins d'un mateix tema hem ordenat els textos analitzats seguint l'ordre cronològic de publicació.

Hem agafat com a centre d'anàlisi les lletres i interpretat la música com un complement semiòtic, un llenguatge no verbal, redundant amb el llenguatge verbal, que ens ajuda a dilucidar el significat d'una peça cantada. La lectura analítica dels textos musicats ens ha permés ressaltar un seguit de línies temàtiques, agrupades sota una sèrie de motius, que hem combinat amb la seqüència temporal discogràfica. A fi de facilitar el recordatori que cada lletra s'insereix en la unitat textual del disc i en el context sociocultural i polític en què aparegué aquest, hem assignat unes abreviacions a cada àlbum, que remeten a una taula completa de títols, anys de publicació i segell discogràfic.

Els temes s'han identificat a partir dels procediments de descodificació del sentit de cada cançó i dels recursos textuais que en conformen la lletra. És a dir, ens hem plantejat com entendria un oient model cada peça, quines connexions de sentit hi establiria, a partir de la informació compartida, els supòsits enciclopèdics comuns a emissor i receptor, els condicionants contextuais de temps i espai, etc. Vist que la recepció comporta sempre una dimensió pragmàtica difícil d'evocar, hem centrat la major part de l'anàlisi en les dades que aporta la literalitat de les lletres, pautades per la música que les "vesteix". En l'anàlisi textual de les lletres hem prioritzat el nivell lèxic, tot aïllant-hi les paraules claus explícites i les construccions metafòriques. L'anàlisi de les metàfores hauria requerit una presentació teòrica que no hem pogut fer. Per això ens

hem cenyit a l'inventari i classificació d'aquestes, situant-les en un esquema cognitiu tan bàsic com el que estableix el contrast llum/foscor; visibilitat, mostració/invisibilitat, ocultació. Com veurem, sobre aquesta dicotomia funcional es projecta la resta de contrastos del sistema de metàfores que trobem en el cançoner d'Al Tall.

En els tres capítols següents hem aprofundit en sengles línies temàtiques. Hem dedicat el capítol quart a mostrar com per a Al Tall, des de l'inici de la trajectòria musical, resultava prioritari que els valencians coneguessen bé la seua història. La raó era ben clara. O no se'ls havia contat mai, o se'ls havia contat de manera parcial, simplista i esbiaixada. En qualsevol cas, ocultant tot allò que podia esquerdar una visió monolítica, centralista i espanyolitzant del nostre passat. El grup valencià es proposà, doncs, desenvolupar un intens exercici de pedagogia històrica, centrada en dues línies complementàries: l'opressió de classe i la castellanització cultural i lingüística.

El capítol cinqué és un complement de la visió alternativa de la història que ens ha estat amagada als valencians: l'assumpció de la nostra cultura popular, entesa en el sentit complex que hem tractat al capítol segon. Aquesta exploració de la cultura popular valenciana discorre per quatre camins interconnectats: el substrat compartit amb la resta de pobles riberers de la Mediterrània; la pervivència de la tradició anticlerical; el pes dels *topica* eroticoamorosos i l'enorme valor de la festa, com a celebració ritual que permet la catarsi i la revolta, termes que no són en absolut antitètics. En aquest recorregut apressat per la cultura popular valenciana, veurem com hi ha una continuïtat d'elements temàtics i motius que arranquen de la tradició medieval i renaixentista, magistralment analitzada per Bajtin, en la sàtira *Gargantua i Pantagruel* de Rabelais. Molts d'aquests elements perviuen avui, reconfigurats en tot de manifestacions coexistents amb els canvis tecnològics registrats en l'era del ciberespai.

Finalment, el capítol sisé se centra en el vessant utopista d'Al Tall, en la reivindicació que fan d'un altre món, fruit de la conjunció de diverses actituds: antifeixisme, antiracisme, antimilitarisme, ecologisme i anticonsumisme, feminisme i alliberament nacional. Com es desprén de la simple enumeració d'actituds, ja es comprova que Al Tall no propugna un model específic d'organització social i política;

no dona una recepta, ni s'atreveix a insinuar una fórmula concreta. Sí que saben, però, què és el que no volen, amb quines xacres del passat no es pot comptar en la invenció d'una societat nova. Per raons evidents, hi dediquem una atenció particular a la construcció nacional, que Al Tall planteja com un horitzó progressiu. Tot i que com a músics i cantaires no estan obligats a enunciar missatges denotatius, el que podem entendre en la seua visió és un procés amb estadis consecutius. Primer cal articular l'espai valencià per a avançar cap a una eventual integració política amb la resta de territoris de llengua catalana. Dit altrament, de l'obra musical d'Al Tall es deriva una potencial evolució de la nació lingüística a la nació cultural, i d'aquesta a la nació política.

Com a complement de l'anàlisi temàtica contextualitzada, hem inclòs un capítol darrer, el seté, en què connectem l'obra d'Al Tall amb precedents i epígons dins la música valenciana en català. Dels primers, hem escollit l'obra de Raimon, l'antecedent musical més directe, per la rellevància i repercussió històrica del seu llegat. D'entre els segons, que en són molts i significatius, hem triat el grup Obrint Pas, perquè ha estat dels més influents en el panorama valencià dels darrers lustres, sobretot quant a la projecció assolida en altres territoris de parla catalana i en el panorama de la música internacional.

Ens sembla important destacar el factor de continuïtat intergeneracional, en el benentès que tots tres, el cantautor xativenc i els dos grups, són coetanis. La transmissió consisteix tot just a afegir baules a una llarga cadena. Sense Raimon segurament no haurien sorgit els Al Tall. I sense aquests, pot ser els Obrint Pas no s'haurien decidit a cantar, o ho haurien fet amb una altra intenció o en una altra llengua. L'anàlisi contrastiva de les lletres del solista de Xàtiva, del grup de l'Horta i de la formació del cap i casal ens ha mostrat coincidències i divergències interessants. Hi hem mirat de comprendre les similituds en el marc d'un *mainstream* que vertebrava la nostra música i d'explicar les singularitats en atenció als factors biogràfics i contextuals que graviten sobre cadascun dels tres segells musicals. Perquè es tracta, certament, de tres fites de la nostra història cultural contemporània que han deixat la seua empremta, el seu segell, en la memòria musical compartida.

El sentit global del nostre estudi es conté en el títol de la tesi, que juga, és clar, amb el doble valor del mot “clau”, referència explícita al més conegut dels relats musicals del grup valencià i metàfora de l'accés al coneixement interpretat. I el coneixement es construeix fent aflorar a la llum, o a la superfície visible, allò que estava ocult o soterrat per capes de foscor opaca. O bé reunint totes les peces disperses, a fi de compondre un dibuix nítid, una forma clarament perceptible. El nostre propòsit, reiterem-ho, ha estat il·luminar millor l'excel·lent treball de reescriptura de la tradició en la música popular valenciana que ha fet Al Tall.

El temps històric s'accelera a un ritme vertiginós. Com deia Anthony Giddens, el món sembla un corser desbocat. Aquest velocitat de vertigen amenaça de deixar en l'ombra referents, consecucions i noms propis sense els quals no ens sabríem explicar, perquè senzillament no hi seríem. Per això calia dirigir el focus lluminós envers el grup valencià, en un acte de reconeixement i gratitud. I per això calia reconstruir i completar un mosaic musical, el seu, les peces del qual se'ns lliuren fragmentadament al llarg de 35 anys. Hem tractat de reunir-ne tots els trossos i hem observat el paisatge que se'ns anava mostrant en perspectiva. En resum, hem analitzat què ens ha volgut dir Al Tall en la lliçó magistral que ha durat tot aquest temps.

1. LA MÚSICA POPULAR COM A MOTOR DE CANVI SOCIAL I REFLEX IDENTITARI

*No penseu, si canteu, que sou impotents
podem fer mil cançons, per cantar-les junts;
podem ter mil dreceres, després de cantar
i deixar la guitarra, per caminar junts.*

(Al Tall, 'D'avui és el cantar', *Cançó popular al País Valencià*, 1976)

1.1. LA CANÇÓ POPULAR: TRADICIÓ MUSICAL I REIVINDICACIÓ POLÍTICA

1.1.1. PER A UNA DEFINICIÓ DE "CULTURA POPULAR"

1.1.2. CANÇÓ POPULAR: TRADICIÓ MUSICAL I REIVINDICACIÓ POLÍTICA

1.1.3. CANÇÓ POPULAR I IDEOLOGIA DE LA RESISTÈNCIA

1.1.4. LA CANÇÓ COM A BRAÇ ARMAT DE LA POESIA

1.1.5. LA FERA COM A BRAÇ ARMAT DE LA CANÇÓ EN VALENCIÀ

1.2. IDENTITAT, CULTURA I MÚSICA

1.2.1. EL CONCEPTE D'IDENTITAT

1.2.1.1. Identitat i llengua

1.2.1.2. Identitat i modernitat

1.2.1.3. Tradició inventada, identitat inventada?

1.2.2. LA CULTURA I LES IDENTITATS DEL PAÍS VALENCIÀ

1.2.2.1. La identitat valenciana en els últims quaranta anys

1.2.2.2. Les identitats del País Valencià

1.2.2.3. Política cultural i identitat

1.2.3. LA MÚSICA COM A REFLEX DE LA IDENTITAT

1.2.3.1. Identitat, tradició i música

1.2.3.2. Identitat, llengua i música

En el present treball, com ja hem explicat en la introducció, pretenem estudiar el fenomen de construcció d'una certa identitat musical, popular i reivindicativa, en la producció musical del grup valencià Al Tall. Abans, però, voldríem dedicar un capítol a matisar quins són els conceptes que utilitzarem i la base teòrica que subjau a les nostres reflexions i que no és una altra que la idea defensada, entre d'altres, pel filòsof i musicòleg Theodor W. Adorno sobre el poder de canvi social que té l'art; art que, segons l'estudiós de l'Escola de Frankfurt, no hauria de limitar-se a reflectir la societat, sinó que hauria de tractar de modificar-la des de dins tot aprofitant el seu poder com a generador de consciència.

En un primer lloc, doncs, atés que els textos d'Al Tall es troben inserits dins d'esquemes musicals de caire *popular*, ens sembla pertinent començar aquest capítol explicant quins són els conceptes de *cultura popular* –dins de la qual situarem la *cançó popular* com a part i segment d'aquesta *cultura*–, que emprarem com a base teòrica del present treball. Continuarem tot seguit incidint en el paper de revulsiu de consciències i motor de canvi social operat per la cançó popular i farem una incursió en la metàfora de la “fera”, utilitzada pel Col·lectiu Ovidi Montllor (COM) –associació d'intèrprets que utilitzen i reivindiquen el valencià en els seus treballs–, com a símbol i exemple d'aquest ús transcendent de les composicions musicades.

En segon lloc, realitzarem un estat de la qüestió de les relacions de tres conceptes profundament lligats al nostre objecte d'estudi: la identitat, la cultura i la música, tot centrant-nos a descriure les identitats construïdes al País Valencià i quina relació s'estableix entre la música i el sentit identitari.

1.1. LA CANÇÓ POPULAR: TRADICIÓ MUSICAL I REIVINDICACIÓ POLÍTICA

1.1.1. PER A UNA DEFINICIÓ DE “CULTURA POPULAR”

Per tal de definir el concepte de *cultura popular*, trobem necessari, primerament, acotar el significat del terme *cultura* i després afegir-li la concreció definitòria pertinent que es derivaria de l'adjectiu *popular*. Ja Peter Burke (1991a) feia referència a la dificultat que suposava definir el concepte de cultura general, atesa la manca de concreció existent al respecte, i començava el seu llibre *Popular culture in Early Modern Europe* (1978) amb la definició que del terme *cultura* havien fet els antropòlegs Kroeber i Kluckhohn a mitjan del segle XX.

La *cultura* ha estat un terme àmpliament polisèmic al llarg de la història i els seus nombrosos intents de definició per part de les disciplines històriques i antropològiques. En efecte, el seu significat actual té com a origen l'extensió de la metàfora agrària basada en el seu referent primigeni: el mot "cultura" prové del llatí CULTURA, que al seu torn deriva del verb COLERE ('cultivar' o 'conrear'). Aquest valor originari es trasllada al conreu de l'intel·lecte, a l'adquisició de coneixements per part de l'ésser humà. Val a dir que el terme adquirirà un abast generalitzador per tal de fer referència a la totalitat de les formes de vida humanes a través de la generalització d'una metàfora sorgida en una societat de base clarament agrària.

La definició més clàssica del terme cultura ens la proporcionarà l'antropòleg britànic, considerat el fundador de l'Antropologia cultural, Edward Tylor i el primer en conceptualitzar-ne el concepte de manera moderna: «Culture or Civilization, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society (Tylor, 1871: 1)»; Tylor realitzà «una formulació omnicomprendiva del término de cultura [...] lo decisivo en Tylor es otra cosa: que el ser humano sea en sí mismo productor de cultura y que esas elaboraciones no sean solo las propias de la excelencia o de la sofisticación, sino todas aquellas prácticas que han cristalizado en costumbres, hábitos y capacidades (Serna i Pons, 2013: 22-23)». Aquest concepte

totalitzador del terme cultura comportà el reconeixement, doncs, del fet que els pobles considerats “inferiors” (bàrbars o salvatges) foren posseïdors d’una cultura. Això va ser una gran novetat en centrar l’atenció dels antropòlegs en les pràctiques culturals ordinàries i no només en els productes de l’*alta cultura*, allò que els il·lustrats consideraven com a definitori del concepte de *cultura*.

A mitjan del segle XX, dos antropòlegs nord-americans, Alfred Kroeber i Clyde Kluckhohn, van realitzar una revisió crítica de més d’un centenar de definicions del terme “cultura” amb la pretensió d’assolir-ne un resseguiment genealògic i històric per tal de descriure els diferents conceptes per etapes i per l’abast definitori que hi tindrien. En les conclusions d’aquest exhaustiu treball, els mateixos autors donen la seua pròpia definició del terme *cultura*, definició aquesta que ha esdevingut molt influent des d’aquell moment:

Culture consists of patterns, explicit and implicit, of and for behaviour acquired and transmitted by symbols, constituting the distinctive achievements of human groups, including their embodiment in artifacts; the essential core of culture consists of traditional (i.e. historically derived and selected) ideas and especially their attached values; culture systems may, on the one hand, be considered as products of action, on the other, as conditional elements of future action (Kroeber i Kluckhohn, 1952: 181).

La definició de Kroeber i Kluckhohn afegeix una nova dimensió a la importància dels símbols –«[...] los símbolos, es decir, las metáforas sociales en que cristaliza la operación humana de observar el mundo que reciben los individuos y de interpretarlo, y que les sirven para enfrentar significativamente la realidad (Serna i Pons, 2013: 23)»– funcionen com a transmissors d’idees tradicionals i dels valors que s’hi relacionen.

El mateix Peter Burke, un dels primers i més importants renovadors de la història cultural, basa el seu influent llibre *Popular culture in Early Modern Europe* (1978), en la definició de cultura elaborada per Kroeber i Kluckhohn. A partir d’aquesta noció central, Burke especifica l’abast del concepte *cultura popular* en aquests termes:

La cultura es, en este sentido, un modo de vida, pero no es plenamente identificable con él. Con respecto a la cultura popular, parece preferible definirla inicialmente en sentido negativo como

cultura no oficial, la cultura de los grupos que no formaban parte de la élite, las “clases subordinadas” como las definió Gramsci. En el caso de la Europa moderna, estas clases estaban formadas por una multitud de grupos sociales más o menos definidos, de los que los más notables eran los artesanos y los campesinos [...] (Burke 1991a: 29).

Aquesta definició de Burke s’adiu en gran mesura als postulats que defensem, ja que, com veurem més endavant, els grans protagonistes temàtics en les peces musicals dels Al Tall –sobretot durant els primers anys de la trajectòria del grup– són, clarament, els problemes i vivències de les “classes subordinades”.

Quant al concepte de *cultura popular*, J. F. Mira (1989: 121) afirma que aquest implica l’existència d’altres tipus de cultura: si n’hi ha *popular*, és perquè n’hi ha també de *no popular*: la *cultura d’elit*, que és aquella cultura produïda per a ser consumida pel «Grup minoritari que manté una posició política, social, econòmica o cultural dominant en una societat¹⁰», és a dir, una «Minoria social selecta per un concepte o altre¹¹».

En aquest marc conceptual s’estableix llavors una jerarquia social o de classes alhora que es reconeix explícitament al poble la capacitat de generar cultura; al mateix temps, junt amb el terme *cultura popular*, apareixen d’altres –*cultura tradicional*, *cultura de masses*, *cultura nacional*– dels quals caldria acotar l’extensió del significat per tal que, al seu torn, en quede delimitada també la de *cultura popular*.

En concret, les diferències entre *cultura popular* i *cultura tradicional* han estat sovint discutides: bé perquè es pensa que la *cultura popular* englobaria la tradicional, bé perquè totes dues cultures –incloent-hi també la noció de *folklore*– s’integren dins del concepte de *cultures populars* (Williams, 1992). Així doncs, el més comú és trobar aquest dos termes com a complementaris o veure l’ús de l’adjectiu “tradicional” acompanyant l’epítet “popular”, en definicions que destaquen el caràcter de participació comunitària en determinades pràctiques o productes culturals; en concret, en les

¹⁰ <https://dlc.iec.cat>.

¹¹ <http://www.diccionari.cat>.

produccions culturals d'on sorgeixen referents, valors i símbols plasmats en costums o tradicions que incorporen la memòria històrica compartida pel grup. Aquesta memòria s'hereta d'una generació a l'altra i es reproduïx en general fora de l'àmbit restringit a l'alta cultura. L'imaginari compartit on s'inclou la memòria històrica d'una comunitat és una peça fonamental en la creació de la identitat col·lectiva, a través de la preservació dels valors identitaris. Per últim, la noció de *folklore* inclou la vessant de la cultura tradicional produïda per un grup ètnic concret i que, generalment, es tramet oralment.

D'altra banda, cal ressaltar que, com a influència de l'ús que se'n fa en els països de cultura anglosaxona, el terme *cultura popular* o *cultura pop* sovint s'usa també per tal de designar el conjunt dels elements de la *cultura de masses*: estils musicals predominants, treballs cinematogràfics i artístics icònics, etc.

La *cultura de masses*, de fet, remet al conjunt de béns, objectes o serveis de caràcter cultural produïts per l'anomenada *indústria cultural*, que s'adrecen a un públic de característiques heterogènies, generat en part per la pròpia indústria. Aquest model cultural –on la cultura ja no s'autodefineix com a “art”, sinó com a “indústria” – naix imposat pel sistema capitalista, a través del comerç d'escala, basat en els hàbits del consumisme massiu i la seua difusió publicitària a través dels mitjans de comunicació globals.

El concepte d'*indústria cultural* va ser encunyat entre 1944 i 1947 pels pensadors alemanys Theodor Adorno i Max Horkheimer a fi de designar els productes estandarditzats, produïts en sèrie i difosos a través de mitjans de comunicació massius. Adorno i Horkheimer situen els productes industrials en relació amb l'art tradicional en una posició inferior dins l'escala jeràrquica del valor ètic i estètic.

Més endavant, Adorno aprofundirà en el concepte d'indústria cultural tot criticant la pèrdua d'autonomia dels productes massificats en favor d'un objectiu comercial i econòmic:

Los comerciantes culturales de la industria se basan, como dijeron Brecht y Suhrkamp hace ya treinta años, sobre el principio de su comercialización y no en su propio contenido y su

construcción exacta. Toda la praxis de la industria cultural aplica decididamente la motivación del beneficio a los productos autónomos del espíritu. Ya que en tanto que mercancías esos productos dan de vivir a sus autores, estarían un poco contaminados. Pero no se esforzaban por alcanzar ningún beneficio que no fuera inmediato, a través de su propia realidad. Lo que es nuevo en la industria cultural es la primacía inmediata y confesada del efecto, muy bien estudiado en sus productos más típicos. La autonomía de las obras de arte, que ciertamente no ha existido casi jamás en forma pura, y ha estado siempre señalada por la búsqueda del efecto, se vio abolida finalmente por la industria cultural (Adorno, 1967: 10).

Aquesta idea de la *cultura de masses* com a generadora de productes sense qualitat, amb destinataris massius mancats d'individualitat i fàcilment manipulables, és la que ens ha arribat als nostres dies per fer referència a les produccions distribuïdes pels *mass media*; tanmateix, també té defensors que interpreten que es tracta d'una cultura de caràcter democràtic, igualitari i de fàcil accés per a totes les classes socials. En aquest sentit, la *cultura de masses* pot ser entesa com a una eina de construcció, conservació i consolidació –també de manipulació– de les *cultures nacionals*, ja que promou i generalitza una determinada cosmovisió, un *way of life* que s'adapta a una idea de societat i de nació, adient a uns interessos concrets. En altres paraules, la cultura de masses no vindria a fomentar el desenvolupament individual ni el pensament crític, sinó que contribuiria a l'expansió dels gustos i el pensament únic, tributari del Estat-nació i dels grans grups del capital transnacional.

1.1.2. CANÇÓ POPULAR: TRADICIÓ MUSICAL I REIVINDICACIÓ POLÍTICA

La *cultura popular* –com hem explicat en l'apartat anterior–, entre les darreries del segle XVIII i el començament del segle XIX, comença a ser entesa i apreciada per les classes burgeses i els intel·lectuals com a quelcom diferenciat. Segons Burke:

[...] coincidiendo con la progresiva desaparición de la cultura popular, cuando el «pueblo» o el «folk» comenzó a ser materia de interés para los intelectuales europeos. Sin duda, tanto los artesanos como los campesinos se vieron sorprendidos cuando vieron sus casas invadidas por hombres y mujeres con trajes y hablas de clase media, quienes les insistían para que les cantasen sus canciones, o les narrasen sus cuentos tradicionales (Burke, 1991: 35).

Així comença a sorgir –sobretot a Alemanya– tot un seguit de termes per a descriure les composicions populars, tant les cantades com les narrades, fet aquest que determina la importància i el reconeixement de què començaren a ser objecte:

Por ejemplo, Volkslied o «canto popular». Johann G. Herder le dio el nombre de Volkslieder a las colecciones de canciones que realizó entre 1774 y 1778. Existen términos como Volksmarchen y Volkssage, que a finales del siglo XVIII expresaban distintas clases de «cuentos populares». Estaba el Volksbuch, una palabra que llegó a ser muy popular a comienzos del siglo XIX, después que el periodista Joseph Görres publicase un ensayo sobre el tema. Su equivalente más próximo en inglés es el término tradicional chapbook («libreto de cuentos»). Existe otro término como Volkskunde (a veces Volkstumskunde) original de comienzos del siglo XIX, que podría traducirse como folklore (una palabra inglesa conocida por primera vez en 1846). Existe Volkspiel (o Volkschauspiel), un término que comenzó a utilizarse alrededor de 1850. Palabras y frases similares comenzaron a emplearse en otros países, generalmente un poco más tarde que en Alemania. Así, Volkslieder era folkviser para los suecos, canti popolari para los italianos, narodnye pesni para los rusos o népdalok para los húngaros (Burke, 1991: 35-36).

A mesura que avancem en els temps, però, afirma de nou Burke –tot recollint el pensament de J. G. Herder¹²–, les peces musicades adquireixen una nova dimensió quant a la influència social respecte de la poesia, ja que, a partir del Renaixement:

[...] solamente la canción popular conservó la efectividad moral de la antigua poesía porque circulaba oralmente, se acompañaba con música y cumplía funciones prácticas. Por el contrario, la poesía culta era para los ojos, estaba escindida de la música y era más frívola que funcional. Como su amigo Goethe indicaba, «Herder nos ha enseñado a concebir la poesía como propiedad común

¹² Las ideas que están detrás del término «canto popular», son expresadas con fuerza en el estimable ensayo de Herder, publicado en 1788, sobre la influencia de la poesía en las costumbres de los pueblos antiguos y modernos. Su idea central era que la poesía había tenido en alguna ocasión una efectividad (lebendigen Wirkung) ya perdida. En este sentido, la poesía habría sido muy efectiva entre los hebreos, los griegos o los antiguos pueblos del Norte, a la que consideraban algo divino. Era el «tesoro de la vida» (Schatz des Lebens); es decir, tenía unas funciones prácticas. Herder llegaba a sugerir que a la verdadera poesía le correspondía un particular modo de vida, que posteriormente se definió como la «comunidad orgánica», al tiempo que escribía con nostalgia sobre los pueblos «que denominamos salvajes (Wilde), pero que a menudo fueron más morales que nosotros» (Burke, 1991: 35-36).

de toda la humanidad, y no como la posesión privada de unos pocos individuos refinados y cultos (Burke, 1991: 36).

Més endavant, la Il·lustració –interpretada a Alemanya i Espanya com a “ocupació francesa”– va dotar la tradició popular a finals del segle XVIII d’un nou sentit renovat com a mitjà per expressar el rebuig contra França i la seua ocupació: en el redescobriment de la cultura popular aquesta és associada clarament amb el ressorgiment del nacionalisme. A més, en aquesta mateixa línia, Herder i els germans Grimm pensen que els costums, cançons, dites populars, etc. conformen el que anomenaren l’esperit d’una nació.

Els sociòlegs nord-americans Ron Eyerman i Andrew Jamison en *Music and Social Movements* (1998) –amb l’aclaridor subtítol *Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*– realitzen una aproximació cognitiva, alhora que acoten d’una manera ben simple i eficaç, els tipus de música amb què ens podem trobar en l’àmbit de la cultura occidental: en primer lloc, tenim la música tradicional, unida per tant a les tradicions; en segon lloc, ens trobem amb la música popular comercial i, per últim, la música clàssica, associada a un status de cultura més elevat: «In relation to music, traditions and traditional music are often distinguished from commercially popular music, and from classical music of high culture, on the other» (Eyerman i Jamison, 1998:40).

Així doncs, els conceptes de *música popular*, tradicional o folk –per bé que al seu torn admeten gran quantitat de divergències– es refereixen a un tipus de música basada en els arrels musicals propis de cada poble, en les tradicions estètiques seculars i en l’ús de determinats instruments, cromatismes melòdics etc., existents abans de l’arribada a través dels mitjans de comunicació de la música massiva i les influències de l’anomenada música “pop” (qualificatiu derivat de “popular”, però que no té la mateixa significació en terminologia musical). És a dir, estaríem referint-nos a la música que existia en cada tradició abans de l’estandardització i globalització estètica mundial, esdevingudes sobretot a partir de la Segona Guerra Mundial.

Per tot això, els termes de *música popular* (que cal no confondre amb la música anomenada “pop”), tradicional, folk –o d’arrel, terme encunyat en les últimes dècades per encabir la música basada en el mestissatge de les tradicions musicals pròpies i forànies– seran tractats en el present treball com a conceptes sinònims; per tant, ens hi referirem sovint i tindrem en compte exclusivament aquells trets que tenen en comú –no els que les diferencien–, és a dir, l’ús de la tradició musical pròpia com a part fonamental de les seues composicions.

1.1.3. CANÇÓ POPULAR I IDEOLOGIA DE LA RESISTÈNCIA

L’aclariment del concepte de *tradició* és indefugible a l’hora de continuar aprofundint en l’estudi dels conceptes de *cultura popular*, *música popular* i *cançó popular*, ja que en l’àmbit d’estudi que ens movem, l’adjectiu *tradicional* funciona en la majoria de les ocasions com a sinònim de *popular*. Així la idea de *tradició* que Eyerman i Jamison utilitzen al seu treball: «process of connecting a selected or usable past with the present, with ongoing, contemporary life (Eyerman i Jamison, 1998: 29)», coincideix amb el concepte de *cançó popular*, tal com l’aplica el grup musical al qual dediquem el present treball. En efecte, com demostrarem més endavant, Al Tall es pot considerar com una frontissa o pont que uneix el passat musical tradicional-popular, tot seleccionant-ne uns determinats materials, amb el present i el futur.

D’altra banda, Eyerman i Jamison interpreten els moviments socials com a l’eix central en la reconstrucció d’una cultura, ja que ofereixen nous significats com a les fonts d’identitat col·lectiva que representen. Els moviments socials dels nostres dies, a més, emfasitzen la dimensió estètica, sobretot en l’art i la música, tal com va veure en un llibre clàssic, *An Essay on Liberation* (1969), Herbert Marcuse. L’heterodox sociòleg de l’Escola de Frankfurt, per tal de reconstituir tradicions de resistència i crítica, usava una metàfora basada en un joc de paraules en anglès: “*tradition re-membered*”, és a dir, tradició “recordada” (*remember*) alhora que “re-membrada”(*re-membered*), reconstituïda.

Finalment, Eyerman i Jamison fan una aclaridora reflexió sobre la capacitat dels moviments socials per a combinar la cultura i la política. La síntesi d'aquests dos elements, alhora que eixampla el context polític i històric de l'expressió cultural, afavoreix l'aportació dels recursos de la cultura (expressió artística, tradició i música) al servei de la lluita política:

In music, art, and literature, movements periodically provide an important source of renewal and rejuvenation, by implanting new meanings and reconstituting established aesthetic forms and genres. In more general terms, through their impact on popular culture, mores and tastes, social movements lead to a reconstruction of processes of social interaction and collective identity formation (Eyerman i Jamison, 1998:10).

En referència a cantants com Bob Dylan o Joan Baez, i pintors com Pablo Picasso, Eyerman i Jamison insinuen que, si no hagueren pres part activa en els moviments socials de l'època, és molt probable que hagueren constituït una producció artística substancialment diferent: «in most cases, movement involvement remained central to their artistic production (Eyerman i Jamison, 1998: 12)». El grau de compromís que adquiriren en molts casos els artistes fa que, fins i tot quan el moviment social en què es trobaven inserits ha desaparegut, les idees i ideals que el sustentaven pervisquen a través del seu art i, fins i tot, servisquen d'inspiració a nous moviments que alhora puguin mantenir els antics moviments vius en la memòria col·lectiva.

L'experiència nord-americana, a través de cantants com Bob Dylan, és local i universal alhora, ja que il·lustra la importància de la música pel que fa a la formació i èxit dels moviments socials com a forces de "mobilització de la tradició": «By a selective reworking of traditional cultural materials, modern societies periodically reinvent themselves, and popular music is increasingly one of the most significant areas for this mobilization (Eyerman i Jamison, 1998: 14)».

La música, sostenen Eyerman i Jamison, posseeix el poder de l'exemplaritat, que fa que siga viscuda alhora que pensada: és un art cognitiu, però també estimula els aspectes més emotius de l'ésser humà; en aquest sentit l'expressió musical és autoreveladora i per tant símbol dels individus i el col·lectiu que formen part d'un

moviment. En aquest context la paraula “simbòlic” fa referència al fet que compendia en si les idees transformadores que postula, és a dir, els valors que es propugnen i els entrebancs que es refusen: «As cognitive praxis, music and other forms of cultural activity contribute to the ideas that movements offer and create in oppositions to the existent social and cultural order (Eyerman i Jamison, 1998: 24)».

Com hem explicat més amunt, amb les imatges de la frontissa, el pont o la baula, l'aportació d'Al Tall representa la unió de les tradicions amb el present i la projecció cap al futur. Així el passat és manté viu per mitjà d'una cultura musical popular i renovada; però també gràcies als moviments socials que creen un context en el qual les tradicions artístiques s'actualitzen, es reinventen i adquireixen vitalitat. Ara bé, perquè aquest fenomen pugui tenir lloc, ha d'existir congruència, relació entre les tradicions referides en les peces musicals i les idees del moviment social emergent: «Just as not any political ideology will fit any social group or individual, not every type of music or song will fit any social movement (Eyerman i Jamison, 1998: 46)».

La música tradicional, com a portadora de l'experiència particular d'un poble i unes significacions determinades, té certes limitacions pel que fa a les imatges de futur que pot o no projectar, i que en limitaran la reinvençió. En aquest sentit, els etnomusicòlegs nord-americans Lomax i Lomax (1966) defineixen la música com a «truly democratic art, painting a portrait of people» (Lomax i Lomax, 1966: 53); per tant el “portrait”, el retrat, cal que siga, fins a un cert punt, fidel, si els resultats es vol que siguen pertinents i influents en el present.

En un sentit complementari incideixen el sociòleg Joe Kotarba i l'etnògraf Philip Vannini tot aprofundint en els aspectes tractats més amunt a través de l'assumpció del fet que la música popular genuïna, autònoma i independent està associada a la transmissió d'idees i a una “ideologia de resistència”:

In contrast, popular music that is “good” in itself and good in terms of its consequences for people is autonomous music; or at least, so this critical theoretical argument goes. According to this counterhegemonic ideology, which we could call an ideology of *resistance*, autonomous, independent, genuine music is believed to be synonymous with authenticity—something which is

highly valued (at least in the surface) by many people of character and especially, and perhaps stereotypically, by artists. Autonomy and authenticity mean many different things, but they generally entail independence from shallow values—such as fame, economic success, political collusion, etc.—that “corrupt” the ideal purity of musical expression (Kotarba i Vannini, 2009: 76).

Tot i que els conceptes d'autonomia i autenticitat no sempre s'impliquen, el tipus de *música popular* que solen caracteritzar és aquell que resta lluny de valors com ara fama, èxit econòmic o interessos polítics. Normalment, però, sol tractar-se de música que inclou una protesta política, que encarna uns valors culturals alternatius als de la cultura de masses. Aquest tipus de música, segons Kotarba i Vannini (2009), sol incloure alguns dels següents continguts temàtics: protesta contra l'opressió o espoliació, aspiració d'una societat més justa, sàtira dels individus que ostenten el poder, reflexió filosòfica, commemoració de la lluita popular, inspiració per als moviments populars, tribut als màrtirs, expressió de la solidaritat amb la classe treballadora i comentaris social crítics en general. Com veurem més endavant, totes les línies temàtiques de la música popular autònoma i autèntica proposats per Kotarba i Vannini es retroben reiteradament en el repertori de temes que despleguen els textos dels Al Tall.

Aquest tipus de música pretén, doncs, aconseguir el recolzament per a una causa social o moviment, crear solidaritat i cohesió, promoure la consciència i tractar de buscar solucions als problemes socials, o, simplement, proporcionar esperança a una determinada comunitat.

1.1.4. LA CANÇÓ COM A BRAÇ ARMAT DE LA POESIA

En la línia dels autors esmentats, un altre gran conegut de l'Escola de Frankfurt ja citat més amunt, Theodor W. Adorno, també realitza una diferenciació entre la música consumida per la societat de masses (capitalista i occidental) i les perifèries culturals, que consumeixen productes poc aptes per als gustos massius predominants. Aquest allunyament es pot explicar per la complexitat dels missatges, per la manca de difusió

social –en el cas de la música tradicional– o pel caràcter marginal de la llengua que els serveix de vehicle, com passa amb bona part de la música en català en relació amb els mercats anglòfon o hispànic. Com se sap, les comunicacions industrials massificants han preferit una música popular d'un altre caire: l'anomenada “pop”, basada en l'èxit econòmic de la indústria cultural. D'altra banda, el públic que acudeix a concerts de música “autònoma” i “independent”, com la classificaven Kotarba i Vannini, no encaixa en el perfil psicològic de la massa –més fàcilment influenciable per les tècniques publicitàries de la indústria cultural que la dirigeixen cap el consum de la musical pop. Podríem, llavors, parlar d'una mena d'ideologia estètica que faria coincidir un determinat públic amb un cert posicionament social, i potser, fins i tot, polític; la “ideologia de la resistència”, com l'anomenaven Kotarba i Vannini (2009: 76-77):

Autonomous and authentic music is often political protest music: songs that work as “cultural alternatives to the lifestyles of the “mainstream.” This type of music often falls into one of the following categories: protest against oppression or exploitation; aspiration toward a better and more just life; satire of those in power; philosophical reflection; commemoration of popular struggles; inspiration for collective movements; tribute to martyrs; expression of working-class solidarity; and critical social commentary. Regardless of the actual category that a musical performance, recording, or genre may fall into, autonomous and authentic music intends to solicit or arouse support for a movement or cause, create solidarity and cohesion, promote awareness or evoke solutions to social problems, and simply to provide hope (Kotarba i Vannini, 2009: 76-77).

El cantautor català Francesc Pi de la Serra, en el capítol “Els problemes de text en la nova cançó”, pertanyent al llibre *Ens calen cançons d'ara* (2010), ressalta la vital importància del text inserit en la cançó: «La cançó és, per tant, a causa de les seves paraules o text, una forma definitiva i insubstituïble de la comunicació que procedeix del llenguatge i excedeix el poema, atès que posa la música i el text en el mateix jou (Pi de la Serra, 2010: 12)». El cantautor barceloní fa, a més, una classificació de les cançons en dos tipus, de manera molt semblant a la que proposaven Kotarba i Vannini: d'una banda, la “cançó costum” «que encarna la revisió dels valors convencionals arrelats» i aquella «que té a veure amb les causes i les lluites d'alliberació a les quals hem estat cridats, cançons que tenen a veure amb les dictadures, i les carències mínimes

vitals, com llibertat, fam, injustícia, etc., i que sintetitzen allò que és imprescindible (Pi de la Serra, 2010: 8)».

Pi de la Serra subdivideix les cançons militants en dos grups: per un costat, «el corrent de poetes i cantants que decideixen militar en el silenci»; i per l'altre «el corrent de la fúria i el soroll». La diferència que estableix entre ells s'explica de la manera següent: «Entre el primer i el segon cas hi ha l'abisme que es decreta insondable entre la covardia i el coratge, entre l'egoisme i la generositat, entre la vocació vassalla i la vocació llibertària, entre la dignitat i la indignitat, i que acaben fent-se costums respectius (Pi de la Serra, 2010: 11)». Per al cantant català, les dues postures, doncs, són “militants” en el sentit que assumeixen una postura concreta respecte a la realitat i el paper que la música hi pot tenir quant a la transmissió d'un missatge; així, la diferència entre els dos corrents vindria donada per dues formes diferents d'assumir el paper de la música, fent servir o no la seua capacitat com a motor del canvi social, com apuntava Adorno.

De manera molt semblant a Pi de la Serra, s'expressava el grup de rap valencià Arrap –guanyador el 2011 del premi al Grup Revelació en els premis atorgats pel Col·lectiu Ovidi Montllor– en una entrevista al diari *Levante-EMV*, quan asseguraven que «l'absència de missatge [...] és fer política també».

L'absència de missatge, des de Britney Spears a Despistaos, és fer política també. La d'ells és conformista i la nostra transformadora. La situació ens obliga perquè el sistema capitalista ens ofega cada dia més arreu del món i som un grup obertament anticapitalista i revolucionari. Ells creuen en el dòlar i nosaltres en Lenin o Guevara.¹³

El grup valencià fa seua la metàfora de l'equiparació entre la cançó reivindicativa i les armes quan afirma pretendre «disparar rimes a un panorama de sangoneres, mediocres i aprofitats» i assumeixen el paper de canvi social que Adorno atribuïa a l'art

¹³ “Si tallen televisions, tragan rimes”, <http://www.levante-emv.com>, 14-7-2011.

en assumir que el seu objectiu és «intentar moure consciències i canviar el món i el país»¹⁴.

És per aquesta raó que la cançó, segons Pi de la Serra:

[...] desenvolupa una funció social preponderant. I és per causa de la seva funció que no pot ser concebuda com un mitjà d'esbarjo. Una cançó s'escriu per a molta gent, i el seu poder mobilitzador és tan gran –perquè contra les bones cançons no hi ha defensa possible– que ara com ahir, i demà per demà, és, va ser i serà una arma multidireccional d'una enorme potència destructiva.

Quan Silvio Rodríguez fa gemegar milions de persones amb un vers –escolteu-ho bé, un sol vers– en el qual declara d'una manera preciosa “vivo en un país libre” en tres segons ha enviat a fer punyetes trenta o quaranta anys d'infàmies i calúmnies vessades contra el seu país per milers de mercenaris de la ploma que han costat milions de dòlars. I d'això podem deduir que la cançó és realment incalculable en si mateixa, espremut un raïm compost per un gra de convicció, un gra de poesia, un gra de música, un gra d'emoció i d'altres graus. Ara bé. Per a un poema no n'hi ha prou amb les paraules, cal afegir-hi una cullerada d'ideologia. (Pi de la Serra, 2010: 12).

En termes pareguts s'expressava Joan Manuel Serrat en el documental *La cançó censurada* (TV3, 2016) quan explicava que el possible èmfasi que la censura franquista va posar en les lletres de les cançons radica precisament en la seua importància com a fet social: «La cançó va rebre la censura que va rebre el país en general i, si en algun cas va semblar que era especialment agredida per la censura, és perquè la cançó era especialment important com a fet popular en aquells moments».

Pi de la Serra copsa perfectament el concepte de “funció social” que ha de tenir la cançó quan la relaciona amb la dels antics trobadors que portaven les notícies de poble en poble a través de les seues composicions, ja que, al seu parer, la funció de la cançó actual és també la de servir de missatgera de la realitat i provocar el canvi social:

El nostre ofici consisteix a confabular-nos en les perspectives d'una informació i d'una mobilització permanent. Aquesta és la porta a la qual truquem per despertar els adormits.

¹⁴ Ídem nota anterior.

Colpegem la porta amb els cinc nusos de la mà, amb el puny: la història, la veritat, la voluntat, el futur i el combat (Pi de la Serra, 2010: 12).

En definitiva, com resumeix en una frase ben aclaridora el cantautor català: «La cançó és el braç armat de la poesia, o ho ha de ser (Pi de la Serra, 2010: 7)».

1.1.5. LA FERA COM A BRAÇ ARMAT DE LA MÚSICA EN VALENCIÀ

Aquesta visió del poder de la música com a motor del canvi social ha sigut ben palesa en diferents manifestacions protagonitzades per músics valencians pertanyents a l'escena actual; en concret en volem destacar, pel seu caràcter transversal i aglutinador, la metàfora utilitzada pel Col·lectiu Ovidi Montllor (COM) en la 10^a edició dels premis Ovidi Montllor (2015), amb el lema “La fera torna al Palau”. Aquesta “fera”, en referència a la cançó “La fera ferotge”, composta pel músic alcoià que dona nom al col·lectiu, és un homenatge a la seua memòria i alhora s'erigeix com a símbol de la “ideologia de resistència” de què parlaven Kotarba i Vannini, més encara si entenem l'abast semàntic de la paraula “fera” com a animal engabiat, presoner i, per tant, susceptible d'alliberar-se i assolir la llibertat de què és privat Podem relacionar, doncs, la imatge de la gàbia –que pressuposem en existir una fera– com a símbol de l'opressió i el caràcter salvatge de la fera com al desig de llibertat irrefrenable.

Els guardons Ovidi Montllor, que premien els millors treballs de la música en valencià en diferents categories, van ser celebrats per primera volta l'any 2006 al Teatre el Micalet, després que la Generalitat Valenciana –presidida aleshores per Francisco Camps (PP)– en denegà la celebració al Palau de la Música. A excepció feta de l'edició del 2008, que es va celebrar al paranimf de la Universitat Politècnica de València, la resta de convocatòries d'aquests premis va tindre lloc al teatre Micalet. Quasi deu anys més tard de la primera edició, el 2015, després que es produïra el canvi polític que va dur a l'Ajuntament de València l'alcalde Joan Ribó (Compromís) i a la presidència de la Generalitat el president Ximo Puig (PSPV), la festa de concessió d'aquests premis es va celebrar per primera volta al Palau de la Música de València.

La referida negativa a cedir espais públics a artistes o col·lectius d'intèrprets és un exemple ben eloqüent del menyspreu i procés d'invisibilització patit per la música interpretada en valencià per part dels partits governants al nostre espai autonòmic fins el 2015. La resposta del COM (Col·lectiu Ovidi Montllor) va ser la publicació dels seus estatuts a la porta mateix del Palau de la Música, on explicaven les raons que els havien dut a incorporar com a nom propi el del músic alcoià, ja que:

Ovidi Montllor no va actuar mai en el Palau de la Música de València i tampoc va tindre l'oportunitat d'aparèixer en Canal 9 per parlar obertament sobre el seu treball. Aquells polítics que durant la transició varen utilitzar les cançons d'Ovidi per aprofundir en la voluntat democràtica de la societat valenciana, van deixar-lo lamentablement de costat una vegada assumit el poder. En el desé aniversari de la seua mort, en part com a homenatge i en part com a símbol, bategem l'associació dels músics i cantants del País Valencià amb el nom del magnífic cantautor alcoià. Perquè no volem que a ningú de nosaltres li passe mai més el que li va passar a Ovidi. Perquè tots som Ovidi¹⁵.

Repetim que finalment el 2015, per primera volta un espai públic va acollir la concessió dels guardons Ovidi Montllor: el recinte del Palau de la Música de València; però no només s'hi van celebrar, sinó que durant una setmana s'hi van dur a terme concerts d'homenatge als guardonats durant aquests deu anys de vida del col·lectiu. A més a més, a la cerimònia de lliurament dels premis del 2015, hi van acudir, també per primera volta, els representants màxims del govern autonòmic i del cap i casal: el president de la Generalitat Valenciana, Ximo Puig; la vicepresidenta, Mònica Oltra i l'alcalde de València, Joan Ribó.

Com ja hem apuntat més amunt, el COM, recollint el valor simbòlic de la negativa del 2006 a l'ús del Palau i fent referència novament a la figura d'Ovidi Montllor, va aprofitar la històrica edició del 2015 per batejar el lliurament de premis musicals amb el títol "La fera torna al palau", tot recordant la cançó de Montllor "La fera ferotge" i es creava així un referent simbòlic –la fera– que, com s'explicava en un article al respecte publicat a Vilaweb, «simbolitza la gent incòmoda per al poder, la rebel·lia, l'expressió

¹⁵ <http://www.enderrock.cat>, 2-10-2005.

de la cultural popular. La Fera ha pogut tornar gràcies al canvi polític de totes les institucions valencianes»¹⁶

Un dels participants en l'acte, el cantant i sociòleg valencià Rafa Xambó, era entrevistat per Vilaweb uns dies més tard i donava una eloqüent definició del simbolisme de la figura de la “fera”:

La Fera és el símbol, diguem-ne, contra el poder, contra les injustícies; és un símbol de rebel·lia, és l'artista marginat, castigat. Recull totes eixes significacions. Hem patit una època molt dura, vint anys de partit Popular. L'ambient va arribar a fer-se gairebé irrespirable. A més, també, com que s'estan fet molts homenatges a Ovidi Montllor en el vint aniversari de les seues vacances, aleshores pensàrem també a donar-li un nom que fóra simbòlic i significatiu, i clar, ‘La fera ferotge’ és la primera cançó de l'Ovidi. La Fera al Palau doncs simbolitza això, la recuperació de la dignitat dels valencians a través de la música¹⁷.

En dies posteriors, Vilaweb tornava a incidir en la importància simbòlica de la utilització del Palau de la Música de València per a la ubicació dels premis del 2015:

Molts coincidien ahir a la nit en un mateix fet: allò no era normal. O no ho era fins fa quatre dies. Una gala dels Premis Ovidi Montllor al Palau de la Música, un espai fins fa poc vetat a la música i la cultura en català, i amb la presència de les principals institucions del país. Exacte, impensable. Fins ara. Una dècada després de la tancada històrica i simbòlica per a denunciar la manca de suport institucional, molts d'aquells mateixos músics i encara més de nous tornaven a omplir l'edifici, ara com a convidats, com a organitzadors, com a protagonistes, de la festa de la música valenciana. Impensable fins fa quatre dies veure el president de la Generalitat no únicament a la fila zero sinó lliurant un dels premis i aplaudint els guardonats, en aquest cas, ni més ni menys que a Obrint Pas, que van ser homenatjats amb el premi d'honor a la trajectòria musical. Obrint Pas recollint un premi de la mà del president del govern, qui els ho hauria dit i qui s'ho hauria cregut¹⁸.

¹⁶ “La Fera torna al Palau de la Música per homenatjar Ovidi Montllor”, <http://www.vilaweb.cat>, 10-11-2015.

¹⁷ “Rafa Xambó: 'En eixir a l'escenari em vaig dir: «Per fi, ja hem conquerit el Palau!»”, <http://www.vilaweb.cat>, 21-11-15.

¹⁸ “Premis Ovidi Montllor 2015: Acostumant-nos a ser normals”, <http://www.vilaweb.cat>, 23-11-2015.

La idea de la normalitat recuperada és un referent constant de l'article esmentat "Premis Ovidi Montllor 2015: acostumant-nos a ser normals", com també ho va ser de tota la gala i es va fer palés en les intervencions de nombrosos dels assistents convidats a l'acte. Així Enric Morera, president de les Corts en aquell moment declarava: «Hem recuperat la normalitat democràtica! Hem tornat al Palau». Mónica Oltra, vicepresidenta del govern, per la seua banda incidia en la importància cabdal que l'ús normalitzat de la llengua té a l'hora d'aconseguir l'estatus de normalitat: «Que difícil que és ser normal quan la nostra llengua no pot prestigiar-se»¹⁹.

Alguns dels components històrics d'Al Tall també van ser presents a l'acte i insistiren en la idea de la necessitat de normalització i visibilització de la música en valencià, com a part fonamental de la cultura pròpia: Vicent Torrent, cantant d'Al Tall, es pronunciava al seu discurs per a «exigir als nous responsables polítics que no afluixin en la tasca de treure i mantenir a la superfície la música tan viva que tenim»²⁰; Manolo Miralles, un dels fundadors d'Al Tall i president del Col·lectiu de Músics Ovidi Montllor el 2015, utilitzava de nou la metàfora de la fera com a símbol del caràcter reivindicatiu de la música en valencià: «La fera mossegarà amb ganes qui trenque l'alegria d'aquest poble»²¹.

Aquesta normalitat i reconeixement institucional pel que fa a l'escena musical valenciana es va veure recentment reforçada quan el octubre de 2018 el conseller d'Educació, Investigació, Cultura i Esport, Vicent Marzà –pertanyent al partit polític Compromís– va presentar els Premis Carles Santos de la Música Valenciana, que organitzava per primera vegada la Generalitat, tot fent apel·lació a la manca de reconeixement de què el col·lectiu musical valencià ha sigut objecte:

¹⁹ Ídem nota anterior.

²⁰ Ídem nota anterior.

²¹ Ídem nota anterior.

[...] el reconeixement de la Generalitat al sector musical valencià era necessari per a visualitzar la qualitat dels grups i solistes de diferents estils del nostre panorama musical [...] Encetem la primera edició d'uns reconeixements que calien, i molt, per a potenciar els artistes i la indústria musical valenciana, per a contribuir a augmentar els públics i perquè la societat conega els treballs

i la tasca impecable que el sector du a terme des de fa dècades i que fins fa uns anys no tenia el suport institucional²².

Aquests recentment inaugurats Premis de la Música Valenciana consten de 15 categories, les candidatures i les nominacions de les quals són escollides per la Mesa de la Cultura Valenciana (MECUV) formada per una comissió de representants de les associacions professionals de la música.

El 8 de novembre de 2018, el també recentment inaugurat canal de televisió autonòmic valencià À punt retransmetia la cerimònia dels premis Carles Santos de la Música Valenciana i el mateix conseller Vicent Marzà tornava a incidir en el valor de l'escena musical valenciana en el seu discurs de lliurament del Premi d'Honor, precisament concedit en aquesta primera edició dels guardons a Vicent Torrent, fundador d'Al Tall:

La veritat és que quan vam pensar de fer uns premis sabíem de la qualitat de tota escena musical valenciana, però avui fa goig, i fa goig també gràcies al treball que ha fet moltíssima gent i jo avui ací estic també i em sent un privilegiat per a donar un premi, que és el premi, precisament, al premi d'honor, a una persona que és, ni més ni menys, la que ha construït, entre altres coses, el relat de què és la música valenciana, de la nostra cultura popular, que ha recuperat moltíssima de la nostra cultura popular i que gràcies a la seua herència, tota esta herència, és la llavor, bona part de la llavor, que ha sembrat²³.

Trobem també força significatiu el fet que, en el vídeo que es va projectar un cop Marzà va realitzar el seu parlament –i que va servir de presentació de la figura de Vicent Torrent i la seua tasca musical i divulgativa i que podem interpretar com a “veu

²² <http://ivc.gva.es>, 4-10-2018.

²³ <https://apuntmedia.es>, 8-11-2018.

institucional”– incloïa un fragment d’una entrevista on Torrent incidia en l’intent de supressió tant de la música com de la llengua autòctones, alhora que reconeix el vincle existent entre totes dues formes d’expressió popular:

Al Tall s’ha dedicat a dependre a fer música com feien la gent major d’ací, que és una música que han volgut arraconat i que canta en la llengua d’este País, que és una llengua que han volgut arraconar, i que té la sensibilitat de la població i que lo que pretén és precisament això, ser del País i créixer junt amb este País²⁴

Al seu torn el mateix Vicent Torrent en el respectiu discurs a l’hora de rebre la distinció honorífica, va realitzar un reconeixement al canvi del rumb en les polítiques culturals envers la música valenciana d’ençà de la renovació política que va dur al poder grups progressistes:

Jo vos propose, des de la meua modèstia, tres objectius a considerar per a la bona salut d’este estimat sector de la música valenciana: primer, que anem progressant en eixa dinàmica, que gràcies a les noves polítiques, ja està en marxa. Es tracta senzillament de que les músiques populars passen de ser considerades com de baixa cultura a ocupar el primer lloc de l’atenció de la gestió cultural, i que vagen arbitrant-se les mesures que implica esta nova concepció. Ja no ens pot valdre allò de deixar que les multinacionals s’ocupen de l’alimentació musical del poble.²⁵

²⁴ <https://apuntmedia.es>, 8-11-2018.

²⁵ Ídem nota anterior.

1.2. IDENTITAT, CULTURA I MÚSICA

En aquest apartat voldríem reflexionar sobre el concepte d'identitat, en especial pel que fa a la seua relació amb la cultura i la música. Aquesta indagació en la identitat musical és rellevant *per se*, però som de l'opinió que també és pertinent en últim terme definir la identitat en relació al públic que ha seguit Al Tall durant dècades; ens demanarem, doncs, quins són els trets identitaris comuns que defineixen aquell sector transversal de la societat valenciana que es reflecteix en la música i els textos del nostre grup.

Així, primerament, farem una revisió sobre el concepte d'identitat en què ens basem per a realitzar la nostra anàlisi i dins d'aquest punt revisarem la importància de la llengua i la varietat dialectal pel que fa a la formació de la identitat col·lectiva. En segon lloc, farem un recorregut per alguns estudis d'antropologia social que indaguen en les diverses identitats valencianes Valencià i, finalment, tractarem la relació de la identitat amb la cultura en general i amb la música en particular.

1.2.1. EL CONCEPTE D'IDENTITAT

El terme identitat, del llatí IDENTĪTAS que al seu torn prové d'IDEM que significa "el mateix" fa referència de manera general al conjunt de trets propis d'un ens (individu, grup, societat, llengua, cultura, etc.) que el fan diferent de la resta; la identitat és també l'autopercepció com a component d'un grup d'iguals amb el qual es comparteixen característiques, que poden ser innates o adquirides al llarg de l'experiència vital. La identitat és, per tant, una noció ben complexa ja que s'aplica a realitats canviant i mutables al llarg del temps: no és una essència inalterable, sinó el resultat d'una existència canviant.

En el nostre treball, en concret, ens interessa aquest concepte d'identitat per tal de resseguir quines són les característiques compartides pel conjunt de la societat que es considera identificat amb els missatges transmesos a través de les lletres de les cançons

d'Al Tall. Cercarem, doncs, aquells trets que, en ser comuns, permeten aquests individus autopercebre's com a grup amb una identitat compartida. En aquest sentit compartim la noció d'identitat de la qual parteix Piqueras Infante en el seu treball, *La identidad valenciana* (1996) quan distingeix dues posicions antagòniques a l'hora d'entendre el fenomen identitari:

Ya es casi un lugar común decir que la identidad es el “elefante blanco” de la Ciencia Social. Desde las posiciones que la niegan (el anti-mito la señala como algo “inventado”, siempre provisional, pasajero, a lo que hay que avivar continuamente) hasta quienes creen que trasluce una *esencia*, de la que los seres humanos –sea aislada o colectivamente- son portadores [...]. [...] desde nuestra perspectiva, tal significación no responde a ninguna esencia o innatez, sino que se adquiere en cuanto que condiciona, motiva, concita, da seguridad o, por el contrario inquietud, diferencia, distingue, separa, predispone, cohesiona o (des)moviliza a los individuos, según las circunstancias y los sujetos en interacción, pero también como consecuencia de las distintas prédicas e implicaciones de cada identidad. Esta existe de una manera dinámica, procesual, como construcción humana que es, en dialéctica entre los individuos y el medio social y natural en que se desenvuelven (Piqueras, 1996: 19).

Aquesta percepció de la identitat com a quelcom canviant i en constant evolució – és a dir, com un concepte difícil de definir– ha fet dels elements simbòlics, emblemes o metàfores un vehicle cognitiu usat sovint per a copsar el dinamisme de la “identitat”. Una de les metàfores que s'ha utilitzat amb freqüència per a il·lustrar la idea d'identitat ha estat la d'un puzzle en què les diferents facetes identitàries (lingüística, personal, cultural, nacional, política, de gènere, etc.) s'acoblen per tal de formar un tot unitari. Més aviat, però, al nostre parer, la identitat s'assemblaria a un cub de Rubik amb múltiples cares canviant, cosa que faria que l'objectiu d'homogeneïtzar-ne els colors esdevinguera impossible. Una altra metàfora relacionada amb la identitat, utilitzada pel sociòleg d'origen polonès Zygmunt Bauman, és la de la crosta volcànica: les identitats són com la crosta volcànica que s'endureix i torna a fondre's, de manera que, tot i semblar estable des del punt de vista d'un observador extern, està sotmesa a un canvi constant que és percebut com a un trencament continuat pel subjecte mateix.

En aquest sentit podem relacionar la identitat amb la ideologia com afirma Estébanez Calderón quan afirma que aquesta darrera està formada por «El conjunto de

ideas, creencias, valores y representaciones (mitos, símbolos, imágenes, etc.) que conforma una determinada visión del mundo y sirve de pauta a los individuos de un definido grupo o clase social, o comunidad nacional, religiosa, cultural, etc., para relacionarse con el mundo, con los demás miembros del grupo [...] y con otros grupos o colectividades humanas (Estébanez Calderón, 1995: 544)».

1.2.1.1. Identitat i llengua

La llengua comuna dels membres d'una comunitat té una funcionalitat dual: d'una banda serveix com a mitjà de comunicació entre els integrants i de l'altra exerceix de mecanisme de reconeixement mutu i de factor integratiu, en facilitar la diferència amb els "altres", els que no parlen la mateixa llengua. En aquest sentit s'expressava Sanchis Guarner (1967: 10) quan afirmava que «La llengua no és tan sols un sistema de signes útil per comunicar, sinó que és també una xarxa on són preservades les més entranyables formes de vida i de pensament de cada comunitat cultural individuada». També el sociolingüista eivissenc Bernat Joan i Marí insisteix en aquest sentit: «un determinat ús de les llengües en un territori funciona bàsicament com a símptoma de fenòmens socials que també hi tenen lloc, però, que no salten a la vista amb tanta promptitud i facilitat» (Joan i Marí, 1984: 11).

Peter Burke i Roy Porter en el seu treball conjunt *Language, Self and Society* (1991) anunciaven precisament la importància del llenguatge a l'hora de crear identitats, no només com a mitjà sinó com a símbol en ell mateix: « [...] language is not a simple reflection of 'experience' and 'consciousness' but actively constitutes these categories» (Burke, 1991: 155). Els autors il·lustren aquesta visió de la importància del llenguatge com a part constitutiva de la identitat a través de l'anàlisi de la relació que s'estableix entre llenguatge i classe social a Gran Bretanya entre 1840 i 1920, de fet defineixen el llenguatge en aquest context com a la substància nuclear de la cultura:

[...] not the form of culture but its substance. [...] people at the time identified their language as perhaps the central aspect of their culture. Much else changed, but language persisted as part of

their of the symbolic structure of the old culture and as the defining characteristic of the new (Burke i Porter, 1991: 172-178).

En concret, Burke i Porter atorguen una importància especial al dialecte en tres sentits interrelacionats: com a formador d'identitats socials, com a dipòsit d'experiència i memòria i com a reflex de la crònica moral i social d'un poble. Aquestes tres funcions estaven presents, a més a més, en les balades analitzades pels autors britànics, que funcionaven en alguns casos com a "reportatges" dels esdeveniments socials; així mateix trobem interessant destacar com, en el seu estudi sobre els personatges de les balades dialectals, es fa referència a 'John' com a figura principal que representa a "l'home qualsevol" i eleva a la categoria d'heroi el treballador empobrit que sobreviu gràcies al seu domini de l'humor i la ironia.

Aquesta importància de l'ús simbòlic d'una varietat lingüística determinada, així com també l'aparició d'un personatge aglutinador del sentiment col·lectiu de classe – que trobaria el seu homòleg evidentment en la figura del tio Canya– són trets que trobem de manera anàloga en l'anàlisi dels continguts ideològics de les lletres d'Al Tall. Com veurem, en els seus textos, carregats de marques lèxiques o fraseològiques valencianes, aquest ús de la llengua dialectal evidencia encara més tant el públic a qui van dirigides les composicions com la intenció del missatge que s'hi vol transmetre.

Fet i fet, Burke i Porter conceben la llengua popular anglesa ja des de finals del segle XIX, i en particular el dialecte *cockney* de la conurbació londinenca, com una forma d'assertió identitària i cultural enfront de la condescendència de les elits dirigents, així com un reflex estereotipat de la naturalesa de les classes populars.

Tornem, però, a l'àmbit valencià. L'antropòleg castellanenc Andrés Piqueras, en l'estudi ja esmentat –*La identidad valenciana* (1996)– apunta com el procés de bilingüisme diglòssic a favor del castellà alhora que la progressiva minorització del valencià «[...] no ha implicado, a pesar de las posibles repercusiones en el proceso identitario, su desplazamiento como rasgo primordial en la definición de valencianía (1996: 38)». De fet, la llengua ha tingut

[...] una especial repercusión en la actual conformación de la identidad valenciana, dado no sólo que la lengua supone frecuentemente un elemento clave en la formación de la conciencia identitaria de una sociedad, sino que constituye para los valencianos, según veremos, un factor esencial de diferenciación, condicionador al tiempo de su adscripción identitaria (Piqueras, 1996: 37).

Mitjançant l'anàlisi dels resultats obtinguts a través d'una mostra extensa d'enquestes, Piqueras mostra, entre altres elements de construcció identitària, la imatge que els valencians tenen d'ells mateixos i la que es té dels valencians a la resta de pobles de l'Estat espanyol. En els resultats d'aquesta prospecció, cal ressaltar la gran importància que l'ús de la nostra llengua²⁶ cobra en les autovaloracions generals dels entrevistats per Piqueras, a l'hora de definir els trets identitàris del "valencià de veritat":

[...] una persona tiene que cumplir diferentes requisitos para que se la pueda considerar cien por cien valenciana, però por último ha de considerarse a sí misma valenciana para terminar de serlo de verdad. Si es así, demostrará indefectiblemente amor a su tierra y a sus cosas, a sus costumbres y a su cultura en general. Es decir, necesariamente hablará valenciano y seguirá (respetará) las costumbres y tradiciones propias de la tierra (Piqueras, 1996: 132-133).

És tanta la importància que des d'alguns sectors valencians –podríem dir nacionalistes– s'ha arribat a donar a la llengua que, fins i tot, el pensador suecà Joan Fuster afirmava: «la nostra pàtria és la nostra llengua» (Fuster, 1983: 311). Per la seua banda, el sociòleg valencià Rafael Castelló conclouia en un altre estudi aplicat que la llengua es «converteix en la base exclusiva de la identitat nacional dels valencians i protagonitza la narració fusteriana de la nostra història» (Castelló, 2001: 20).

De la mateixa manera s'han expressat altres autors respecte a la llengua, com ara Serrano que la definia com «el magatzem que ha guardat les experiències i la saviesa de

²⁶ Davant la pregunta formulada per Piqueras Infante (1996: 124): "Quines condicions diria vosté perquè una persona pugua ser considerada valenciana cent per cent?", els resultats de 485 respostes són els següents: 117 (24,1%) corresponen en exclusiva a la llengua; 171 (35,2%) fan referència a diverses tradicions, costums que ha de seguir i que manifesten amor per allò valencià; naixement i residència: 90 (20%), ascendència 25 (5,2%), autoadscripció 43 (8,9%), altres 32 (6,6%).

generacions» (Serrano, 1979: 20); Pitarch: «Som un poble en la mesura que tenim una llengua. [...] El futur d'aquest país està condicionat per la pervivència del català» (Pitarch, 1983: 16-18) i Cucó:

Així entenem que la defensa de la llengua no sols és un acte per mantenir un codi d'expressió, sinó que per damunt de tot és la defensa de la nostra forma d'expressió, amb tota la seua càrrega cultural, social, ecològica i emocional que ens defineix com a persones diferenciades, cultura diferenciada i organització social diferenciada. [...] una llengua ha estat bastint-se històricament en un procés dialèctic entre les persones, el seu medi natural i la seua cultura (Cucó, 1987: 8).

Finalment, l'antropòleg valencià Joan F. Mira es definia identitàriament a través de l'ús lingüístic: «la meua pàtria és la llengua catalana» (Mira, 2014: 199).

Aquest “essencialisme lingüístic”, però, sorgeix d'una «oposició simètrica al nacionalisme espanyol» (Castelló, 2001: 9) i, a més a més no constitueix una «explicació de la realitat», sinó «una exposició de desitjos, [...] explicació d'una voluntat». Per aquest camí, tornariem a la idea que la identitat és la voluntat de ser: del conjunt d'atributs que som els éssers humans en destaquem un, o un conjunt d'ells, tot manifestant així una voluntat: «si m'identifique com a valencià, significa que vull ser valencià» (Castelló, 2001: 19).

Aquesta dependència de la llengua com a factor definitori i constructor de la identitat valenciana és fortament criticada per Castelló (2001), que ens recorda que la llengua és només un dels possibles trets definitoris d'una nació, i que, de nacions, n'hi ha sense llengua pròpia, però no sense territori. Amb tot i amb això Castelló reconeix el fet que la llengua és un «identificador de pertinença molt important [...] el sistema de codificació simbòlica per excel·lència [...] un marcador cultural essencial a l'hora de construir identitats nacional»; important, excel·lent, essencial... però no únic, com insisteix novament Castelló:

Nosaltres oblidem la raó pràctica. Oblidem que el caràcter distintiu de les identitats nacionals, respecte a qualsevol altra forma d'identitat etnoterritorial, és la reivindicació de la legitimitat per governar amb autonomia un territori. L'especificitat pràctica de la identitat nacional és la seua construcció com a unitat d'autodeterminació territorial. Però el territori no forma part de la nostra

definició identitària més que com a corol·lari lingüístic. Aquest és el problema. La raó teòrica, la llengua, domina la raó pràctica, el territori (Castelló, 2001: 163).

En el cas d'Al Tall, hem de dir que l'ús d'una llengua determinada com és el valencià en les seues composicions, manifesta clarament una voluntat de ser concreta a través de l'ús i la dignificació del “marcador cultural essencial”: la llengua, com a part essencial de la fisonomia d'un poble i, alhora, en el sentit que la descriu la doctora Olaziregui en el seu estudi sobre literatura i identitat: «La llengua, en fin, como forma de resistencia» (Olaziregui, 2009: 210).

No debades la cançó 'Tio Canya' relata de manera clara i modèlica la “voluntat” de ser a través de l'ús conscient de la llengua, quan els fills del tio Canya abandonen la llengua *que han après dels seus pares* –el castellà– i els seus nets tornen a usar la llengua *de la gent del poble, la llengua del tio Canya*: el valencià.

1.2.1.2. Identitat i modernitat

Aquesta necessitat de definir el concepte d'identitat, i de determinar-hi l'adscripció personal, que ha vingut en augment des de mitjan del segle passat, denota, de fet, una mancança de concreció identitària intrínseca. Això és fruit d'una anomalia causada per una sèrie de canvis substancials en el mode de vida de les comunitats occidentals industrialitzades que es van veure forçades a una necessària autodefinició, just en el moment que se n'esvaïen els trets definitoris que les havien caracteritzat durant segles.

Bauman (2002: 189), utilitzant de nou una altra metàfora, en aquest cas de caràcter sinestètic, bateja el resultat del conjunt de canvis patits per les societats modernes actuals com a “modernitat líquida”, fent referència a la volubilitat d'una societat cada cop més globalitzada, que perd la identitat fixa –“modernitat sòlida” (Bauman, 2002: 211)– i esdevé constantment canviant; i és justament aquesta

“liquiditat”, aquesta mobilitat incessant allò que fa que la cerca identitària de l'individu esdevingui tasca i responsabilitat vital i font final d'arrelament.

El sociòleg estatunidenc Daniel Bell compartia amb Bauman aquesta visió de l'esdevenir quan afirmava en el darrer quart del segle passat que «la desintegración de las estructuras tradicionales de autoridad y de las unidades sociales afectivas anteriores –históricamente, la nación y la clase [...]– hace que los lazos étnicos pasen a un primer plano» (Bell, 1975: 171).

De manera molt semblant, partint de la tradició del pensament marxista renovat, l'historiador i crític musical britànic Eric Hobsbawm (1996: 114-125) veu en els dràstics canvis i transformacions de les societats europees del Vuit-cents el motiu del sorgiment de les “polítiques de la identitat” i dels moviments reivindicatius identitaris.

D'aleshores ençà, els estats-nació, així com també els partits i moviments polítics basats en les classes socials es van afeblir amb la força emergent del nacionalisme identitari. En concret, la segona part del segle XX es caracteritza per una «cultural revolution» d'enorme magnitud, una «extraordinary dissolution of traditional social norms, textures and values, which left so many of the inhabitants of the developed world orphan and bereft» (Hobsbawm, 1995: 428). No obstant aquesta pèrdua de les bases en què s'assentaven les comunitats tradicionals, «never was the word 'community' used more indiscriminately and emptily than in the decades when communities in the sociological sense became hard to find in real life».

Segons Hobsbawm (1996: 114-125) les identitats col·lectives aglutinen quatre grans trets:

- S'autodefineixen de manera negativa, a través de la diferenciació d'un “nosaltres” contra un “ells”: el reconeixement es troba en la diferència: «nos reconocemos como “nosotros” porque somos diferentes a “ellos”. Si no existiera un “ellos” del que diferenciarnos, no tendríamos que preguntarnos quiénes somos “nosotros”». És a dir les identitats col·lectives no es basen en allò que els seus membres tenen en comú, sinó en allò que els diferencia dels altres.

- No són úniques, és possible combinar-les o ressaltar-ne una o una altra segons el context; no obstant això, les polítiques de la identitat reforcen la idea que només una de les identitats guiarà l'acció política individual.
- No són inamovibles.
- Poden canviar i adaptar-se als diferents contextos.

En aquest mateix sentit, Bauman (2002: 90-109) afirma que l'individu actual ha d'assolir una identitat flexible que li permeta adaptar-se als constants canvis amb què es trobarà al llarg de la seua existència; el sociòleg polonès arriba a aquesta conclusió després de l'anàlisi històrica dels grans canvis soferts per la societat a partir de finals del segle XIX: el desintegrant de les societats tradicionals col·lectives per arribar a la individualitat del ciutadà, el procés de globalització i imperialisme comercial, el feminisme, el creixement de la població mundial i la irrupció de la tecnologia. Les societats prèvies a aquests canvis tenien en comú la fèrria pertinença dels individus a les classes socials –“modernitat sòlida”– enfront de les esmunyedisses identitats actuals marcades per tendències dels mercats globals:

[...] la libertad traducida a la plenitud de opciones del consumidor y a la capacidad de tratar cualquier decisión vital como una opción de consumo (Bauman, 2002: 109).

[...] todas únicas, todas iguales, todas eligen X. [...] El producto masivo es el instrumento de la variedad individual. La identidad -“única” e “individual”- solo puede tallarse en la sustancia que todo el mundo compra y que solo puede conseguirse comprando (Bauman, 2002: 90).

En aquest sentit, és il·lustratiu dur a col·lació l'estudi de l'historiador Prys Morgan sobre el poble gal·lès, que a mesura que anà submergint-se massivament en un procés d'industrialització, refermava la imatge del gal·lès per antonomàsia com la d'un «home de turons, fort i dur com l'aire de muntanya» (Morgan, 1988: 85-93). De fet, durant tot el segle XVIII i XIX el símbol més comú de Gal·les havien sigut les tres plomes d'estruç que s'identificaven amb la lleialtat al príncep de Gal·les i no l'actual drac vermell, que a penes s'utilitzava llavors. I que ja al segle XX es va substituir les esmentades plomes per considerar-les socialment com un símbol excessivament servil. La revisió i incorporació de nous símbols i cerimònies ajudaren els gal·lesos a

«visualitzar llur país, i tingueren una importància excepcional en una comunitat nacional que no era un estat políticament constituït. Eren un substitut dels costums i ritus perduts de la vella societat de festivals, nits alegres i festa». Aquesta anomalia a què hem fet referència més amunt, en el cas gal·lès, passava per la manca d'un estat polític propi i va tenir com a resultat el fet que la gent acabara dedicant «una quantitat desproporcionada d'energies a qüestions culturals, a la recuperació del passat i, on no es trobava passat, a inventar-lo». En aquest sentit, tornarem més endavant, sobre la idea de “tradició inventada”, encunyat per Hobsbawm, i la rellevància que aquest concepte revesteix pel que fa al nostre subjecte d'anàlisi.

Bauman (2002: 21) recorre a una citació de Schopenhauer per tal d'il·lustrar aquest desig d'existir com a motor de la identitat: «tal como lo observara Schopenhauer, la “realidad” es creada por el acto del deseo», ja que:

[...] la necesidad de transformarse en lo que uno es constituye la característica de la vida moderna.

[...] La tarea impuesta a los humanos de hoy es esencialmente la misma que fue impuesta desde los comienzos de la modernidad: autoconstituir su vida individual y tejer redes de vínculos con otros individuos autoconstituídos, así como ocuparse del mantenimiento de estas redes (Bauman, 2002: 21).

En el context, doncs, de la modernitat vinculada a la globalització i al consum com a acte d'identificació, quan les creences, els valors i els estils han estat privatitzats i desarrelats, i les alternatives oferides són comparades per Bauman (2002: 189) a l'habitació d'un motel –temporal i amb data de caducitat–, les identitats esdevenen volàtils. I justament aquesta volatilitat és «el desafío que deben enfrentar los residentes de la modernidad líquida»; les persones cerquen grups d'identitat als quals poder pertànyer de manera ferma i duradora en el context canviant de la modernitat; no obstant això, en aquesta cerca es crea la paradoxa que la pertinença a un grup identitari és alhora una elecció i una obligació (Patterson, 1983: 28-29).

En el seu treball *Identitat*, publicat per la Universitat de València (2005), Bauman assumeix que la globalització representa una “gran transformació” que ha afectat les

estructures dels estats, les condicions de treball, les relacions interestatals, la subjectivitat col·lectiva, la producció cultural, la vida quotidiana i les relacions entre el jo i l'altre (Bauman, 2005: 13). Aquest gran terrabastall produït pels efectes de la modernitat provoca al seu torn que trontollen les estructures socials que antigament feien que la identitat personal fóra concebuda com a «“natural”, predeterminada i no negociable» (Bauman, 2005: 40), cosa que fa que la “identificació” siga com més va més necessària i més gran i desesperat l'esforç per assolir la pertinença a un “nosaltres”. La definició del terme “identitat” que ens ofereix Bauman com a «un crit de guerra d'individus o comunitats que desitgen que aquests les imaginin» (Bauman, 2005: 107), n'és ben aclaridora.

1.2.1.3. Tradició inventada, identitat inventada?

Aquesta necessitat de pertinença identitària de vegades ha necessitat “crear” identitats en les quals emmotllar-se: inventar tradicions que justificaren una identitat concreta. És justament Hobsbawm qui encunya aquest terme de “l'invent de la tradició” en el seu treball conjunt amb Ranger, on a través dels punts de vista de diversos autors s'intenta demostrar la necessitat de refermar el sentiment identitari i adaptar-ne l'objecte a la voluntat de l'identificat: «Inventar tradicions, que és el que aquí es defensa, és essencialment un procés de formalització i ritualització caracteritzat per la referència al passat, encara que només sigui imposant la repetició» (Hobsbawm i Ranger, 1988: 15).

Més interessant, des del nostre punt de vista, és l'ús de materials antics per a construir tradicions inventades noves, amb objectius també força nous. En el passat de cada societat hi ha acumulada una gran quantitat d'aquests materials, i també sempre s'hi troba un llenguatge elaborat de pràctica i comunicació simbòliques. De vegades, les noves tradicions es podrien empeltar fàcilment en altres de velles, de vegades es podrien dissenyar manllevant elements dels magatzems ben fornits del ritual oficial, del simbolisme, de l'exhortació moral –la religió, la pompa principesca, el folklore, la maçoneria, aquesta darrera una tradició inventada anterior i d'una gran força simbòlica.

Hobsbawm (1988: 244-267) remarca en el seu capítol “Tradicions massificadores: Europa 1870-1914”, inclòs dins del llibre *L'invent de la tradició*, com la creació de tradicions per a diversos propòsits «es practicà oficialment i extraoficialment; oficialment –podríem dir políticament–, ho van fer els estats o organitzacions socials i moviments polítics; extraoficialment –podríem dir socialment–, grups socials no organitzats formalment». De fet, aquests grups socials que havien patit les conseqüències transformadores de la modernitat necessitaven una nova manera d'expressar la identitat social i estructurar-ne les relacions, per tant «l'invent conscient tingué un èxit proporcional a l'èxit de la seua divulgació en la freqüència que el públic estava disposat a sintonitzar».

No obstant l'interès i la reflexió que puguen suscitar les teories de Hobsbawm respecte a aquest intent per crear les tradicions que deriven o justifiquen les malmeses identitats del segle XX, coincidim amb l'historiador català Agustí Colomines quan afirma que «es mucho más significativo para el historiador entender por qué cuajan los mitos y cómo estos evolucionan que no constatar lo que parece obvio: su invención por parte de los humanos» (Colomines, 2000: 51).

1.2.2. LA CULTURA I LES IDENTITATS DEL PAÍS VALENCIÀ

Dins d'aquest apartat farem un repàs de l'estat de la qüestió quant al controvertit tema de la identitat al País Valencià. Un dels objectius d'aquest apartat serà, doncs, resseguir el procés de construcció d'una identitat col·lectiva de base territorial, la valenciana, en els darrers quaranta anys aproximadament: el període temporal en què ha estat activa la formació musical Al Tall. És per això, doncs que començarem fent un repàs d'aquest període i d'aquells aspectes històricsocials rellevants per a la nostra recerca. Partirem de la premissa de Piqueras Infante, a la qual ja hem al·ludit:

[...] este tipo de identidad colectiva es moldeada por ciertos valores estructurales y procesos históricos de más o menos larga duración, así como por una dinámica de construcción en la que intervienen los propios sujetos e instituciones sociales.

[...]

Toda identidad colectiva conlleva, a la postre, la aprehensión común de un nosotros, definido y sustentado por aquellos marcadores. Sin embargo, la existencia de ese nosotros, como la de cualquier definición englobadora, se ve sujeta a la permanente influencia de las modificaciones estructurales, así como de contestaciones y contra-construcciones identitarias que surgen en el seno de cada sociedad. La identidad colectiva que abarca a una sociedad entera, por ello mismo, es también resultado de relaciones de poder y de distintos procesos tensionales y conflictuales, pero asimismo simbióticos y de complementariedad, exógenos –producidos por la interacción con exogrupos- y endógenos –entre los diferentes grupos sociales que lo componen, según *cleavages* de clase, de centralidad-periferia, género, estatus, y según los casos, también étnicos y regionales, etc.

Por eso, aquí se propone también que la identidad jamás es homogénea, sino que incluye numerosas y fragmentarias versiones (identidades parciales), aunque una de ellas pueda resultar eventualmente hegemónica. Las distintas partes componentes, o identidades parciales, manejarán a su vez los propios rasgos definitorios, o una determinada prelación entre ellos, según su grado de acuerdo-afinidad, o sus pretensiones de distanciamiento respecto a la definición identitaria global.

En definitiva, concebimos la identidad como un hecho procesual, inacabado, controvertido y por tanto abierto, que recibe explicación a partir de un determinado medio social y natural, pero que al mismo tiempo interviene en la constitución y continua transformación del mismo (Piqueras Infante, 1996: 20).

1.2.2.1. La identitat valenciana en els últims quaranta anys

El plantejament identitari al País Valencià en les últimes quatre dècades ha sigut un constant motiu de fricció entre dues concepcions d'ordre simbòlic i cultural. Això ha condicionat i mediatitzat la nostra vida col·lectiva, la societat, la política i la producció cultural:

[...] si algo caracteriza al País Valenciano contemporáneo, el que abarca los últimos cuarenta años de nuestra historia, es la centralidad de un conflicto entorno a la identidad, un conflicto que es a un tiempo político, económico y cultural, y que ha afectado profundamente a la manera de hacer cultura, especialmente a la manera oficial de hacer cultura, eso que llamamos las políticas culturales institucionales. Tanto es así que en el caso valenciano bien se puede aplicar la referencia

de Eagleton (2001) a las “guerras culturales” [...] el referente identitario se alza como eje del conflicto cultural valenciano, hasta el punto de que, desde los años del tardofranquismo hasta la actualidad, hablar de cultura en el País Valenciano es inseparable de hablar de conflicto (Hernández et alii, 2014: 13).

Durant la dècada dels setanta (Hernández et alii, 2014: 116-130), la societat valenciana veurà arribar la democràcia i alhora el començ d'un conflicte que en dicotomitza la identitat. Es tracta d'un conflicte social i polític que no ha rebut dels investigadors socials l'atenció que mereix. Per contra, la majoria de les visions estereotipades que ens n'han arribat són de l'àmbit periodístic. I és en el context periodístic que es difongué el terme tan desafortunat com banal de “Batalla de València”, que reduïa el problema a un relat simplista, un enfrontament d'aparença simètrica entre *blavers* i *catalanistes*.

Les causes del conflicte s'han de buscar en els canvis estructurals, la redistribució del poder i la competència pel control social que es produeixen durant el tardofranquisme i la restauració democràtica. La lluita sociopolítica s'expressarà en el terreny de la construcció simbòlica i de la conceptualització identitària de la llengua. El resultat fou una profunda fractura social entre aquells que compartien el consens científic sobre la unitat de la llengua catalana i els que defensaven que el valencià és una llengua diferenciada del català. Cal afegir que prèviament a l'eclosió del conflicte, la societat valenciana de la postguerra franquista ja havia iniciat mutacions molt profundes, que en conjunt representaren el pas d'una societat eminentment agrària i parcialment industrialitzada a una societat amb predomini de l'economia terciària. Aquesta evolució requerí un important flux migratori de treballadors, procedents majoritàriament d'Andalusia, Castella-la Manxa i Aragó. Això alterarà profundament i definitiva la fisonomia identitària, lingüística i cultural del País Valencià.

Centrant-nos en el conflicte polític i socioidentitari, cal recordar que en una primera etapa (1978-1983) els sectors conservadors, que encara no havien assolit el suport majoritari a les primeres eleccions democràtiques, maldaren per elaborar un discurs identitari propi basat en l'anticatalanisme. Durant les dècades següents, el centre dreta, que integrava sectors molt retardataris i profundament obscurantistes, aconseguí

que la majoria de la societat assumira els valors, principis i símbols d'una identitat col·lectiva valenciana reinventada. L'anticatalanisme aconseguí imposar els símbols que li convenien –bandera, nom del territori i de la llengua, himne, diada oficial–, si bé els perfils del conflicte quedaven en part desdibuixats:

[...] en cuestiones simbólicas (himno y bandera) la derecha hizo prevalecer sus opciones; mientras que en las identitarias (nombre de la lengua) consiguió reducir la intensidad y aumentar la ambigüedad, sustituir el nombre de País Valencià por el de Comunitat Autònoma Valenciana y hacer posible que se incorporara el confuso concepto de idioma valenciano, mientras que se evitaba toda referencia a la lengua catalana (Hernández et alii, 2014: 120).

La dreta, doncs, era identificada socialment de manera majoritària com a defensora d'allò autènticament valencià enfront de l'esquerra i uns nacionalistes presentats s com a “catalanistes” i traïdors. Alhora, el procés de castellanització en la cultura valenciana continuava, tant en l'àmbit lingüístic, com en l'àmbit cultural.

En la segona etapa (1983-1995), la del govern socialista, es palesà un intent per reduir l'ambigüitat identitària i lingüística: es produeix l'homologació de titulacions acadèmiques entre valencià i català, es promulguen lleis que tracten de fer minvar la desigualtat entre les dues llengües oficials en favor del valencià i s'obre RTVV (Ràdio Televisió valenciana). Hernández *et alii* citen el text introductor a l'edició de 1986 de la Llei del Consell Valencià de Cultura, en què Ciprià Ciscar, aleshores conseller de Cultura, fa les següents declaracions:

El Consell Valencià de Cultura naix en un moment en què la identitat del poble valencià tant de temps amagada, ha començat ja la seua recuperació. La Institució ha de servir per a restituir la nostra identitat i ha de procurar dinamitzar el nostre procés cultural des de l'òptica de la unitat i mai no de la discordança. (Hernández et alii, 2014:123)

En la mateixa línia s'expressava Joan Lerma sobre la intenció del Consell Valencià de Cultura, que no era una altra que el «redreçament de la nostra personalitat valenciana».

La tercera etapa (1995-2015) s'identifica amb els anys del govern del partit popular, que es caracteritzaren per un estancament de les polítiques lingüístiques a favor del valencià, la deshomologació dels títols administratius de capacitació lingüística entre valencià i català, la intervenció continuada en la gramàtica i l'estàndard del valencià; la dialectització, la vulgarització i la progressiva desaparició del valencià en RTVV.

El periodista Francesc Viadel (2012) va encara més lluny quan afirma que, a partir de 1995:

L'ombra de l'anticatalanisme del PP acompanya el lent declivi del valencià i junt amb ell les il·lusions també d'una revitalització de la llengua i la construcció d'un país més enllà del tòpic regionalistes del nacionalisme espanyol indígena. El PP ha prohibit a través d'iniciatives parlamentàries, fins i tot l'ús del corònim País Valencià; [...] ha censurat llibres de text amb la pretensió d'esborrar de l'imaginari cultural valencià qualsevol referència a allò català dins d'un procés d'assimilacionisme cultural al castellà que ben sovint va de la mà de la xenofòbia, l'autoodi i la intolerància; s'han perseguit actors com Xavi Castillo, cantants, ensenyants o s'han silenciats obres com les d'Ovidi Montllor, Enric Valor o Joan Fuster. La simple evocació dels seus noms s'ha arribat a convertir en tot una anatema. L'objectiu final no sembla que siga només orientar de forma més o menys permanent la societat cap a un model concret que en aquest cas tindria un fort component reaccionari sinó, també, l'eliminació simbòlica d'aquest adversari polític i ideològic al qual se li neguen fins i tot unes mínimes possibilitats d'existència pública (Viadel, 2012: 183-184).

1.2.2.2. Les identitats del País Valencià

En aquest apartat farem un repàs per la classificació identitària que han realitzat alguns dels estudiosos que han aprofundit en aquest intricat afer: Marqués (1974), Piqueras Infante (1996), Vallés, (2000), Castelló Cogollos (2001), Flor (2011) i Hernández et alii (2014).

Josep Vicent Marqués en l'assaig *País perplex: notes sobre la identitat valenciana* (1974 i 1979, segona edició), estableix quatre descripcions de les posicions ideològiques al País Valencià (1979: 44):

1. «*Afirmacions elaborades amb contingut afirmatiu*»: en el seu treball, Marqués se centra a definir els últims tres posicionaments esmentats i «falta ací el conjunt de representacions que podríem considerar correctes (1979:44)».
2. «*Afirmacions espontànies distorsionades: fosca consciència*» (1979: 51-80):

[...] manifestacions molt essencialment estentòries, poc raonables, en algun sentit extremistes. Allò que hi delata la combinació d'absència d'un valencianisme explícit i la presència de la realitat diferencial valenciana és, precisament la seua falta de moderació, de seny, la seua potencialitat d'irracionalisme, la seua base simplista, maniquea. En realitat o podria ser d'una altra manera, ja que són traumàtiques (1979: 51).

Aquesta ideologia anomenada es caracteritza per:

- Referències traumàtiques a uns altres pobles, en concret al madrileny i al català: els primers representarien la superioritat centralista que deixaria els habitants el País Valencià en una posició de provicians que és rebutjada; els segons simbolitzarien el camí que els valencians haurien de prendre (i no ho fan) i per aquest motiu n'hi focalitzen el descontent.

- Narcisisme: «El triomfalisme econòmic, l'orgull hortofrutícola i la veneració per la trinitat folklòrica: falles, paella i barraca» representen una «ingènua manifestació d'autoestima que té l'arrel en la consciència d'una situació d'inferioritat (1979: 68)». El narcisisme és presentat per Marqués com una forma compensatòria –«com a opi, com a ideologia divisòria»– del trauma que sorgeix de «la consciència esgarrada d'un poble frustrat (1979: 69)»:

Com més entusiasme per la paella manifesta qui no sap fer-ne, pels tarongers qui no en té, per les falles qui surt fora aqueixos dies, per l'agricultura qui no distingeix una albergínia d'una carxofa, més simptomàtica és la fosca consciència (1979: 70).

Respecte a aquests darrers grups, Marqués reivindica el desig de respecte mutu que no s'ha aconseguit fins ara: «Els militants d'aquesta esquerra que tantes coses han fet en aquests anys, han estat incapaços d'integrar-se en les comissions de Falles (1979: 227)» i en aquest sentit fa una significativa referència a Al Tall com a pont entre ambdues sensibilitats:

Jo no he vist globalment un punt de fusió entre consciència nacional i sensibilitat nacional de fosca consciència més que en alguna actuació d'Al Tall, Els Pavessos o Lluís el Sifoner (...). Ni els pamflets ni les creacions estàtiques no m'ha semblat que estiguessen difonent cultura i consciència nacional per a persones de fosca consciència (1979: 227).

3. *«Negacions elaborades que adopten l'aparença d'afirmacions: la mala consciència»* (1979: 81-98):

Les formes de la mala consciència no tenen ja aquell caire patètic de les formes de la consciència fosca perquè no tenen ja el valor de la dada primària, de la manifestació –absurda o no- espontània. [...] Les formes de la mala consciència pressuposen la fosca o clara comprensió de la realitat valenciana per la forma en què la neguen. Són ideologies de renúncia o de contenció popular. Són un producte “culte”, elaborat (1979: 81).

- Aquesta ideologia és elaborada i promoguda des de les classes dominants i, publicitada sobretot a través de la premsa, arriba a la resta de capes de la població on es complementa amb els posicionaments de la fosca consciència.

- En aquest cas el narcisisme serveix d'una banda com a «ideologia substitutiva de la presa de consciència col·lectiva propugnada pels grups interessats perquè no es produeix aquesta presa de consciència (1979: 68)»; d'altra banda, és acceptat per les capes populars com a “ideologia de la consolació”, propugnada des de les capes altes.

- Hiperdiferencialitat del valencià –aquesta característica és comuna a les formes de fosca i mala consciència-: Catalunya, com hem comentat més amunt, és una referència obligada per a la ideologia de “fosca consciència” i també ho serà per a la “mala consciència” i en concret, la separació del valencià del català esdevé una metàfora d'una gran força ideològica:

[...] afirmar que el valencià és una llengua distinta del català amaga, sota el caràcter lingüístic de l'afirmació, un plantejament polític. Allò que vol dir realment és que la conducta política dels valencians no té per què ser com la dels catalans. Marcant diferències lingüístiques, es marquen diferències polítiques. La temptació d'actuar amb o com els catalans esdevé tan forta que cal fonamentar les bases per tal de defugir-la (1979: 92-93).

Aquesta hiperdiferencialitat té un resultat, però, sorprenent: es reivindica de forma vehement la llengua pròpia com a diferenciada però no se'n fa ús: « [...] tan desmesurat orgull pel “valencià” és, no ja compatible, sinó que de fet ve correlacionat amb la no utilització de la llengua. Tresor inapreciable cal no “gastar-lo”²⁷ (1972: 94)».

4. «*Negacions sense aparença afirmativa*» (1974: 99-112): « [...] aquelles actituds que neguen el País, aquells comportaments de signe destructiu respecte als trets identificatoris dels valencians i les representacions ideològiques que els acompanyen (1979: 99)» Marqués explora tres models de ciutadà/na representants d'aquesta ideologia:

- El burgés castellanitzat: es tractaria de la burgesia que ja ha abandonat l'ús del valencià des de diverses generacions però que tracta de «negar els País o els seus trets diferencials (1979: 105)» per tal de resultar més normalitzada davant de la societat: «El País Valencià ha de ser poc valencià perquè la burgesia valenciana castellanitzada puga semblar més valenciana».

²⁷ El mateix Marqués fa referència a aquesta aparent paradoxa a través de l'humor en “Un model de raonament explicat” (1979: 20):

No, la nostra llengua no és el català.

Tenim llengua pròpia, nosaltres: el valencià.

Sí, té elements catalans, però hi ha un component precatalà.

I una elaboració postcatalana.

Com que tenim llengua pròpia, podem fer-ne allò que vulguem.

Per exemple, no utilitzar-la.

Que no és nostra?

- El proletari immigrant: aquesta negació del País seria el resultat del «propi “reflex” de consciència dels valencians (1979: 106)» és a dir que «el proletari immigrant nega, o més sovint no capta, la problemàtica cívica del País Valencià perquè els valencians no la capten o no la capten coherentment».

- El progressista: «elements socialment progressius i habitualment crítics neguen la realitat del País Valencià com a poble (1979: 109)»:

Aquest progressista format com a tal en castellà, en català trobarà solament una sèrie de manifestacions oscil·lants entre la subliteratura de la mala consciència i el valencianisme petit burgès. En aquestes circumstàncies no és estrany que opte per no reconèixer el problema del País, en particular si es considera que, donat el baix nivell de consciència explícita del problema, pot tenir la impressió que no hi ha problema o que el[...] problema és secundari [...] (1974: 111).

Piqueras Infante en el seu treball *La identidad valenciana* (1996) fa un breu repàs d'alguns dels termes que diversos autors han emprat per tal de definir allò que per a l'estudiós representa, com expressa en el subtítol del seu llibre, *La difícil construcción de una identidad colectiva*: «[...] la identidad valenciana se nos presenta como un fenómeno escurridizo, complejo y con multitud de aristas o vértices no todos ellos precisamente reconciliables (1996: 41)».

Així, ordenades cronològicament, ens trobem amb les següents referències a la indefinició identitària valenciana: «Insustanciales, vacuos, vacíos» (Almela i Vives, 1956: 5-28); el “país perplex” (J. V. Marqués, 1979); el país “desvertebrado” (A. Cucó, 1989), «País desvertebrat i despersonalitzat, fruit híbrid i indefinit –ni castellans ni catalans– mereix escassa atenció per part dels forans que el classifiquen a dintre d'un indeterminat “Levante”, els habitants del qual són tinguts per desubstanciats, falsos i fuleros» (J. Cucó, 1991: 20) o, com ell mateix expressa: «un País donde la ambigüedad se diría que ha quedado incardinada en su devenir (Piqueras, 1996: 41)».

Aquesta indeterminació en la identitat col·lectiva dels valencians, ha estat provocada i augmentada, segons Piqueras (1996: 41), per la manca de consens sobre una sèrie de factors essencials per a la formació d'una identitat ferma: «Las repetidas

ambivalencias sociohistóricas pueden haber también deparado una “blandura” colectiva (blandura a la que los propios valencianos aluden como “menifotisme” [...] tanto en las maneras de experimentar las cosas, como cuando de autoafirmarse globalmente se trata (1996: 41)». Aquest serien els factors la indefinició dels quals han configurat l'esmunyedissa identitat valenciana, segons Piqueras:

- Denominació pròpia: « [...] ni sobre la denominación hay acuerdo –País para unos, Reino para otros, Comunidad en la aséptica y salomónica versión oficial originaria».

- Integritat territorial: « [...] hasta hace muy poco su propia integridad territorial ha estado cuestionada cuando no deliberadamente socavada, no es difícil especular que las posibilidades de establecer una identidad común se hayan visto deformadas y disminuidas».

- Nom de la llengua pròpia: « [...] la lengua, considerada a menudo como el generador-aglutinador de identidad cultural por excelencia, no presenta tampoco en el País Valenciano una única definición originaria».

- Altres àrees identitàries:

Del hondo marchamo de tales ambivalencias dan testimonio también la falta de definición de las gentes valencianas y su reiterada utilización de eufemismos a la hora de configurar o sostener sus propios rasgos identitarios. [...] en el caso mismo de la denominación del mismo “País”, que normalmente es aludido como “la nostra Comunitat”; expresión que tiene réplica en otras áreas de la identidad: “la nostra llengua”, “la nostra senyera” o “la nostra cultura”, por ejemplo, son recursos terminológicos repetidamente usados dentro del territorio valenciano. Su sobreutilización trasluce, precisamente, la falta de especificación o consenso sobre el contenido de tales conceptos, patentizando el transcurso en paralelo de ambigüedades sociohistóricas y terminológicas (Piqueras Infante, 1996: 41-42).

Del text de Piqueras podem extraure com a conclusió l'existència de tres ideologies presents al País Valencià:

1. *Espanyolista*: «autocomplaciente y españolista [...] que el agrarismo de la clase dominante había forjado. [...] La vertiente que reclama la españolidad de las tierras valencianas, absolutamente mayoritaria hoy en el País presenta una

subdivisió principal que considera a éste como una “región” española a secas, y la más minoritaria, que lo contempla como una “comunidad nacional” dentro de la España de las autonomías».

2. *Anti-centralista*: « [...] corriente social y política, hoy minoritaria dentro del País Valenciano, pero con un peso específico intelectual y social considerable, que ha coagulado históricamente una reivindicación anti-centralista respecto al Estado español. Propugna en su versión política más contundente, el carácter catalán del País, y coincide con el catalanismo político en la defensa de un estado propio, integrador de las identidades de la antigua cultura catalana (Catalunya Nord, Andorra, Catalunya, Balears-Pitiüses y País Valencià). [...] en la alternativa catalanista, la discrepancia se produce entre la propugnación del País Valenciano como un país catalán, y quienes lo definen sencillamente como Cataluña (Catalunya Sud)».
3. *Valencianisme excloent*: «[...] existe la opción, todavía más minoritaria, que considera al País Valenciano como una nación que no es ni catalana ni española».

El professor valencià **Ismael Vallès** (2000: 219-239) basant-se en les definicions del concepte de nació dutes a terme per Hroch, l'Enciclopèdia Catalana i M. Guibernau, troba que aquestes tenen en comú els següents elements:

- La cultura: com a element que les diferencia d'altres nacions.
- El desig del poble d'assolir ser reconegut com a grup diferenciat –amb un govern propi.
- Un territori concret.
- Una història comuna.
- L'economia: una característica comuna que, tret de la definició de Guibernau, apareix en les altres dues.

En el seu estudi, Vallès (2000: 226) analitza les identitats nacionals del País Valencià en funció d'aquestes cinc característiques comunes: cultura, voluntat d'autonomia, territori, història i economia. Així doncs, identifica quatre gran postures identitàries al País Valencià (una d'aquestes subdividida en dues possibles variants):

1. *Fusterianisme clàssic*: El País Valencià és entès com una part de la nació catalana, dins del projecte dels Països Catalans.
2. a. *Tercera via/valencianisme dialògic*: el País Valencià s'interpreta com a producte nacional propi amb adscripció cultural i lingüística catalana.
2. b. *Model estatutari estricte*: el País Valencià/Comunitat Valenciana és una comunitat autònoma espanyola amb una història i una llengua diferenciades, que no és diferent del català.
3. *Blaverisme anticatalanista*: defensa el Regne de València/Comunitat Valenciana com a projecte regional propi, amb una llengua diferent del català.
4. *Espanyolisme uniformista*: la Región Valenciana/Levante espanyol és una regió d'Espanya valorada des de la preeminència de la cultura castellana.

Al seu torn, el sociòleg engloba les possibles identitats al voltant de tres referències nacionals:

- Identitat castellana (identitat 4): projecte nacional espanyol, de cultura castellana.
- Identitat pròpia valenciana (identitats 2a, 2b i 3): projecte nacional exclusivament valencià.
- Identitat catalana: forma part del projecte nacional català (identitat 1).

Vallés, per últim, realitza una valoració de les orientacions identitàries valencianes i extrau una sèrie de conclusions sobre quin hauria de ser el criteri que guiara la recuperació nacional de País Valencià:

[...] la feblesa dels plantejaments uniformista espanyol i del blaverisme secessionista, en relació a les característiques culturals i històriques del Regne de València. En realitat una recuperació

nacional basada en criteris racionals i científics i a l'ensem pragmàtics s'hauria de situar entre les hipòtesis 1 i 2. S'hauria de construir amb elements d'aquestes dues hipòtesis. Donada la feblesa electoral i política del nacionalisme valencià en general podria convenir en l'etapa actual la hipòtesi 2a, a la llarga, però, en un procés d'integració europeu en curs una vegada assolida una consolidació cultural i política en el País valencià, ara només insinuada, caldria afirmar el conjunt nacional dels Països Catalans en l'àmbit hispànic i europeu (Vallès, 2000: 238).

Malgrat aquestes previsions realitzades per Vallès, el cert és que aquesta identitat que anava més enllà de la dualitat regionalista-espanyolista havia acabat percebent-se (Hernández et aliï, 2014:46-47), gràcies a la influència del blaverisme, com «una propuesta al servicio de Cataluña y particularmente de sus clases dirigentes» que tenia com a objectiu «problematizar una buena parte de las políticas culturales valencianas, ligándolas al conflicto casi permanente, e incluso obstaculizándolas con la tensión derivada del anticatalanismo hacia la cultura no “auténticamente” valenciana»:

La “valencianidad”, en consecuencia, se vería alterada parcialmente: continuaba siendo española y regional, pero además pasaba a ser esencialmente anticatalana. Con todo, el blaverismo también ha sido y es un movimiento social y político que ha ofrecido una respuesta populista, antiintelectualista, conservadora, regionalista, españolista y hasta retóricamente antimodernizadora a la desorientación de buena parte de las clases medias que se enfrentaban a determinadas dislocaciones provocadas por la rápida modernización social y política del PV, acaecida desde los años sesenta del siglo pasado y la propuesta fusteriana (catalanista, antiespañolista, intelectualista, modernizadora y antiregionalista). Por ello bien se puede decir que lo que se podría llamar “identidad central valenciana” aparece dominada por el blaverismo y sus estereotipos, mayoritariamente aceptados por la población.

[...] el éxito social del blaverismo no se puede separar del hecho que el fusterianismo rompiera con la identidad regional valenciana surgida a finales del sXIX y desarrollada en la primera mitad del sXX, hecho que facilitó que el blaverismo conectara con dicho legado y se considerara su heredero. [...] el blaverismo se convierte en el valencianismo o la valencianidad “de toda la vida”. Enfrente, el valencianismo más progresista y nacionalista ha aportado un enorme bagaje de producciones artísticas y culturales, que ha influido notablemente en el mundo de las artes escénicas, plásticas, literatura, ensayística, educación, música, cultura popular y patrimonio popular, especialmente en el lado del Tercer Sector cultural (asociaciones, fundaciones profesionales e industria cultural), pero pese a dicha aportación a la positiva a la diversidad cultural valenciana (Viadel, Francesc (2012): *Valencianisme: l'aportació positiva. Cultura y*

política al País Valencia (1962-2012), València, PUV) el peso del anticatalanismo, el control conservador de los medios de comunicación (Xambó, 1995, 2001) y las turbulencias de la transición valenciana han logrado, si no silenciar del todo, marginar e incluso estigmatizar todo este universo cultural valencianista, que pese a todo sigue intentado abrirse un espacio de reconocimiento público en la sociedad valenciana (Hernández et alii, 2014: 46-47).

El sociòleg **Rafael Castelló Cogollos** en el seu treball *El país com argument: Nacionalismes al País Valencià i Catalunya* (2001), identifica teòricament huit grups de categories tècniques relacionades amb la presència o absència dels tres components de les posicions nacionals: polític, cognitiu i emotiu; en un intent d'allunyar-se dels termes utilitzats fins ara per tal de descriure aquestes filiacions ideològiques –termes aquests tan carregats de valoracions dins de la confrontació politicosimbòlica en què porta immers el nostre país en els últims quaranta anys– Castelló farà ús d'una nomenclatura en llatí per a identificar els posicionaments identitaris:

- Grup 1: *Unione maximus*
- Grup 2: *Foederaticus fidelis*
- Grup 3: *Unione vehements*
- Grup 4: *Legitimator haud affectus*
- Grup 5: *Haereticus haud affectus*
- Grup 6: *Haereticus vehements*
- Grup 7: *Unione infidelis*
- Grup 8: *Haereticus maximus*

Aquestes huit categories, al seu torn, s'hi poden relacionar en termes d'oposició, tot agrupant-se al voltant de quatre dicotomies enfrontades:

- *Unione maximus* – *Haereticus maximus*
- *Unione vehements* – *Haereticus vehements*
- *Legitimator haud affectus* – *Haereticus haud affectus*
- *Unione infidelis* – *Foederaticus fidelis*

Una volta descrites aquestes huit *categories teòriques*, Castelló determina quines tenen presència real al País Valencià com a *categories empíriques* a través d'una anàlisi de conglomerats tot partint dels resultats de l'estudi del CIS n. 2228 sobre "Consciència Nacional i Regional" realitzat el 1996; les categories amb incidència ressaltable en la població valenciana tornen a concentrar-se en quatre grups (Castelló, 2001: 73-75):

1. *Haereticus maximus* (nacionalistes valencians, nacionalistes, herètics): «aquells individus que tenen voluntat de poder i se saben diferents respecte Espanya, en tant que valencians [...]». 7,1% de la població.
2. *Foederaticus fidelis* (regionalistes o federalistes): «legitima l'estat-nació espanyol, però a través d'un discurs favorable a la descentralització. És per tant un grup fidel a la nació promoguda per l'estat [...] tot i tindre voluntat de poder com a valencians [...], no es reconeixen com a diferents dins el conjunt espanyol». 43% de la població.
3. *Unione vehemens* (nacionalistes espanyols, espanyolistes, unionistes): «legitima l'estat-nació espanyol amb un discurs apassionat [...] no tenen voluntat de poder en tant que valencians [...] volen que aquesta diversitat es diluísca en la unitat». 37,8% de la població.
4. *Legitimator haud affectus* (espanyols, legitimadors): «legitima l'estat-nació espanyol amb un discurs rutinari [...] amb indiferència emotiva: es volen i es reconeixen com a espanyols. [...] donen per suposada l'espanyolitat de les realitats catalana i valenciana. [...] encara que no mantenen una posició nacionalista espanyola com els unionistes». 12,1% de la població.

Castelló, en analitzar la qüestió identitària al País Valencià, ens fa acarar-nos, doncs, amb una sèrie de conclusions:

- 93% de posicions identitàries amb una acceptació espanyola de l'estat-nació.

- polarització entre unionistes (37,8%) - regionalistes/federalistes (43%): centralització-descentralització, dins d'un marc identitari que no discuteix l'adscripció nacional espanyola.

- doble subpolarització –en els pocs casos de no identificació amb la identitat unitària espanyola o espanyola-valenciana– de les adscripcions identitàries: valencià-espanyol i valencià-català.

El sociòleg **Vicent Flor** (2011: 46-47) estableix també en la dicotomia entre dues identitats:

1. *Blaverisme*: definit com a espanyolista, anticatalanista, regionalista, populista, antiintel·lectualista i conservador.

Si bien es cierto que el anticatalanismo en el PV no nace en los años setenta, a partir de la transición democrática aparece un anticatalanismo particular, el blaverismo, muy potente en Valencia capital y su hinterland, que consiguió en buena manera hegemonizar lo que con cautela se puede llamar la identidad valenciana. La “valencianidad”, en consecuencia, se vería alterada parcialmente: continuaba siendo española y regional, pero además pasaba a ser esencialmente anticatalana. Con todo, el blaverismo también ha sido y es un movimiento social y político que ha ofrecido una respuesta populista, antiintelectualista, conservadora, regionalista, españolista y hasta retóricamente antimodernizadora a la desorientación de buena parte de las clases medias que se enfrentaban a determinadas dislocaciones provocadas por la rápida modernización social y política del PV, acaecida desde los años sesenta del siglo pasado (Flor, 2011: 46-47).

Según Flor (2008), el blaverismo habría ofrecido lo que Giddens denomina “seguridad ontológica” a ciertas capas sociales, todavía con entalidat agararia, desorientadas y temerosas de los cambios que se avecinaban en el postfranquismo (modernización económica y social, y transición política a la democracia (Flor, 2011: 46)

2. *Nacionalisme valencià* (la proposta fusteriana): catalanista, antiespanyolista, antiregionalista, intel·lectualista i progressista.

Flor és capaç, però, de ser crític amb el nacionalisme valencià i tracta d'albirar les causes de l'èxit de l'alternativa contrària:

[...] el éxito social del blaverismo no se puede separar del hecho que el fusterianismo rompiera con la identidad regional valenciana surgida a finales del s. XIX y desarrollada en la primera mitad del s. XX, hecho que facilitó que el blaverismo conectara con dicho legado y se considerara su heredero. (...) el blaverismo se convierte en el valencianismo o la valencianidad “de toda la vida”. Enfrente, el valencianismo más progresista y nacionalista ha aportado un enorme bagaje de producciones artísticas y culturales, que ha influido notablemente en el mundo de las artes escénicas, plásticas, literatura, ensayística, educación, música, cultura popular y patrimonio popular, especialmente en el lado del Tercer Sector cultural (asociaciones, fundaciones profesionales e industria cultural), pero pese a dicha aportación positiva a la diversidad cultural valenciana (Viadel, 2012) el peso del anticatalanismo, el control conservador de los medios de comunicación (Xambó, 1995, 2001) y las turbulencias de la transición valenciana han logrado, si no silenciar del todo, marginar e incluso estigmatizar todo este universo cultural valencianista, que pese a todo sigue intentado abrirse un espacio de reconocimiento público en la sociedad valenciana. (2011: 47)

Aquestes dues identitats antitètiques continuen un conflicte que el basen, almenys de manera externa, en els símbols identitaris; aquesta polaritat identitària és descrita per Flor en termes bèl·lics per tal de fer-se ressò d'una confrontació en la qual hi ha –a dia de la publicació del seu llibre *Noves glòries a Espanya, anticatalanisme i identitat valenciana* (2011)– fraccions victorioses i derrotades:

Los símbolos, la bandera, la denominación y la lengua básicamente, todavía son parcialmente cuestionados y, sobre todo, instrumentalizados (patrimonializados) por sectores significativos de la sociedad valenciana y son motivos de enfrentamiento cívico y partidista pese a que el grado de enfrentamiento ha descendido considerablemente producto, como veremos, de la “victoria” identitaria blavera y españolista y de un cansancio, incluso pesimista, sobre el porvenir colectivo de los valencianos, particularmente desde el nacionalismo valenciano, que se autopercibe socialmente derrotado (Flor, 2011: 42).

Aquesta derrota patida per part del sector nacionalista valencià a la que fa referència Flor és presentada com el gran èxit del “blaverisme”:

[...] presentar la narrativa emergente y la alternativa de la identidad valenciana, la fusteriana, como una propuesta al servicio de Cataluña y particularmente de sus clases dirigentes. [...] problematizar una buena parte de las políticas culturales valencianas, ligándolas al conflicto casi permanente, e incluso obstaculizándolas con la tensión derivada del anticatalanismo hacia la cultura no “auténticamente” valenciana. (2011: 46-47).

Els sociòlegs **Hernández, Albert, Gómez Nicolau i Requena**, en el seu treball de 2014, *La cultura com a trinchera*, plantegen la qüestió identitària com a un conflicte important en les últimes quatre dècades al nostre territori, conflicte aquest que té una gran repercussió en l'àmbit cultural. Els autors esmentats polaritzen les identitats en conflicte en dos visions oposades del fet de ser valencià:

1. “*Valencianisme temperamental*”:

El valencianismo temperamental evolucionó tras 1939 hacia su consolidación, apelando constantemente a un cierto carácter sagrado y trascendente, que situaría el credo valencianista como parte “sentimental” de la ortodoxia festiva (especialmente en las Fallas), auspiciada oficialmente y plasmada en una especie de fervor emocional, bien visible en grandes actos festivos de masas. Al no existir ya un valencianismo político y al ser muy débil el cultural, encajaría perfectamente la defensa temperamental de València en la política regionalista y paternalista del régimen respecto a todo lo valenciano. La misma reconstrucción, consolidación y expansión d ellas Fallas correría paralela tras 1939 al desarrollo y perfeccionamiento del valencianismo temperamental, que articulado por el valencianismo festero, hacia la década de los años 70 comenzó a tornarse más visceral y agresivo, como base y semillero sentimental del posterior movimiento anticatalanista de la transición, también conocido como blaverisme (Hernández et alii, 2014:39).

2. “*Valencianisme fusteria*”:

El impacto de la obra de Fuster y otros intelectuales críticos impulsó una importante transformación cultural, que ha sido defendida como *redreç* (enderezamiento) de la cultura valenciana tras los tiempos del erm (Baldó, 1990b). Ello se advirtió, además de en la literatura y el ensayo [...], en otros campos como las artes plásticas [...], la música (Joaquín Rodrigo, Amando Blanquer, Raimón, Ovidi Montllor, Al Tall y la Nova Cançó) [...] las propuestas de Fuster ayudaron a generar un nuevo valencianismo, minoritario, progresista y conformado sobre todo por profesores y estudiantes universitarios, que impregno el antifranquismo valenciano de reivindicaciones nacionalistas valencianas y que, por tanto, se convirtió en un factor crucial en la convulsa transición democrática.

[...] desde los años sesenta se habían ido produciendo en el País Valenciano un conjunto de condiciones que iban a modificar profundamente su trayectoria histórica. Fueron los años de la industrialización extensiva y acelerada, de urbanización y desruralización, que por primera vez

alteraba las bases del “agrarismo social” dominante, abriendo la puerta a una dinámica de cambios hasta entonces desconocida. La relativa modernización económica, cada vez más visible en el entorno y en los paisajes, coincidía con las transformaciones equivalentes, y más avanzadas, que se daban en la Europa occidental, y con formas aceleradas de cambio social y cultural que llegaban rápidamente a incidir en las nuevas generaciones de valencianos urbanos o urbanizados. Todo ello propiciaba, por primera vez, la formación de “nuevas élites”, procedentes del ascenso social y profesional de estratos medios y populares autóctonos hasta entonces reducidos a la subordinación y la marginalidad. Además, el acceso de la Universidad a una gran masa de estudiantes valencianohablantes, no procedentes de la burguesía urbana, generó una mayor receptividad al nuevo valencianismo fusteriano ligado a una cultura crítica, la lealtad al pueblo y a la modernidad (Hernández et alii, 2014: 41).

Aquestes dues identitats van ser les protagonistes de l'anomenada “Batalla de València” que es va originar com a reacció de la dreta a la multitudinària manifestació del 9 d'octubre del 1977, on es demanava l'estatut d'autonomia per al País Valencià per parts dels corrents afins al valencianisme fusteria i els sectors més progressistes; aquest conflicte, lluny d'apaivagar-se, continua sent una constant en la vida política i en les manifestacions culturals al nostre territori.

En definitiva, aquesta polarització identitària en conflicte amaga un conflicte ideològic entre els sectors de dretes i d'esquerres que acaba afectant com assimilen la cultura «de manera que convertir la identidad regional valenciana en sinónimo de anticatalanismo fue el gran éxito de la derecha (2014: 43)».

Crec que s'hauria de matisar el paràgraf anterior, en el sentit que el terme “Batalla de València” només és admissible si es pot parlar d'una “guerra sociolingüística”, com a epifenomen d'una conflicte sociopolític: una lluita de classes i de poder. Només amb aquesta inscripció de la mal anomenada “Batalla” en un context més ampli sembla plausible asseverar que el detonant fou la massiva mobilització de la tardor de 1977.

En el quadre de la pàgina següent hem provat de resumir per ordre cronològic les identitats destacades pels diversos estudis esmentats en el present treball, tot cercant d'establir-ne les equivalències més aproximades quan ha sigut possible:

| AUTOR | CLASSIFICACIONS IDENTITÀRIES EQUIVALENTS | | | |
|--------------------------|--|---|---|-------------------------------------|
| Marqués (1974) | Afirmacions elaborades amb contingut afirmatiu | Negacions elaborades que adopten l'aparença d'afirmacions: la mala consciència | Afirmacions distorsionades: la fosca consciència | Negacions sense aparença afirmativa |
| Piqueras Infante (1996) | Anticentralista -versió més contundent: caràcter català del PV | | Autocomplaent i espanyolista -regió espanyola exclusivament -comunitat nacional dins de l'Espanya de les autonomies | |
| Vallés (2000) | Fusterianisme clàssic | Model estatutari estricte - Tercera via/valencianisme dialògic | Blaverisme anticatalanista | Espanyolisme uniformista residual |
| Castelló (2001) | <i>Haereticus Maximus</i> | <i>Legitimator haud affectus</i> | <i>Foederaticus Fidelis</i> | <i>Unione vehements</i> |
| Flor (2008) | Nacionalisme valencià | | Blaverisme | |
| Hernández et alii (2014) | Valencianisme fusterià: Nacionalisme d'àmbit de Països Catalans que destaca la catalanitat del País Valencià i rebutja la seua identificació amb Espanya | Identitat valenciana majoritàriament de filiació espanyola, però amb contestació anticentralista. | Valencianisme temperamental: Regionalisme valencià pro espanyolista | |

1.2.2.3. Política cultural i identitat

La revisió panoràmica de les anàlisis identitàries de caire sociològic es pot completar amb l'examen de les seues derivades pràctiques. Per això en aquest apartat tractarem de veure quines són les polítiques culturals seguides pels diferents governs en els últims quaranta anys i com aquestes es poden relacionar amb dos visions diferents del que hauria de ser una identitat valenciana en construcció (Hernández et alii, 2014: 179-219).

D'una banda, ens trobem amb les posicions que, tot i les reserves que s'hi puguem adduir, caracteritzaríem com a progressistes. Es basen en la voluntat de protegir els trets identitàris valencians com a *cultura minoritzada* i no necessàriament espanyola. Les pràctiques culturals que aquesta visió vol preservar s'integren plenament dins de les pràctiques socials, per la qual cosa aquesta idea identitària guarda una relació directa amb la democràcia cultural. Els posicionaments progressistes propugnen una política cultural de caire intervencionista, entesa com a servei públic amb l'objectiu de rescatar els elements identitàris valencians minoritzats, per mitjà d'intervencions institucionals.

Quan el 1995, el centre-dreta accedí al govern autonòmic, les forces polítiques progressistes es trobaven afeblides, havien perdut suport popular i ja no ocupaven els centres de poder en la Generalitat, les diputacions i la majoria dels municipis grans. Això propicià que una sèrie d'organitzacions alternatives assumiren la defensa d'aquells trets identitàris valencians, reivindicats per les formacions i col·lectius progressistes. En aquesta xarxa, sorgida majoritàriament de la societat civil:

- Els Instituts d'estudis comarcals que se centren en la protecció del patrimoni etnològic i la llengua com a principal tret identificador d'un poble, davant el creixent procés de castellanització. Frechina (2008), en el discurs d'agraïment per la concessió del premi Cavanilles a la Federació d'Estudis Comarcals del País Valencià, explica com aquests organismes naixen per la manca de suport institucional a la cultura pròpia i per la passivitat enfront a la degradació ambiental i paisatgística.

- Escola Valenciana, com a federació d'Associacions per la Llengua, es va fundar a mitjan de la dècada dels anys vuitanta i té com a objectiu bàsic la defensa de la llengua pròpia, pel que fa a les vessants de la normalització lingüística i social i, amb especial incidència, a la de l'ensenyament públic del valencià i en valencià. Escola Valenciana fa ben palés al seu web quines són les prioritats de la seua tasca quan s'autodefineix de la següent manera: «és una entitat cívica formada per 29 associacions comarcals i d'àmbit de país. El principal objectiu de l'entitat és la normalització lingüística en tots els àmbits d'ús de la llengua, amb especial incidència en el sistema educatiu valencià (<https://www.escolavalenciana.com>)».

- Acció Cultural del País Valencià és una organització

[...] creada l'any 1971 però legalitzada amb la restauració de la democràcia, el 1978. El seu objectiu és la promoció de la llengua i la cultura pròpies del País Valencià, i de la consciència civil que se'n deriva. Va ser fundada per Joan Fuster, Manuel Sanchis Guarner, Andreu Alfaro, Eliseu Climent i Joan Francesc Mira, entre d'altres destacats intel·lectuals²⁸[...]

La ubicació ideològica d'aquesta formació dins de l'esquerra nacionalista ha sigut motiu de nombrosos enfrontaments amb la dreta regionalista valenciana i els governs de PP, sobretot a causa de la defensa de la unitat de llengua catalana i la pertinença del País Valencià a l'àrea cultural d'expressió catalana:

Las múltiples actividades que histórica y sistemáticamente ha organizado ACPV, así como su evidente repercusión social en el sector cultural más próximo a la izquierda valenciana en general (desde el socialismo al independentismo) y al enfoque cultural de las universidades públicas, han hecho que el entramado alternativo que sustenta se haya presentado a sí mismo como una especie de Conselleria de Cultura alternativa a la oficial, especialmente por el acusado desacuerdo con la política cultural autonómica desde 1995, que es cuando empezó a gobernar la derecha (Hernández et alii, 2014:224).

Aquesta presència d'associacions que tenen entre els seus objectius cabdals –si no el principal– la defensa del català, i particularment de les varietats autòctones, és reflex d'un fenomen constatable arreu. En efecte, la llengua ha esdevingut el símbol identitari

²⁸ <http://www.acpv.cat/web/que-es-acpv>.

per excel·lència en les societats contemporànies i la degradació o pèrdua d'aquesta és considerada un dels més importants exponents de la desaparició de la identitat col·lectiva. Tot i això, la defensa d'altres aspectes patrimonials i culturals també es troba entre els objectius d'aquestes organitzacions

[...] tratan de sensibilizar y concienciar tanto a la sociedad como a las instituciones de la importancia de preservar la tradición para mantenerse vinculados con sus raíces históricas, que son la fuente de su identidad. Los miembros de estas asociaciones se entienden a sí mismos como verdaderos guardianes de la tradición, que velan porque esta se mantenga viva, por su pureza y autenticidad (Hernández et alii, 2014: 222).

Aquestes organitzacions fins ara esmentades compten al seu torn amb un gran nombre de xarxes col·laboratives pertanyents a diversos àmbits socials: associacions de músics, escolars, veïnals, etc. que actuen com a agents generadors de veritables alternatives culturals a les de la cultura oficial auspiciada per les institucions i centres de poder.

Enfront del projecte de conjuminar progrés i conservació renovada del patrimoni cultural, hi ha una segona visió identitària, amb una adscripció ideològica ben diferent. Es tracta de la *visió folklorizant* de la identitat valenciana, que fomenta exclusivament expressions culturals integrades dins del marc identitàri espanyol, al qual se subordina. De manera que és pot parlar d'una "identitat regional", que pot generar elaboracions molt abrindades, dins el binomi: València és la pàtria, Espanya la nació-Estat.

Aquests posicionaments conservadors propugnen intervenir mínimament en la dinàmica cultural i deixar en mans del mercat la generació, difusió i consum d'un nombre reduït de pràctiques o productes culturals. Pel que fa a la posició identitària, les posicions conservadores fan servir una barreja d'elements pertanyents a sectors ben dispars: cosmopolitisme *fashion* i exaltació del folklore popular més festiu.

Les polítiques culturals a què fem referència solen fer ús del que s'ha anomenat "grans esdeveniments": un tipus de cultura en què el contenidor sol ser més important que el contingut, en clara posició antagònica amb la cultura democràtica. La política de l'espectacularització es fusiona, ja ho hem comentat més amunt, amb els continguts

regionalistes més folkloritzants. Això dona com a resultat una concepció identitària a través de la qual la majoria dels ciutadans poden sentir-se orgullosos de ser valencians.

Una altra de les característiques d'aquesta política cultural és el fet de ser també extremadament eficaç a l'hora de captar vots per als partits polítics que la sustenten. I això es retroalimenta per dues vies. D'una banda, el ciutadà orgullós de la seua adscripció identitària, simplista i gens problemàtica, també ho estarà dels polítics que la "defensen" i els farà costat. D'altra banda, però, quan la construcció identitària s'utilitza d'aquesta forma es produeix una "cultura dogmàtica", gens reflexiva, que, al seu torn, «censura a artistas e intelectuales las obras y creaciones que son críticas con el poder o simplemente las veta por el mero hecho de expresarse en valenciano, aunque, obviamente, al acto censor nunca se le llame así». Es produeix el que s'ha anomenat "pensament feble", un tipus de pensament mancat de capacitat crítica que fa del ciutadà un "consumidor de cultura" i mai no productor d'aquesta.

El pressupost cultural destinat als "grans esdeveniments" no forma part del que es podria definir com a política pública, ja que no busca transformar la realitat social, més aviat pretén esdevenir un guarniment decoratiu de l'acció pública. Aquests productes culturals, a més a més, atés el seu preu i característiques estan pensats per a ser consumits per les elits econòmiques, cosa que alimenta la perpetuació en el poder en produir-se una veritable desigualtat d'oportunitats en els espais culturals i provocar diferenciacions entre aquells ciutadans que poden accedir a la cultura i els que no.

Les associacions festives i de cultura popular, de gran arrelament i origen històric queden relegades de tota crítica social com a condició per a la seua supervivència institucional: «la domesticación del folklore o la cultura popular implica reducirla a los límites de la misma expresión artística, obviando su imbricación el contexto social (Hernández et allí, 2008: 221)».

Per últim, cal recordar i remarcar que aquesta diferent visió dels components i les adscripcions de la identitat pròpia dels valencians ha derivat en un conflicte que s'ha servit de la cultura com a instrument polític a favor d'interessos partidistes. Aquesta

situació ha afectat una gran quantitat d'artistes i membres de l'àmbit de la cultura que s'han tornat invisibles per les polítiques culturals dels governs conservadors. El silenci a què es condemnava música en valencià en tots els mitjans de comunicació de titularitat pública, i de retruc dels privats subvencionats pels poders valencians, ha estat durant dècades una de les omissions més clamoroses i injustes. I ha correspost a les organitzacions més amunt esmentades, amb els seus migrats recursos, la comesa de rescatar els músics valencians de l'ostracisme oficial.

Per últim, no voldríem acabar aquest apartat sense l'esment al discurs que Vicent Torrent va realitzar el 8 de novembre de 2018 quan va ser guardonat amb el Premi d'Honor dels Premis Carles Santos de la Música Valenciana; en aquesta ocasió el fundador i lletrista d'Al Tall va aprofitar precisament per tal de realitzar i atorgar el públic i polítics present en l'acte un full de ruta del que haurien de ser les mesures que caldria prendre des de les institucions per tal de garantir "la bona salut d'este sector de la música valenciana":

Jo vos propose, des de la meua modèstia, tres objectius a considerar per a la bona salut d'este estimat sector de la música valenciana: primer, que anem progressant en eixa dinàmica, que gràcies a les noves polítiques, ja està en marxa. Es tracta senzillament de que les músiques populars passen de ser considerades com de baixa cultura a ocupar el primer lloc de l'atenció de la gestió cultural, i que vagen arbitrant-se les mesures que implica esta nova concepció. Ja no ens pot valdre allò de deixar que les multinacionals s'ocupen de l'alimentació musical del poble.

Segon, que fer músiques populars en valencià passe de ser, encara, un acte reivindicatiu pel simple fet de vehicular-se en la nostra llengua, a ser allò que és normal en qualsevol país normal d'este món, i que vagen arbitrant-se les mesures que conduïsquen a eixa situació de tranquil·litat i prosperitat artística.

Tercer, que la música tradicional d'este país nostre, perdó, no, no la música tradicional d'este país nostre, sinó la manera tradicional de fer música d'este país nostre entre a formar part essencial de la modernitat i arribe a despullar-se del seu caràcter folklòric, i que vagen arbitrant-se les mesures que conduïsquen a què esta possibilitat es convertisca en una realitat al nostre País en connexió pràctica amb l'àrea sonora del Mediterrani. A qui tantíssima cosa devem²⁹.

²⁹ <https://apuntmedia.es>, 8-11-2018.

1.2.3. LA MÚSICA COM A REFLEX DE LA IDENTITAT

1.2.3.1. Identitat, tradició i música

En aquest apartat insistirem en algunes de les idees aparegudes en aquest capítol per tal de posar en relleu la relació existent entre els sentiments identitaris, la tradició cultural i el fet musical, elements tots tres que troben un excel·lent aglutinador en el grup al qual dediquem aquest estudi. L'antropòleg valencià Joan Francesc Mira incidia en la importància identitària i simbòlica de la música en el documental *Sempre Al Tall*:

Tots els països necessiten tindre uns certs elements que els converteixen en societats compactes i conscients de la seua pròpia existència, i de la seua pròpia història i continuïtat en el món, necessiten uns elements d'identificació que poden ser símbols físics, des de banderes fins a elements territorials, una muntanya, un monument o el que siga, però també necessiten una altra cosa, la veu, la música³⁰.

Cap a finals del segle passat l'historiador Eric Hobsbawm analitzava les construccions de la realitat a través del que va anomenar "l'invent de la tradició": «Inventar tradicions [...] és essencialment un procés de formalització i ritualització caracteritzat per la referència al passat, encara que només sigui imposant la repetició (Hobsbawm, 15-17: 1988)». Segons Hobsbawm es podien utilitzar materials tradicionals antics per empeltar-los en les noves tradicions creades i d'aquesta manera produir una sensació de continuïtat. En concret, feia referència, com a exemple real d'aquest procés d'invent de la tradició, al cas del nacionalisme suís que havia suplert cançons corals de la tradició popular per cançons de nova creació –però d'un estil idèntic–, compostes per autors actuals que les havien dotades de continguts textuais patriòtics i progressistes. De manera molt semblant explica Miquel Gil al documental *Sempre Al Tall* com Vicent Torrent alterava la lletra d'algunes de les cançons rescatades del repertori tradicional per tal d'adaptar els continguts a una ideologia més afi:

[...] el romanç que deia “la mare que tinga filles que se les sàpia guardar, que són com les peladilles, que tots les volen tastar”, i ell agarra diu “la mare que tinga filles, que no les guarde en excés, que són com les peladilles, que ràncies es poden fer”, vull dir va agarrar aquelles lletres,

³⁰ Documental *Sempre Al Tall* (Universitat de València, 2015),

aquelles músiques i els va donar utilitat per al moment, eixa és la fórmula màgica (*Sempre Al Tall*, Universitat de València 2015).

D'igual manera aquesta relació entre música i identitat és fa palés quan Hugh Trevor-Roper (1988: 27), tot parant del cas de l'invent de la tradició a Escòcia, afirma que un elements de l'aparat nacional distintiu és l'ús de la gaita a l'hora de fer música.

La historiadora Elena Hernández Sandoica, de la Universidad Complutense de Madrid, (Hernández Sandoica, 2000) argumenta el fet que la festa –i entenem en aquest context “festa” com un dels principals contextos on la música pot tenir cabuda– ha estat l'objecte d'etnòlegs i antropòlegs, des de fa unes quantes dècades, des del referent de la història de les mentalitats, disciplina que vol copsar, entre altres coses, els referents de les passions col·lectives, les expressions públiques de sentiments i emocions que donen suport a les identitats grupals o col·lectives i, en general, tots aquells mecanismes expressius sociopsicològics: «la manifestación externa de una interiorización exitosa de las mecánicas de cohesión de un grupo social» (Hernández Sandoica, 2000: 37).

Hernández Sandoica comparteix la visió de Eric Hobsbawn quan afirma que «toda fiesta es inventada, en el sentido que toda celebración de ese carácter responde a una construcción histórica intencionada, a una decisión [...] cuyo origen y motivo se corresponde fielmente a la idea y la práctica del poder de aquellos que la instauran e inauguran» (Hernández Sandoica, 2000: 39). Segons la historiadora les festes tradicionals inclouen aquells significats que el conjunt de la comunitat accepta i té, per tant, un origen i utilització de caire ideològic i polític ja que mena els discursos que una comunitat determinada hauria d'assumir.

La celebració constitueix un “lloc de la memòria”, un espai que atorga a una col·lectivitat una explicació – “mítica i arquetípica”– dels seus orígens i destinació, ja que té com a funcionalitat simbòlica l'exercici de baula d'unió entre el passat i el futur d'un poble, alhora que el diferencia d'altres pobles o comunitats: la interpretació que fem del passat a través de la celebració festiva d'un fet històric determinat –i l'ús de la música i els missatges que s'hi reproduïxen– conforma el present i disposa la imatge del futur col·lectiu desitjable per a una comunitat concreta.

Des d'un enfocament complementari, el també historiador Agustí Colomines i Companys (2000: 57-69) manifesta la seua no adhesió a les tesis d'Eric J. Hobsbawn al referents a l'invent de la tradició ja que Colomines considera una obvietat el fet que els mites han estat inventats pels humans i troba, tanmateix, molt més rellevant centrar l'atenció dels estudiosos al voltant de les raons de la supervivència d'aquests dins d'una comunitat concreta.

L'historiador català ressalta la necessita de l'oficialització per part dels poder públics ja que aquests funcionen com a «imponentes máquinas de memoria o de olvido institucionalizado» (Cuesta, 1998: 209) i ho posa en relleu a través de l'anàlisi del model nacionalitzador emprat per la monarquia espanyola que ell considera «francamente excluyente y conservador, renunciando a los símbolos y mitos que podían poner en duda el modelo»; aquesta exclusió és l'origen de molts dels nacionalismes ja que l'estat, en fer la tria d'aquelles festes i commemoracions susceptibles de consideració i celebració també «silencian, ocultan, usurpan, arrebatan y desposeen a los demás de su propia historia». Els Reis catòlics i el rei En Jaume són exemples de com, tot i partir de fets històrics veritables, representen esquemes fundacionals dispars i la seua consideració, interpretació i visibilitat ha evolucionat segons els contextos polítics hi han sigut més o menys afins. En concret la figura del rei En Jaume no ha estat popular dins de la construcció nacional borbònica ja que és un representant decisiu i cabdal d'una entitat política diferent i anterior: el Principat de Catalunya i els Regnes d'Aragó, València i Mallorca.

Colomines exposa també com el mateix fet històric celebrat a Mallorca: la conquesta de l'illa per les tropes de Jaume I, és interpretat de manera diversa segons el poder polític imperant; així la decadència d'aquesta festa es produeix amb l'arribada del liberalisme espanyol decimonònic –i el lliurament de les relíquies d'En Jaume I a la Real Armería de Madrid– que pretén ressaltar els Reis Catòlics com a símbol d'una nació espanyola compacta que relega a la perifèria els territoris no castellans. En canvi, quan el 1927 s'inaugura l'estàtua del monarca a la plaça d'Espanya de Palma, el discurs del regidor encarregat de descobrir-la hi defensa la tesi “aragonesista” per tal de defensar la visió de la unitat espanyola i negar així l'origen català de Mallorca:

[...] el problema de la historia de España no es que se escriba con las anteojeras nacionalistas puestas, sino el problema radica en el fanatismo, el dogmatismo y en las falsificaciones del escritor, cuyo objetivo es dar rienda suelta a las representaciones sociales del grupo cultural dominante. [...] La mitología es, a menudo, lo que permite resumir esquematizadamente esa realidad, con el objetivo de conservarla y luego transmitirla, según el sistema ideológico y social hegemónico en cada etapa histórica. La liturgia simbólica evoluciona, en efecto al ritmo de los cambios que se den en el orden político-social de una sociedad concreta, pero no niega la sustancia real del hecho histórico (Colomines, 2000: 69).

F. Javier García Castaño assumeix també la perspectiva de l'obvietat de la invenció de la tradició festiva per, com Colomines, aprofundir en el significat identitari de la tria d'elements simbòlics realitzada durant la celebració amb l'objectiu de definir una comunitat concreta, definició aquesta, però, que pot variar al llarg del temps i en aquest sentit coincideix amb la visió de la identitat canviant dins de la perspectiva de la modernitat líquida defensada per Bauman:

[...] la tradición supone un intento, basado en la invención, de aunarnos a todos juntos frente a algo o a alguien. Pero la tradición es siempre parte de la cultura y por ello en constante cambio y modificación. [...] La norma y el objetivo ha sido el inventar y construir al "otro" para mayor definir al "nosotros" (García Castaño, 2000: 22-23).

És també molt remarcable la perspectiva que el professor Manuel Delgado Ruiz (2000) aporta sobre la importància simbòlica de la festa per tal de fer aflorar –a través de la catarsis que representa aquest trencament de la rutina que suposa l'esdeveniment festiu– el sentiment identitari de comunitat:

[...] la catarsis en que la fiesta subsume a sus participantes, y que supone una alteración radical de la vida ordinaria, funciona a la manera de una posesión. Todos y cada uno de quienes se dejan arrastrar por el delirio festivo es víctima de un trance en que la personalidad ordinaria ha sido suplantada por otra. En tal estado, grupos compactos de individuos ordinarios toman al asalto los escenarios grises de la vida cotidiana, las calles, los parques públicos, las plazas, y levantan en ellos efímeramente la utopía de una comunidad humana dueña de su propio tiempo y de su propio espacio. [...] allí descubrimos lo que necesitábamos saber: que nunca acabamos en nosotros mismos. Nos es dado contemplar, entonces, como la comunidad a la que creemos o queremos pertenecer, entre convulsiones, contorsionándose, es violentamente poseída por sí misma. (Delgado, 2000:84).

En aquest sentit s'expressava també Piqueras Infante (1996) quan ressaltava el paper que les bandes musicals exercien en la formació de la identitat valenciana gràcies a la seua posició d'extrema –utilitzant una expressió sinestètica– visibilitat acústica, visibilitat aquesta que les col·locava en situació de poder influir ideològicament en els membres de la comunitat:

Las bandas se convierten, merced a su requerida participación en las principales celebraciones de la vida social valenciana, en un elemento de visibilidad permanente para la población, a la que, con su presencia y actividad, contagia e inflama, reclamando su incorporación a la fiesta, al ceremonial o al ritual comunitario.

No es de extrañar que a partir del momento en que pueden optar por expresar unas u otras posiciones ideológicas, se vean inmiscuidas en el torbellino e la disouta intracomunitaria, constituyéndose ellas mismas a menudo en el blanco de l confrontación. Máxime si atendemos a su capacidad representativa de la comunidad.

Por eso el control de la banda, o la capacidad de “imponer” su decantación política, llegan a ser objetivos sumamente importantes, lo más frecuente es que al menos exista una banda de música por cada opción política –que a grandes rasgos podríamos dicotomizar como “progresista” o “conservadora”– (Piqueras 1996: 103).

La festa –i la música com a factor primordial d'aquesta– es comporta, doncs, com el factor aglutinant de la identitat del grup que a través de la celebració conjunta assoleix l'autoidentificació «por su etnicidad, su ideología, su religión, su vecindad, sus reivindicaciones políticas, musicales o deportivas [...] exhibiendo una identidad entre ellos que muchas veces sólo tiene en su exaltación festiva la posibilidad de reconocerse y ser reconocida (Delgado, 2000: 89)». A més a més, la catarsi aconseguida a través de la festa serveix al grup social concret i a la societat en conseqüència com a vàlvula d'escapament de les tensions en ritualitzar-les i encabir-les dins d'un “protocol simbòlic”: «La fiesta evita la guerra civil, al mismo tiempo que la institucionaliza (Delgado, 2000: 91)».

Aquesta necessitat de delimitar els altres per assolir l'autodefinició és també recollida per Bauman que va més enllà i parla de la necessitat de conservar un enemic comú per mantenir unida la comunitat:

El enemigo no tiene que haber muerto del todo en el asesinato original, sino más bien tiene que ser una especie de zombi, presto a levantarse de la tumba en cualquier momento. Un enemigo muerto verdaderamente, incapaz de resurrección, no inspira el suficiente miedo como para justificar la necesidad de unidad (Bauman, 2002: 207);

Aquesta definició dels factors que mantenen unides algunes comunitats ens recorda els plantejaments que alguns grups polítics conservadors fan de l'anomenat "fastama de l'anticatalanisme" per tal de crear un enemic comú que unifique i mobilitze els possibles votants.

Bauman ens ofereix una visió complementària del paper de la festa com a aglutinadora pel que fa a les anomenades "comunidades de guardarropa" en les quals:

Los asistentes se visten para la ocasión, atendiéndose un código de sastrería distinto a los códigos que siguen diariamente [...] La función nocturna es lo que ha atraído a todos, por diversos que sean sus intereses y pasatiempos diurnos. [...] la ilusión de la situación compartida que proporciona el espectáculo no dura más que la excitación provocada por la representación. (Bauman, 2002: 211).

Aquests tipus de comunitats "de guardarropa" són contraposades amb les "genuïnes" per Baumann, en el context d'una suplantació de les segones per les primeres com a conseqüència dels canvis socials soferts en l'època de la modernitat líquida:

Un efecto de las comunidades de guardarropa/carnaval es impedir la condensación de las "genuinas" (es decir, duraderas y abarcadoras) comunidades a las que imitan y a las que (falsamente) prometen reproducir o generar nuevamente. En cambio, lo que hacen es dispersar la energía de los impulsos sociales y contribuyen así a la perpetuación de una soledad que busca –desesperada pero vanamente- alivio en los raros emprendimientos colectivos concertados y armoniosos (Bauman, 2002: 212).

I pel que fa a la natura de la festa «Los espectáculos han reemplazado la "causa común" de la época de la modernidad sólida –situación que da cuenta de una gran diferencia en cuanto a la naturaleza de las identidades actuales (Bauman, 2002: 211)».

1.2.3.2. Identitat, llengua i música

La llengua, com ja hem comentat més amunt, és un dels elements de definició identitària més importants per a les comunitats actuals, si no el més important. En el cas de la nostra societat, la valenciana, la llengua cobra una dimensió d'importància cabdal que fa que esdevinga un autèntic símbol identitària d'un sector social i ideològic determinat; tot i que caldria filar una mica més prim i concretar que no és la llengua en ella mateixa allò que pot revelar l'adscripció identitària d'un individu, sinó més aviat, d'una banda la modalitat lingüística usada (determinades paraules, girs i fins i tot pronúncia) i, d'altra, les àmbits d'ús en què aquesta llengua és emprada. Per dir-ho en altres paraules: l'ús del valencià normalitzat en qualsevol àmbit genera la identificació del parlant amb corrents ideològiques nacionalistes i esquerranes.

Aquest ha sigut el cas de la música en valencià : «la música en valenciano es un ámbito de cultura vivo y contestatario (Hernández et alii, 2014: 269)»; i aquesta identificació li ha valgut seguidors –afins ideològicament– incondicionals i també detractors ferotges –en les files dels corrents de pensament oposats–; però les postures no s'acaben ací, també ens trobem amb la indiferència nascuda per la manca de coneixement de l'existència d'aquests intèrprets en llengua pròpia: una gran quantitat dels ciutadans dels País Valencià no han tingut l'ocasió de posicionar-se respecte a aquesta música atesa la invisibilitat a què ha estat sotmesa per part dels grups conservadors dirigents des del 1995 fins al 2015.

Hernández et alii (2014: 268) ens fan un resum de la marginació a què ha estat sotmesa la música en la nostra llengua per causa de la seua identificació identitària:

Sus orígenes tienen que buscarse en los sesenta con la Nova Cançó, un movimiento artístico que impulsaba la música en catalán y a su vez denunciaba las dictaduras de la dictadura franquista. Sin embargo, el conflicto identitario quedaba de telón de fondo. La música en valenciano fue estigmatizada y marginada por los medios de comunicación. Durante los noventa, tal como sostiene Viadel (2012), los gobiernos socialista apenas realizaron iniciativas como el Concurs de Rock en Valencià, donde irónicamente la mayoría de los grupos solían cantar en castellano. Asimismo, algunos ayuntamientos patrocinaban algunos conciertos periódicos con el apoyo de algunas Instituciones, como el festiva Tirant de Rock.

Si la situación ya era crítica en los noventa, con la entrada del Partido Popular al gobierno el estigma de la música en valenciano fue en aumento. En este contexto tenemos que situar el nacimiento del colectivo Ovidi Montllor de músicos y cantantes en valenciano (COM). El COM nació en 2004 y es una asociación cultural que agrupa grupos de música y solistas que se expresan en la lengua propia del País Valenciano. Tal como indica su página web, su objetivo es “dignificar el nostre treball com a músics per damunt dels prejudicis d’aquells que menyspreen el valencià com a llengua per a cantar”. Su existencia no se entiende sin comprender el conflicto identitario: “Davant l’actual realitat valenciana, on ni els mitjans públics ni les institucions donen suport a l’nostra tasca, pensem que, units, fent actes per deixar palesa la nostra qualitat i donat exemple amb els nostres treballs, posem en valor la música que fem” (Hernández et alii 2014: 268).

El crítico musical valenciano Josep Vicent Frechina también nos ofrece la suya visión de las consecuencias de la adscripción identitaria de la música en valenciano en el contexto de confrontación y división que aquest sentimiento identitario ha provocado en la sociedad valenciana:

Las secuelas de la contienda identitaria esdevinguda durante la Transición han dividido en dos a la sociedad valenciana: los dos modelos en disputa mantienen sus posiciones inamovibles, pero uno de estos ya es definitivamente hegemónico. Esta hegemonía se materializa políticamente con la victoria del PP, capitaneado por Eduardo Zaplana, en las elecciones autonómicas de 1995. La izquierda, después de haber perdido el alcaldía de Valencia (1991), perdía ahora también a las de Castellón y Alicante y la Generalitat, y certificaba así la caducidad de su paradigma político.

La victoria electoral de los conservadores animó a la movilización de la izquierda social, pero, des de entonces. Los presupuestos públicos esdevenen, llevados de algunas honrosas excepciones, bastante insensibles a la promoción de la música en valenciano del que habían sido hasta entonces. El hecho de que la totalidad de grupos e intérpretes que se expresan en valenciano queden alineados, explícitamente o tácitamente, en el reino de los partidarios del modelo identitario derrotado, además de proveer-nos de una evidencia bastante sintomática y elocuente puede explicar esta aparente insensibilidad (Frechina, 2011: 309-310).

2. TRAJECTÒRIA MUSICAL I CONTEXT SOCIOPOLÍTIC I ESTÈTIC

*Manolo canta per baix,
Enric farà la veu alta,
Vicent fa la veu del mig,
Jordi repica la contra
i Miquel fa garambaines,
i això són polifonies
que el govern ha prohibit.*

(Al Tall, 'Polifonies', Vares velles, 2004)

2.1. CONTEXT SOCIOPOLÍTIC DEL RESSORGIMENT DE LA MÚSICA EN VALENCIÀ ACTUAL

2.2. TRAJECTÒRIA MUSICAL CONTEXTUALITZADA D'AL TALL

2.2.1. *EL NAIXEMENT I LA MADURESA D'AL TALL. GÈNESI,
INFLUÈNCIES I EVOLUCIÓ (1975-1983)*

2.2.2. *ELS ANYS DIFÍCILS: L'ARRIBADA DE LA DEMOCRÀCIA (1983-1994)*

2.2.3. *EL FINAL DE LA "LLARGA TRAVESSIA": EL RESSORGIMENT
D'AL TALL (1994-2012)*

2.2.4. *L'ACOMIADAMENT I EL LLEGAT CIVICOMUSICAL (2012)*

2.2.5. *LA PRODUCCIÓ DISCOGRÀFICA*

2.3. UNA APROXIMACIÓ AL PERFIL IDENTITARI DELS OIENTS D'AL TALL

2.3.1. *GRUP IDENTITARI: HERÈTICS*

2.3.2. *HERÈTICS, UNA MINORIA NECESSITADA DE SÍMBOLS*

2.3.3. *LA PRESÈNCIA SIMBÒLICA D'AL TALL I LA MÚSICA EN VALENCIÀ EN EL
DIARI LEVANTE*

En aquest capítol tractarem de realitzar una temporització dels diferents moments de la trajectòria musical del grup Al Tall, tot relacionant-los amb el context musical imperant en cada moment i, sobretot, amb l'evolució del conflicte identitari i la política lingüística que proposen Hernández *et alii*, Albert, (2014:116-130). Ens basem en aquest autors perquè la cronologia que estableixen s'adiu perfectament amb les diferents etapes evolutives de la producció d'Al Tall. Això no és d'estranyar, donat l'alt grau d'implicació social i política que assumeix el grup valencià. Només hem modificat lleugerament la cronologia d'Hernández *et alii* en relació a la segona etapa de la trajectòria musical d'Al Tall, que coincideix amb el ressorgiment del grup. –l'hem avançada al 1994, tot i que En la proposta d'Hernández *et alii* la fita que marca una nova etapa és el canvi polític esdevingut el 1995. Nosaltres avancem el tall a l'any precedent. En efecte, Al Tall trau a la llum el seu treball *Europ eu!* el 1994, després de sis anys de silenci, un parèntesi inèdit en la seua producció musical.

Dins del context sociopolític que resumim, tractem de dilucidar quin és el sentiment identitari compartit pels seguidors d'Al Tall. És a dir, pel públic susceptible d'escollar i fer seus els missatges recollits en les cançons del grup. D'altra banda també ens interessa observar quin és el camí de modelatge de la realitat que projecta Al Tall en els seus textos per tal d'adaptar-se a una realitat social complexa i contribuir, alhora, a la construcció d'una identitat col·lectiva que per força és plural i diversa

2.1. CONTEXT SOCIOPOLÍTIC GENERAL DEL RESSORGIMENT LA MÚSICA EN VALENCIÀ ACTUAL

Els orígens de la música en valencià del darrer mig segle s'entronquen en el moviment de la Nova Cançó, sorgit durant la dècada dels seixanta del segle passat. Aquest moviment artístic –germen de l'embranchida musical posterior– utilitzava el català com a llengua vehicular de les seues composicions que, en la mesura que la

censura ho permetia, tractaven de denunciar la dictadura del general Franco. El crític Josep Vicent Frechina en fa una caracterització sintètica excel·lent:

En plena dictadura franquista i en un moment de profunda inseguretat identitària, de dramàtica solsiada dels referents culturals, la Cançó vehicula, de forma implacable, festiva i primària, el retrobament amb la llengua i la cultura autòctones i aconsegueix desvetllar la consciència popular, ultrapassant els àmbits intel·lectuals i les capes socials més polititzades.

La Cançó, amb el seu missatge d'esperança, crea vincles socials, destapa identitats oblidades, prepara el terreny per als canvis que vindran, dignifica la llengua i dispara l'autoestima col·lectiva (Frechina, 2011: 93).

Una dècada abans, durant els anys cinquanta, alguns sectors de la societat valenciana comencen a desvetllar-se de mica en mica de l'apatia cultural posterior al conflicte armat i els durs primers anys de la postguerra. El valencianisme de caire cultural fa una tímida aparició de la mà d'institucions com la Universitat o Lo Rat Penat: Carles Salvador comença a impartir els primers cursos de valencià, es presenta a l'Ajuntament de València el *Diccionari català-valencià-balear*, es publica la revista *Sicània* (fundada per Nicolau Primitiu el 1958). Però serà durant la dècada dels seixanta quan faran la seua aparició diverses llibreries i editorials —com ara Tres i Quatre—, que a més de difondre la cultura impresa en català seran focus d'irradiació clandestina del nou ideari valencianista. Durant els anys seixanta també es reedita el llibre de Manuel Sanchis Guarner *La llengua dels valencians*. El 1962 Joan Fuster publica a Barcelona tres textos cabdals, que tindran una àmplia repercussió en els cercles antifranquistes. Es tracta de la guia *El País Valencià, en castellà, a l'editorial Destino*; l'opuscle *Qüestió de noms*, en Edicions Aportació Catalana, i l'assaig historicopolític *Nosaltres els valencians*, primer títol aparegut en Edicions 62, una obra decisiva que marcarà un punt d'inflexió en el devenir del moviment valencianista. A més a més, el 1960 té lloc el Primer Aplec de Joventut Nacionalista del País Valencià que se celebrà durant tres anys consecutius fins que la policia del règim avortà la trobada a Bocairent: el valencianisme començava a ser vist pel règim com un moviment problemàtic.

El final de la dècada dels cinquanta i tota la dels seixanta es va caracteritzar també per la gran presència d'activitat social vinculada amb els cercles universitaris on va

sorgir la primera organització del PCE (1957). Aquesta organització junt amb altres grups clandestins, com ara l'Associació Socialista Valenciana, faran front al Sindicat Espanyol Universitari (SEU), organisme franquista concebut per al control polític de la Universitat. L'Associació socialista va derivar en la creació el 1964 del Partit Socialista Valencià (PSV), que aglutinava militants amb enquadraments diversos. N'hi havia de relacionats amb Lo Rat Penat, on conflüen socis conservadors i d'altres més o menys progressistes, amb el Front Marxista Valencià, i d'altres joves que no tenien una filiació definida, entre els quals personalitats que més tard representarien un paper important en la vida política i intel·lectual valenciana. Citem-ne els noms dels editors Eliseu Climent i Valerià Miralles, els professors Alfons Cucó i Josep Vicent Marqués, els economistes Ricard Pérez Casado i Vicent Albero, els periodistes Vicent Ventura i Joan Josep Pérez Benlloch o els advocats Ciprià Ciscar i Vicent Álvarez., entre d'altres.

El PSV presentava un ideari fortament influït per les tesis fusterianes i es definia per l'afirmació d'una personalitat lingüística i nacional del País Valencià, amb afinitats essencials amb Catalunya i les Illes Balears. Advocava per l'autogovern dels valencians, amb drets polítics amplis i amb el català com a llengua oficial. Aquest ideari, i en conjunt l'ambient polític efervescent que tenia lloc als cercles universitaris i intel·lectuals valencians, contrastava amb l'ambient cultural que característic d'altres sectors socials en què el règim franquista havia aconseguit transformar la cultura popular en "folklore" i el valencià havia estat eliminat dels usos públics.

Cal destacar també el fet que el sorgiment de la Nova Cançó al País Valencià està fortament relacionat amb l'efervescència de moviments valencianistes vinculats als cercles universitaris, d'on sorgeix la pedra angular de l'esmentat corrent musical, Raimon, impulsat per dos dels activistes referits: Eliseu Climent i Joan Fuster.

D'altra banda, durant la dècada dels seixanta, el País Valencià experimentarà tot un seguit de canvis econòmics, demogràfics, paisatgístics, a més de culturals, que desembocaran en un canvi radical respecte del que havia estat la societat valenciana fins llavors, incloent-hi l'aparició d'unes noves elits urbanes, una part de les quals "descobrirà" la llengua que els pares no els havien transmés:

[...] desde los años sesenta se habían ido produciendo en el País Valenciano un conjunto de condiciones que iban a modificar profundamente su trayectoria histórica. Fueron los años de la industrialización extensiva y acelerada, de urbanización y desruralización, que por primera vez alteraba las bases del “agrarismo social” dominante, abriendo la puerta a una dinámica de cambios hasta entonces desconocida. La relativa modernización económica, cada vez más visible en el entorno y en los paisajes, coincidía con las transformaciones equivalentes, y más avanzadas, que se daban en la Europa occidental, y con formas aceleradas de cambio social y cultural que llegaban rápidamente a incidir en las nuevas generaciones de valencianos urbanos o urbanizados. Todo ello propiciaba, por primera vez, la formación de “nuevas élites”, procedentes del ascenso social y profesional de estratos medios y populares autóctonos hasta entonces reducidos a la subordinación y la marginalidad. Además, el acceso de la Universidad a una gran masa de estudiantes valencianohablantes, no procedentes de la burguesía urbana, generó una mayor receptividad al nuevo valencianismo fusteriano ligado a una cultura crítica, la lealtad al pueblo y a la modernidad (Hernández *et alii*, 2014:41).

Aquesta elit cultural valencianoparlant va consolidar el seu sistema d'idees amb l'impuls decisiu de Fuster:

El impacto de la obra de Fuster y otros intelectuales críticos impulsó una importante transformación cultural, que ha sido defendida como *redreç* (enderezamiento) de la cultura valenciana tras los tiempos del *erm* (Baldó, 1990b). Ello se advirtió, además de en la literatura y el ensayo (...), en otros campos como las artes plásticas (...), la música (Joaquín Rodrigo, Amando Blanquer, Raimón, Ovidi Montllor, Al Tall y la Nova Cançó) (...) las propuestas de Fuster ayudaron a generar un nuevo valencianismo, minoritario, progresista y conformado sobre todo por profesores y estudiantes universitarios, que impregnó el antifranquismo valenciano de reivindicaciones nacionalistas valencianas y que, por tanto, se convirtió en un factor crucial en la convulsa transición democrática (Hernández *et alii*, 2014: 41).

2.2. TRAJECTÒRIA MUSICAL CONTEXTUALITZADA D'AL TALL

2.2.1. EL NAIXEMENT I LA MADURESA D'AL TALL, GÈNESI, INFLUÈNCIES I EVOLUCIÓ (1975-1983)

El naixement del grup musical Al Tall es situa al llarg de l'any 1975. En qüestió de mesos es van succeir la primera presentació en públic, el primer concert remunerat i amb contracte i l'enregistrament del seu primer treball discogràfic: *Cançó popular al País Valencià*. Recordem que aquell fou un any emblemàtic, per tal com el 20 de novembre moria el dictador Francisco Franco i dos dies després es produïa l'exaltació al tron de Joan Carles de Borbó. Com se sap, amb el fill del comte de Barcelona, Franco havia pretés assegurar-se un successor lleial, que mantingués el seu règim gairebé intacte. La restauració borbònica, però, depararia moltes sorpreses, entre les quals el desvetllament de llengües i cultures silenciades durant dècades. Però els canvis s'encetarien enmig de fortes tensions, amb una pugna aferrissada pel control dels recursos socioeconòmics, les institucions polítiques i la cultura i els símbols.

En aquests anys, en l'àmbit musical triomfaven, d'una banda, els gèneres musicals pop i rock, provinents del món anglosaxó amb grups i solistes com Gènesis, Bob Marley, Queen, Bowie, Lou Reed, etc. D'altra banda, la música italiana de caire romàntic, amb veus com les de Domenico Modugno, Gino Paoli o Mina, tenia també força seguidors. Cal afegir que en els ambients universitaris i intel·lectuals s'escoltaven, a més a més, els anomenats *chansonniers* francesos: Georges Brassens, Jacques Brel, Georges Moustaki, etc.

Però la gènesi musical dels Al Tall cal resseguir-la una mica més enllà d'aquestes influències forànies, que també van col·laboraren el sorgiment del grup. L'estímul principal prové, com ja hem dit més amunt de *la Nova Cançó*, corrent que ultrapassà la dimensió musical per a esdevenir «un moviment cívic i artístic al voltant del qual s'incorporà un elenc d'intèrprets compromesos amb la lluita antifranquista i la recuperació del català» (Mansanet 2010:17). Recordem que els inicis de la Cançó catalana s'associen a dues formacions diferenciades. La més veterana fou Els:, Setze

Jutges, nascut el 1961, sota la influència de la referida tradició europea, especialment dels *chansonniers* francesos. El 1967 naixia el Grup de Folk, inspirat en el Folk Song, la recreació crítica del folklore que s'encetà als Estats Units anys 50 i 60, amb cantants reivindicatius com ara Bob Dylan, Joan Baez o Pete Seeger, entre d'altres. De fet, en el Grup de Folk el contingut polític d'aquests cantants nord-americans pesà més que no l'influx musical, que partia d'uns referents (música *country*, *black spirituals*, *jazz*, *rhythm and blues*, *soul*, etc.) difícilment exportables a casa nostra en aquells anys.

Amb els Setze Jutges col·laboraren personalitats musicals que després faran carrera independent, com el valencià Raimon, la mallorquina Maria del Mar Bonet o els catalans Josep Maria Espinàs, Joan Manuel Serrat o Lluís Llach, entre d'altres. A l'òrbita del Grup de Folk s'adcrivien Xesco Boix, Pau Riba o Jaume Sisa. Val a dir que cap de les dues formacions va tenir mai una composició fixa. Alguns músics, com Francesc Pi de la Serra, col·laboraren amb totes dues. I d'altres, com l'alcoià Ovidi Montllor, el vilassarenc Toti Soler, amic i company del valencià, o, ja més tard, la penedesenca Marina Rossell, encetaren les carreres musicals respectives al marge d'aquests dos grups de referència.

Vicent Torrent, en el documental *València necessita una cançó* (Stockdeso, 2012), parla del que va suposar l'arribada del cantant xativí Raimon al món de la música: «De cançons en valencià, en coneixíem de folklòriques, religioses... coses de l'antigor. Va ser com obrir els ulls a una nova manifestació cultural en valencià. Una cosa que ni ens havia passat pel cap als qui estàvem en aquell cercle».

Paral·lelament, al País Valencià, trobem les *jam sessions* que es realitzaven, des de finals dels anys seixanta, al Teatre el Micalet de València (*Dimarts, al Micalet*) on es feien versions en català dels cantants nord-americans més contestataris i on es reunien els integrants del que seria l'equivalent valencià del Grup de Folk: l'Equip València Folk format per Vicent Torrent i Juli Bustamante, entre d'altres. L'Equip València Folk, però, es va dissoldre, sense haver gravat cap disc, el 1973; no obstant això, aquesta primera experiència musical va servir d'inspiració per a nombrosos grups i músics entre ells el mateix Vicent Torrent. L'experiència de València Folk, va conformar la base

sonora i la filosofia musical que es transmetria més endavant a una de les seues derivacions, la formació musical objecte d'aquest estudi. En efecte, com declarà anys després Vicent Torrent Al Tall: «la força del moviment folk consistia a revolucionar el repertori i aportar-hi sons al marge de les pressions discogràfiques, havíem de començar a fer un folk sonorament arrelat al nostre país» (Mansanet 2010: 22).

Finalment, el 1975 es va constituir pròpiament el grup Al Tall, amb els quatre músics fundadors: Vicent Torrent –que venia de l'esmentat Equip València Folk–, Manolo Miralles –cantautor xativí amb una carrera en solitari durant els anys més foscos del franquisme–, Miquel Gil –amb un passat musical més aviat roquer, però també en connexió amb diversos grups d'estètica folk–, i Manuel Lledó –provinent del grup suecà Els Sols–, que no va arribar a gravar amb el nou grup.

El cantant Lluís Miquel narra d'una manera ben gràfica com entén el naixement d'Al Tall i quines van ser les influències musicals que el van determinar:

Al Tall va nàixer per una necessitat històrico-cultural del nostre país. Sembla com si estiguessen fabricats de fang fet a grapats de diferents terres del País Valencià amb un poal d'aigua del Mediterrani. Tot açò queda molt bonic. Però també podria dir que m'imagino el Dylan, el Raimon, el Brassens, l'Ausiàs March i Pete Seeger fent l'amor amb un grup de danses i que d'aquesta còpula naixen ells. Ja no queda tan poètic però pot ser que m'aprobe més a la realitat (Cosmos, 1981: 85).

Quant al nom del grup, aquest sorgeix d'una frase d'encoratjament proferida per Tonipep Rodríguez –fundador de La Taba, oficina organitzadora d'esdeveniments culturals i de representació musical al País Valencià–, a casa del qual es van realitzar els primers assajos: «Au, ja n'hi ha prou. Anem al tall» (Mansanet, 2010: 23); Tonipep Rodríguez, tingué, a més a més un gran paper en la formació definitiva del grup, com explicà Torrent, ja que els suggerí d'utilitzar diversos instruments autòctons, com la dolçaina, el llaüt o la bandúrria, tot barrejant-los amb el baix i d'altres instruments elèctrics..

Així doncs, de la mateixa manera que la música nord-americana compromesa amb les reivindicacions de les classes obreres havia utilitzat el banjo com a instrument que

els identificava –atés que es tractava d'un instrument propi de les zones rurals i els ambients proletaris–; també el filòsof i polític francès Roger Garaudy havia teoritzat al pròleg del llibre *Culture et dimensions politiques* (Theodorakis, 1973) sobre la reivindicació de l'ús del *bouzouki* que fa el compositor grec Mikis Theodorakis – instrument aquest tradicionalment associat a les composicions gregues de caràcter més popular:

[...] la nouvelle musique grecque est née de la lutte populaire contre l'occupation hitlérienne, puis contre l'intervention anglaise de 1945, puis contre le joug du néofascisme et de ses protecteurs américains. Dès 1950, le musicien Hadjidakis avait lutté pour faire revivre le «bouzouki», petite mandoline, spécifiquement grecque, qui apparaît dans les fresques byzantines et sur les Klephtes en 1821, égrenaient les chants du combat et de la liberté. Mais lorsque la bourgeoisie, après l'avoir maudit, l'accepté c'est pour lui faire porter la «musique légère» des night-clubs (Garaudy en Theodorakis 1973: 11).

En aquesta mateixa línia, doncs, els Al Tall van triar un seguit d'instruments que els serviren, a més de mitjà per a reviure la tradició musical com a senyal d'identitat. En concret, la dolçaina esdevindrà molt més que un instrument. Amb el pas del anys es convertirà en un veritable símbol identitari que traspasarà les fronteres generacionals d'Al Tall i l'utilitzaran molts grups posteriors d'estils musicals diversos (Agraviats, Obrint Pas, Atzembra, etc.). Xavier Ahuir, músic d'Al Tall i dolçainer explicitava el valor simbòlic que va adquirir la dolçaina pel seu valor de recuperació d'un dels elements de la cultura popular valenciana: «La dolçaina era una manera de fer país en aquella època, perquè no en quedaven de dolçainers³⁰».

El primer disc d'Al Tall, *Cançó popular al País Valencià* (1975), editat a Barcelona per La Taba-Edigsa, no va poder tenir una millor presentació que les col·laboracions, en diferents formats textuais, de Joan Fuster i Vicent Andrés Estellés. Fuster els presentava al públic a través d'unes paraules recollides en la carpeta del primer disc: «Al Tall vol aportar la temptativa de formalitzar una modalitat del folk a través de la qual, d'alguna manera, es rescata un poc de la tradició viva i, alhora,

³⁰ Documental *Sempre Al Tall* (Universitat de València, 2015).

s'aprofita l'estil o estímulo per a un ús renovat i actual» (Fuster, 1975). Estellés, per la seua banda, es va encarregar d'arrodonir una cobla popular a petició del grup, que li va posar la música adient. És d'esmentar el fet que, en l'arranjament de la lletra que feu el poeta de Burjassot, s'inclou l'expressió "al tall": «*com que és un amor de pobre/ tot el dia el passa al tall*», en el que va ser, segons Àngel Cosmos «un de tants benivolents gestos del gran poeta» (Cosmos 1981: 26).

El 1977 Al Tall va publicar el seu segon treball, *Deixeu que rode la roda*, presentat al Teatre Principal de València, i on trobem la paradigmàtica peça 'Tio Canya' «una jota escrita per Vicent Torrent, tingué inusitada transcendència pel seu contingut èpic, social, reivindicatiu i revelador d'una realitat colpidora que evoca el procés de substitució lingüística» (Mansanet, 2010: 38). Aquesta efervescència inicial del grup i la connexió pràcticament instantània amb el públic es va deure a «la idea que va tindre Vicent Torrent d'agafar el subconscient col·lectiu que suposa el codi tradicional valencià, la música tradicional valenciana, directament. Ell va adaptar les lletres, les va actualitzar, i la fórmula aquesta va funcionar una brutalitat» (*València necessita una cançó*, Stockdeso 2011) com explica Miquel Gil, component de la formació inicial del grup i col·laborador habitual fins als últims projectes.

Posa vi, posa vi, posa vi (1978) va ser el tercer treball d'Al Tall i el primer de caràcter temàtic: tot el disc està dedicat al gènere de cançons de taverna. Es va presentar al Palau de la Música de Barcelona, i que no va estar exempt de polèmica. Una art de l'esquerra cultural que acusà el grup d'haver rebaixat el nivell de compromís social adquirit amb els treballs anteriors. En realitat, com veurem de manera argumentada després, la recuperació i difusió de peces musicals tradicionals valencianes pot aportar tant o més que les lletres explícites sobre la necessitat de recuperació dels signes d'identitat, ja que aquestes peces són justament això, signes d'identitat: «la festa i la música han sigut elements idiosincràtics de la cultura popular perquè tant l'una com l'altra s'integren plenament en la normalitat quotidiana i actuen com a elements aglutinadors de la comunitat» (Mansanet, 2010: 44). Aquest treball inclou, a més a més, una gran quantitat d'instruments tradicionals de la Mediterrània –bouzoukis, mandolines o panderos entre d'altres– que ja vaticinen l'evolució musical cap a les sonoritats

mediterrànies que farà el grup en els anys següents. Aquesta evolució forma part d'un fenomen d'abast europeu que rep el nom de *Riproposta*.

L'escriptora Isabel-Clara Simó, en el documental *Sempre Al Tall* –produït el 2015 per la Universitat de València– caracteritzava el redreçament de la parcel·la musical popular assolida pels Al Tall amb el qualificatiu de “revolucionari”:

El folklore valencià, que estava desprestigiats i ridiculitzat, i del qual ens feia vergonya parlar-ne perquè eren coses jocosos, saineres, grotesques, de segona categoria, era una cosa d'anar amb espadenyes –si volies anar amb sabates era en castellà-; i per tant que aquesta gent allò que ho cantàvem com a cançonetes degradades ho elevessen a un escenari, ho cantassen amb naturalitat i ho elevessen a categoria de folklore modern era absolutament revolucionari³¹.

El 16 d'octubre de 1978 moria Miquel Grau –jove alacantí de 19 anys, militant del Moviment Comunista del País Valencià– a conseqüència de la ferida mortal que li ocasiona l'impacte d'una rajola llançada des d'un balcó per un estudiant d'extrema dreta mentre Grau i altres companys enganxaven cartells sobre la diada del 9 d'octubre. Aquesta mort es va convertir en un referent històric del valencianisme i Al Tall hi va dedicar l'únic disc senzill de la seua trajectòria: *A Miquel assassinaren* (1978)

Tan sols un any més tard i quan el grup encara estava recuperant-se de la sotragada que va suposar la mort d'un dels seus components, Enric Ortega, Al Tall presentà el que probablement siga el seu disc més aclamat i emblemàtic: *Quan el mal ve d'Almansa* (1979). És un recull que musica el context i els fets de la Guerra de Successió (1707-1715) i que pretén «ajudar a retrobar la nostra identitat, recordar uns passatges històrics que aporten llum per a explicar la nostra realitat valenciana d'avui» (Mansanet, 2010: 49), ja que arran d'aquest conflicte s'encetà el règim borbònic de la Nova Planta, que implantà un model polític de Monarquia hispànica centralista, basada en l'annexió per part de Castella dels territoris de la Corona d'Aragó, la supressió de les institucions pròpies i la persecució política de la llengua catalana. Arran d'Almansa van quedar suprimits els Furs valencians i s'inicià la proscripció i arraconament del

³¹ Documental *Sempre Al Tall* (Universitat de València, 2015).

valencià. El 1979 i 1980 ixen a la llum dues propostes temàtiques úniques dins de la trajectòria general d'A Tall. D'una banda, *Nadal valencià I i II* (1979-1980), dos discos que recopilen gran parts de les cançons nadalenques tradicionals. D'altra banda, *Som de la Pelitrúmpeli* (1980), un treball dedicat als infants, que aglutina, per mitjà d'un itinerari a través de les comarques del País Valencià, una sèrie de peces que s'allunyen de les antologies de cançons infantils, per tal d'esdevenir una història imaginària plena de referents socials i culturals. Amb aquestes eines es pretenia desensopir els menuts – tot el contrari del que busquen en molts casos les cançons dirigides a la infantesa: adormir els nens. Com detallarem més endavant, el tarannà d'aquest disc coincideix absolutament amb el dels treballs dedicats als adults: desvetllar el públic en fer-lo conscient de diversos aspectes de la realitat.

Musicalment l'evolució del grup a través dels anys, com hem explicat més amunt, els va acostar als termes del moviment conegut com a *riprosposta*. El terme és italià, atés que Itàlia és un dels països on agafà més embranzida. Es tracta d'un assaig de recuperació musical sorgit enllà on la tradició sonora autòctona es trobava en decadència, a causa, sobretot, de la colonització socioeconòmica i cultural provinent del món anglosaxó. L'esmentada *riprosposta* es basa, doncs, en la recuperació del patrimoni sonor tradicional per tal de reinterpretar-lo (*re-proposar-lo*) des d'unes posicions musicals modernes. El mateix Vicent Torrent explicava els termes de la seua adaptació a la *riprosposta* de la següent manera: «Continuar fent música tradicional, però dels nostres dies; no continuar cantant les cançons de treball, els romanços antics o coses que parlaven de temps passats, sinó parlar de la nostra vida, continuar creant música tradicional hui» (*Cantar rasant la terra*, Esguards 2009). Aquesta evolució musical culmina amb la publicació del treball *Cançons de la nostra Mediterrània* (1982) en què, amb la col·laboració de la cantant mallorquina Maria del Mar Bonet, s'aglutinen peces musicals tradicionals del País Valencià, les Balears i Catalunya.

Josep Vicent Frechina, –en el moment que s'escriu aquest treball, el musicòleg més acreditat i actiu del País Valencià– resumeix l'evolució i el balanç musical de la formació, tot explicant que els Al Tall «han fet servir uns pentagrames agosarats que aconseguiren, primer, definir una nova sonoritat vernacla, per encaixar-la, després, en

l'àmbit referencial mediterrani que ells mateixos contribuïren a inventar» (Frechina 2011: 215). D'alguna manera, Al Tall ha fet seu l'aforisme d'Eugeni d'Ors: «Tot allò que no és tradició és plagi³²» i els músics de la formació han estat autèntics fins a les darreres conseqüències, en no apartar-se mai, doncs, de la tradició.

2.2.2. ELS ANYS DIFÍCILS: L'ARRIBADA DE LA DEMOCRÀCIA (1983-1994)

Paradoxalment al que es podria esperar, Al Tall va patir moments difícils, que van arribar, justament, amb l'adveniment i la consolidació de la democràcia a partir de la constitució del primer govern autonòmic encapçalat pel partit socialista, com ens explica la periodista Carla González en el documental *València necessita una cançó*:

[...] amb la transició molts polítics que durant la dictadura havien estat defensant la llibertat i traient la bandera de la democràcia, els va agafar una mica de por. Tota la força que va tenir aquest moviment [la Cançó], quan aquests polítics arribaren al poder la van apaivagar: ja tenim la democràcia, ja tenim el que volíem, aquestes cançons ja no ens calen tant com ens calien, doncs, no les canteu tan fort (*València necessita una cançó*, Stockdeso 2011).

D'una manera ben semblant, però esmentant noms concrets de la política valenciana, s'expressa Vicent Torrent en recordar aquells anys:

Recorde Lerma quan pujà com a President de la Generalitat Valenciana: “tot allò pel que lluitàvem, l'autonomia, una societat justa, tot això ja ho hem aconseguit, ja no cal reivindicar, ja ho tenim”. Això va ser com una consigna maleïda que varen alçar i que va provocar que se'ns arraconara progressivament (*València necessita una cançó*, Stockdeso 2011).

Manolo Miralles, reconeix que es van sentir «maltractats, tot i que no directament. En l'època que manava el PSOE al País Valencià ens facilitaven algunes coses, com les

³² *Eugeni d'Ors, llums i ombres*: cicle de conferències en el cinquantenari de la seva mort (1954-2004), Valls (Tarragona): Cossetània 2006; pàg, 107.

Trobades de la Música de la Mediterrània, però poca cosa més. La cultura, en minúscula, com diuen ells, no els interessa massa; la Cultura, en majúscula, sí»³³.

Ja des de 1980, Al Tall feia palés el seu malestar amb les polítiques dutes a terme pels partits de la transició, un sentiment de decepció que traslladaven al seu auditori a través de l'explícita peça inèdita 'Abans els que governaven', interpretada per Al Tall al XXI Aplec del País Valencià, a la plaça de bous de València, l'octubre de 1980:

*On estan els socialistes?,
dels peceros què s'ha fet?
ho han amollat tot a l'aire
i ara mana l'UCD.*

Paral·lelament, alguns sectors crítics van considerar que la promulgació per consens de l'Estatut d'Autonomia de la Comunitat Valenciana l'any 1982, suposava una oportunitat històrica perduda quant a la recuperació d'un autogovern ple i quant a la presència social del valencià. L'esmentat Estatut situa l'autonomia valenciana en una escala inferior al que aconseguiren assolir altres comunitats com ara Galícia o Andalusia. Això va afectar negativament la cançó en valencià a causa de la desmobilització identitària i la inhibició institucional a l'hora de promoure els productes musicals autòctons. Com explica Miralles «Quan el valencianisme està de baixa, a l'efecte d'un determinat interès polític, arriba el moment de frenar la Cançó, potser no atacant-la directament, però sí deixant de promocionar-la» (citada per Mansanet, 2010: 90).

Guillem Martínez en el seu treball "El concepto CT" inclòs en el llibre *CT o la cultura de la Transición* (Barcelona, 2012) explica com durant la transició es va produir el fenomen experimentat pels components d'Al Tall: la "desactivació cultural": «primó como valor la estabilidad por encima de la democratización, las izquierdas aportaron su cuota de estabilidad, la desactivación cultural» (Martínez, G. 2012:15). S'hauria

³³ "Manolo Miralles, membre d'Al Tall", <http://www.vilaweb.cat>, 7-6-2013.

aconseguit una cultura «desproblematizada y domesticada, plenamente funcional con la gestión de los grandes partidos en el poder durante los últimos treinta y cinco años». Aquesta política cultural “políticament correcta” –valga la redundància– volia allunyar-se de l’enfrontament i arribar al consens, era «desproblematizadora y despolitizadora» (Hernández *et alii* 2014:19).

Pel que fa al conflicte lingüístic i identitari, aquesta segona etapa va estar marcada per una posició de les instàncies polítiques també “políticament correcta”, és a dir, desmobilitzadora:

[...] la asunción de la unidad de la lengua catalana y el mantenimiento de un notable grado de ambigüedad sobre la identidad valenciana, la mejora del prestigio del valenciano y de su conocimiento, el reconocimiento de un conflicto lingüístico entre castellano y valenciano y de un proceso de sustitución lingüística que debía ser superado a largo plazo. Había, pues, una clara voluntad de evitar tensiones y conflictos sociales en materia lingüística (Hernández *et alii*, 2014: 121).

Malgrat aquest plantejament, que *a priori* semblava reforçar la visibilització de la música en valencià, aquesta havia quedat fortament estigmatitzada. En efecte, des del sorgiment de la Nova Cançó, aquesta es relacionava amb la denúncia de la dictadura franquista. I això no convenia en una època en què s’aspirava –com ja hem apuntat – a assolir la correcció política per la via de la reconciliació claudicant. L’estigmatització de la nostra llengua es va traduir en una completa marginalització i invisibilització als mitjans de comunicació valencians. Fins i tot i sobretot per part de la televisió autonòmica Canal 9, tot i ser un dels objectius fundacionals d’aquest mitjà públic la potenciació de la identitat cultural i lingüística dels valencians. Durant la dècada dels noranta, els governs socialistes dugueren a terme minses iniciatives de revitalització de la presència de la música en valencià, més enllà del Concurs de Rock en Valencià, on de fet la gran majoria dels grups acostumaven a presentar treballs en castellà. A banda de les escasses iniciatives institucionals, durant els noranta van començar a sorgir tímidament interessants propostes, de la mà d’alguns ajuntaments que donaven suport a concerts d’una certa periodicitat i amb el suport d’associacions culturals com Acció

Cultural del País Valencià (ACPV), que presentà el 1992 el festival Tirant de Rock. D'aquí van sorgir grups tan significatius com ara els Obrint Pas.

Els Al Tall també van ser víctimes col·laterals d'aquest ambient d'asèpsia cultural i la seua producció es va ressentir notablement. Des de l'any 1983 fins al 1994, és a dir, en més d'una dècada, només publicaren tres treballs originals i un de recopilatori. A més, des del 1988 fins al 1994 es van produir sis anys d'insòlit silenci del grup, fet que no s'ha tornat a repetir en la resta de la seua carrera musical. El 1983 Al Tall publicà *Tocs i vares* (1983), un treball en què destaca la profunditat de la teoria musical sobre la qual es fonamenten les propostes que donen nom al treball. Innovadores alhora que coherents amb la tradició musical autòctona: les “vares” són presentades com a bases de caràcter rítmic fixes (harmòniques i modals) i els “tocs” corresponen a les variacions melòdiques que mantenen la base rítmica d'una “vara”, nom que és una adaptació del terme flamenc “palo”. Com explica Frechina:

Tocs i vares es planteja com un projecte d'investigació sobre els mecanismes que han regit històricament la improvisació i la innovació en els repertoris populars i acaba sent un aventurat i reeixit exercici de desconstrucció dels estils musicals propis de la tradició musical valenciana (Frechina 2011: 223).

El que Al Tall pretén amb aquesta proposta és dotar la música popular valenciana de possibilitats de creació, més enllà de les formes estancades de la tradició. Fer de la música popular quelcom viu, funcional i adequat per a transmetre missatges actuals. En aquesta adaptació dels continguts musicals tradicionals al servei de la funcionalitat i la revitalització social, no podem deixar d'observar una relació de paral·lelisme amb l'actitud que Al Tall pren respecte de la llengua. L'ús del valencià s'associa a la transmissió de continguts actuals, lluny dels usos exclusivament folklòrics a què quedava relegat en l'imaginari social, fruit de les actituds de submissió inculcades des de la Nova Planta.

El grup commemorà els primers deu anys sobre els escenaris publicant un disc doble: *Al Tall, 10 anys* (1984), que recopila les peces més significatives de la trajectòria del grup fins aleshores. A l'any següent, la formació presenta *Xarq al-Andalus* (1985) –

que traduït de l'àrab vol dir "l'est d'Al-Andalus"— en col·laboració amb el grup marroquí Muluk el-Hwa. El disc beu de les fonts musicals andalusines anteriors a la conquesta jaumina. I les recrea, fent gala d'una coherència estètica admirable, amb lletres de Josep Piera, que recrea composicions líriques de poetes àrabs valencians dels segles XI, XII i XIII. El disc s'integra en la reorientació d'Al Tall cap al substrat comú de músiques de la Mediterrània, en què l'aportació andalusina resulta cabdal. En paral·lel, es reivindica en aquest treball, com a part d'una tradició cultural negligida, el patrimoni, el llegat d'uns autors desconeguts per al gran públic: Al-Russafí, Ibn al-Abbar o Abu Bak al-Turtuxí —tots tres poetes nascuts als territoris conquerits per Jaume I a mitjan segle XIII.

Tres anys més tard del treball conjunt amb Muluk el-Hwa, veu la llum *Xavier el Coixo* (1988), un disc que torna a les cançons de festa i ball, d'un caire musical més senzill i semblant a les composicions primerenques del grup. Lluny de la densitat musical i conceptual de *Tocs i Vares* i *Xarq al-Andalus*, però sense allunyar-se de l'estètica mediterrània adoptada pel grup, hi trobem cançons de Sardenya, tarantelles italianes, peces amb gran influència grega i, fins i tot, una cançó en occità, única composició del grup composta en una llengua diferent del valencià. Just abans de la presentació d'aquest disc, la Generalitat de Catalunya va atorgar Al Tall la Creu de Sant Jordi per la tasca exercida en favor de la revitalització la cultura catalana.

Fet i fet, malgrat la qualitat dels treballs presentats per Al Tall durant el període 1983-1994, no podem sinó reiterar el fet que la indiferència institucional envers la música en valencià provocà un decaïment en l'activitat del grup, tant en la producció discogràfica com en les aparicions públiques. Foren anys difícils, que van forçar, a més del recés, una certa dispersió en les iniciatives individuals dels components, circumstància que aprofità Vicent Torrent per a publicar el primer —i únic— disc en solitari, *Rosa perduda* (1992); aquest disc, segons el mateix Torrent «va ser un caprici de vivències i coses meues. Em va eixir posar-me a escriure cançons d'amor i desamor,

però vaig veure que no podia donar la cara a Al Tall amb aquests continguts de to més intimista»³⁴.

2.2.3. EL FINAL DE LA “LLARGA TRAVESSIA”: EL RESSORGIMENT D’AL TALL (1994-2012)

Aquesta tercera etapa en la trajectòria del grup coincideix amb els anys de govern autonòmic del Partit Popular i la seua contraplanificació lingüística, que pretengué estancar, quan no desmantellar directament, els avanços parcials aconseguits en l’etapa preautonòmica i durant els mandats socialistes:

[...] se deja de convocar la Comisión Interdepartamental de Promoción del Valenciano, se aprueba la deshomologación de títulos administrativos de capacitación lingüística con el resto del dominio lingüístico, se interviene continuamente para determinar la normativa gramatical y los contenidos de la asignatura de valenciano, se modifica el estándar lingüístico en la administración, se aumenta la presencia del castellano, al tiempo que se dialectaliza y vulgariza el valenciano de la Radiotelevisión Valenciana, y se mantiene una actitud beligerante contra las universidades en materia lingüística (Hernández *et alii*, 2014: 126).

De nou, contràriament al que es podria esperar, però, va ser ben entrada la dècada dels 90 quan la música en valencià es va recobrar de la “llarga travessia” –com va anomenar el músic i sociòleg Rafa Xambó a aquell període–, a través d’un desert d’indiferència per part de les institucions, a la qual pocs grups van sobreviure. Sortosament, Al Tall en va ser un. I a més de mantenir-se en actiu, va poder ser testimoni de la influència exercida sobre les formacions musicals més joves que començaven a cantar en la nostra llengua.

L’arribada al poder, doncs, del partit conservador i el creixement de l’estigma de la música en valencià va ser justament el revulsiu que va impel·lir a la mobilització social de caràcter cultural. Això va cristal·litzar en el naixement el 2004 del col·lectiu

³⁴ “Vicent Torrent (Al Tall): ‘El tio Canya continua a l’UVI’”, www.vilaweb.cat, 20-11-2018.

Ovidi Montllor de músics i cantants en valencià (COM): una associació cultural que aglutina grups i solistes que utilitzen el valencià com a llengua vehicular en les seues composicions. En la pàgina web del COM hi ha publicat el seu objectiu: «dignificar el nostre treball com a músics per damunt dels prejudicis d'aquells que menyspreen el valencià com a llengua per a cantar», alhora que hi fan una crítica social contextualitzada dins de l'època en què naix el col·lectiu: «Davant l'actual realitat valenciana, on ni els mitjans públics ni les institucions donen suport a la nostra tasca, pensem que, units, fent actes per deixar palesa la nostra qualitat i donant exemple amb els nostres treballs, posem en valor la música que fem» (Hernández *et alii*, 2016: 268-269).

Des del 2006, el COM organitza el lliurament de guardons per celebrar el treball de grups i solistes que utilitzen el valencià com a llengua vehicular en les seues composicions –el 2012, el mateix any que Al Tall es retirava dels escenaris, el COM li va concedir al conjunt el Premi honorífic a la trajectòria–; i des del 2008, el COM junt amb Escola Valenciana organitzen La Gira: un festival que aplega actuacions de diversos artistes, units per l'ús del valencià en la seua música. No cal dir que aquestes iniciatives no han comptat amb cap suport institucional durant els anys del govern conservador –fet que van iniciar un canvi el 2015 amb l'arribada al poder de les forces progressistes:

Sense suport polític, sense infraestructura sòlida, sense indústria que dotara la seua producció de la necessària plusvàlua comercial, sense res més que la inspiració dels artistes i la seua beneïda tossadesa, la cançó valenciana segueix comptant amb un extraordinari elenc de grups i intèrprets que han triat este mitjà d'expressió a pesar de les poc favorables expectatives mercantils (Frechina, 2011: 118).

A banda dels esdeveniments musicals organitzats pel COM, en els darrers anys, nombrosos festivals sovintegen arreu del País Valencià, com ara el Feslloch o el Festivern, i donen constància del bon estat de salut de la música en la nostra llengua. Les entitats que han promogut aquestes fites o hi ha col·laborat tenen en comú l'activisme social i polític en favor de la llengua. Ara bé, amb la ideologia no n'hi ha prou per a aglutinar un fenomen com aquest, que mobilitza milers de joves arreu de les

comarques valencianes. Hi calen, certament, valors de galvanització empàtica, d'adhesió grupal i de comunió al voltant d'uns sentiments compartits. Però és indiscutible que cal produir una música amb qualitat sonora i amb capacitat de fer vibrar el públic: «En suma, la música en valenciano es un ámbito de cultura vivo y contestatario» (Hernández *et alii*, 2014: 269).

El 1994, Al Tall publica el disc *Europ eu!*, dedicat a Guillem Agulló, un jove activista de Burjassot, vinculat a col·lectius sobiranistes d'esquerres que, com Miquel Grau, havia estat assassinat per militants d'extrema dreta l'any anterior a Montanejos. La dedicatòria a la memòria d'Agulló va marcar el contingut de les composicions, que narren històries relacionades amb el procés migratori –en concret aquest treball es construeix sobre la migració cap a l'Alger d'un *pied-noir* originari de la Marina i la seua tornada a aquesta comarca a la vellesa– que ens duen a reflexionar sobre la tolerància.

En aquest nou treball conflueixen dues de les tendències que havien marcat el grup fins llavors: d'una banda, les lletres reivindicatives que els havien caracteritzat en els primers treballs i, d'altra banda, l'estètica musical de fusió mediterrània, a l'empara dels postulats de la *Riproposta*.

A l'any següent Al Tall va complir vint anys de carrera musical, Un aniversari tan redó es commemorà –com ja s'havia fet amb la primera dècada– amb la presentació d'un treball recopilatori: *Al Tall, vint anys* (1995). I quatre anys més tard, el conjunt tornava amb un nou treball inèdit: *La nit* (1999). En aquest disc s'acomiadava el segle XX amb la insistència en les reivindicacions que ja s'havien encetat en *Europ eu!* (1994) i que no deixaran d'accentuar-se fins a la dissolució del grup el 2012.

Al Tall inaugura el nou mil·lenni amb un tercer disc recopilatori *Al Tall, 25 anys en directe* (2001). I el 2004 veu la llum *Vares velles*, que connecta, des del títol mateix, amb l'àlbum, *Tocs i vares* (1983), que, com ja s'ha indicat, la crítica musical considera el treball més sòlid del grup. *Vares velles* segueix arrelat a les bases de la música tradicional valenciana, però el grau de denúncia sociopolítica sembla pujar-hi un esglaó.

El concert celebrat a Algemesí durant el II Aplec de Cultura d'Arrel Tradicional va ser enregistrat i publicat sota el títol *Envit a vares* (2006). El títol d'aquest nou treball està doblement connotat. D'una banda, al·ludeix a la continuïtat estilística encetada en *Tocs i vares* (1983) i continuada en *Vares velles* (2004). De l'altra banda, la paraula “envit” ens remet al món dels jocs d'atzar. En efecte, en certs jocs de daus o cartes, un envit és una jugada de desafiament que un jugador llança als contrincants, sobre la base d'una certa quantitat de diners en joc. Els altres jugadors han d'aportar-hi la quantitat envidada, augmentar l'envit o renunciar a la mà o jugada i cedir a l'*envidador* els guanys en litigi. Aquesta metàfora basada en el món del joc estableix un paral·lelisme amb la manera en què es va produir la gravació del disc. Hi van participar antics i nous col·laboradors, que representarien els diversos “jugadors”. I el repte d'explorar les possibilitats sonores del conjunt constituïria un “envit” musical dins del marc de la “partida-concert”.

El 2009, amb motiu de la celebració dels huit segles del naixement del rei Jaume I el Conqueridor, van sovintejar proclamacions institucionals per tal de commemorar la figura del monarca. Al Tall també hi va voler participar, mirant, però, de neutralitzar amb la seua mirada crítica la visió estereotipada i folkloritzant del rei fundador. El resultat fou el disc *Vergonya, cavallers, vergonya* (2009), que insisteix de nou en l'estètica sonora d'arrel mediterrània. El títol és –una cita atribuïda al mateix monarca en la seua crònica, *Llibre dels fets*, a través de la qual amonesta el seu exèrcit per la manca de valor durant la batalla de Portopí a Mallorca, el 1229. Però és també un joc de doble sentit, ja que al·ludeix també a una certa classe política, que no es troba a l'alçada d'allò que s'espera dels representants populars. I aquesta mancança clamorosa degrada les institucions i corromp, de retruc, la figura mítica del monarca:

L'obra esdevé un exercici didàctic, com ho van ser *Quan el mal ve d'Almansa* o *Xarq al-Andalus*. Potser útil per a explicar moltes coses a través d'unes lletres que comenten aspectes bàsics de la història del poble valencià, de l'actualitat i del futur, partint del testament polític del Conqueridor: sobirania, parlamentarisme, federalisme, llengua i nació (Mansanet, 2010, 173).

Aquest compromés treball seria també el darrer disc d'Al Tall, però no la darrera composició del grup. El maig de 2011, Al Tall publicava en Youtube la cançó *Romanç*

contra Camps, en què es manifestava obertament en contra d'aquest mandatari i el seu partit. Sens dubte és la peça de tot el seu repertori en què l'orientació política és més nítida i rotunda, ja que s'hi aporten fins a 18 raons per a no donar el vot al PP, en la contesa electoral autonòmica d'aquella primavera. Podríem concloure, doncs, que aquests anys, des del 1994 fins al 2012, Al Tall renaix de les seues cendres –encara que mai van existir realment aquestes cendres, sinó unes bones brases que no van deixar mai de produir flama–, perfecciona i defineix el seu estil musical mediterrani, alhora que esmola el missatge d'unes lletres que cada volta parlen de manera més diàfana sobre el posicionament ideològic i polític.

2.2.4. L'ACOMIADAMENT I EL LLEGAT CIVICOMUSICAL (2012)

Durant els 38 anys del seu recorregut musical, Al Tall ha publicat o col·laborat en un total de 20 treballs musicals i ha rebut nombrosos i significatius premis, d'entre els quals cal destacar la Creu de Sant Jordi atorgada el 1990 per la Generalitat de Catalunya. Altres guardons han estat el Premi "Joan Coromines" de la Coordinadora d'Associacions per la Llengua (2004), el de 'Socarrat Major' de l'Associació Cultural Els Socarrats de Vila-real (2005), el 'Premi a la Dignitat' (2010) atorgat per la Comissió de la Dignitat, plataforma cívica d'abast transversal, el 'Premio Importante del año', del rotatiu *Levante-EMV* (2012), el 'Premi a la trajectòria artística' (2012), concedit pel Col·lectiu Ovidi Montllor, i el XIX Premi Vicent Ventura de la Universitat de València (2018) que s'atorga a persones o col·lectius que s'han distingit per la seua trajectòria cívica i de compromís amb la cultura i la llengua catalanes.

Quasi quatre dècades, doncs, de «fer discos i una barbaritat de concerts explicant la nostra filosofia de veure la música tradicional», resumeix Vicent Torrent. Però a més, com veurem, la seua trajectòria artística ha anat desplegant, en paral·lel a la seua filosofia musical, una autèntica filosofia de vida, una visió del món, del País Valencià i dels seus habitants, que tractarem d'elucidar en aquest treball.

L'octubre de 2012, però, Al Tall va fer pública la seua retirada dels escenaris. Reproduïm a continuació un fragment de l'emocionada carta que es publicà a la pàgina web del grup i que dona una breu explicació dels motius del cessament de l'activitat musical d'Al Tall:

Amb molta emoció, ens adrecem a vosaltres per anunciar-vos que AL TALL hem decidit acabar la nostra activitat artística com a grup. A punt de començar l'any 2013, comptem 38 anys de trajectòria, plena d'il·lusions, dificultats, alegries, esperances i realitats. Després d'una temporada de reflexió, hem entés que ara es donen les circumstàncies per a tancar el nostre cicle.

Seria llarg d'explicar-vos les nostres reflexions en este moment. Us direm que sentim una gran alegria per haver arribat a este punt. La memòria ens transporta a aquells primers anys en què els projectes prenien cos i es desfermava una connexió sorprenent entre les nostres propostes i la resposta del públic.

Hem estat fidels a les esperances que molts van posar en el nostre treball i al compromís amb la música i la cultura del nostre País. Per això, podem estar satisfets de dir-vos adéu per haver compartit amb vosaltres esta passió i la nostra vida³⁵.

Josep Vicent Frechina publicava al quadern de *Folksona* (2013) un article on interpretava el comunicat d'Al Tall, —recordant de passada la indiferència mostrada per part de les institucions vers el grup valencià— i feia una lectura global de les seues aportacions a l'àmbit de la cultura valenciana, al llarg dels molts anys en actiu:

No cal dir que l'anunci va suscitar una petita commoció en l'àmbit cultural català, va despertar la mala consciència d'algunes institucions que intentaren ocultar amb correccions d'última hora la seua llarga hostilitat —o desídia en el millor dels casos— envers la formació i ens deixà el cos amb un regust agre dolç que encara persisteix.

Més agre que dolç: diguem-ho clar també. És cert que quaranta anys d'esforç sostingut i un llegat de les dimensions del seu atorguen al comiat una condició incontrovertible de descans merescut davant l'obra acabada. Però no ho és menys que l'anunci arriba d'una forma més o menys intempestiva i al seu darrere se sospita més cansament que plenitud: cansament davant d'un país que en aquests quaranta anys no ha deixat de renunciar i de corrompre's i d'una societat apàtica

³⁵ “Al Tall anuncia que plega”, [http:// www.vilaweb.cat](http://www.vilaweb.cat), 20-10-2012.

llargament sotmesa a una severa síndrome d'Estocolm i especialitzada en maltractar, per acció o omissió, els seus actius culturals més sòlids i compromesos³⁶.

Aquest “maltractament, per acció o omissió” és ben palés en el comportament de determinats representats polítics com és el cas de Filiberto Tortosa, portaveu del PP a les Corts Valencianes, que va afirmar que artistes com Ovidi Montllor, Raimon, Obrint Pas i Al Tall no havien tingut possibilitat d'aparèixer a la Televisió Valenciana «perquè són catalans»³⁷; aquesta desconexió per part de les institucions i mitjans de comunicació –premeditada o casual, però igualment lamentable–generà anècdotes vergonyants per als seguidors del grup, com ara el cas de la presentadora de Canal 9 que durant una retransmissió va pronunciar el nom del grup amb fonètica anglesa: [ol tol].

Com explicava magistralment Frechina en la glossa que hem reproduït, la retirada d'Al Tall deixava “una sensació agredolça”, ja que per una banda es percebia que la monumental obra d'Al Tall quedava arrodonida, completa i magnífica, i que els cicles acaben com a conseqüència necessària del pas del temps. D'altra banda, però, Frechina constata que no s'havia fet justícia amb aquests músics excel·lents que, a més, ens havien fet de mestres, desvetllant-nos la història pròpia, durant tant de temps amagada. Justament per això, el seu treball final cobra encara una significació més gran, perquè el conclouen tot afirmant: *Vergonya, cavallers, vergonya*.

No obstant això, arran del canvi polític del 2015, que va portar al poder grups progressistes, es van succeir un seguit de reconeixements al grup i al seu fundador Vicent Torrent, que van culminar en la concessió a aquest del Premi Honorífic en la primera edició dels Premis Carles Santos de la Música Valenciana, atorgats per la renovada Generalitat Valenciana; el mateix Torrent expressava aquest sentiment de treball assolit en recollir el guardó a l'escenari, quan era interpel·lat sobre la possible tardança de reconeixement en l'àmbit institucional: «Allà dalt sentia una mena de

³⁶ “El monumental llegat d'Al Tall”, <http://www.vilaweb.cat>, 21-7-2013.

³⁷ “Ovidi Montllor, Raimon, Obrint Pas i Al Tall no ixen a Canal 9 'perquè són catalans', segons Filiberto Tortosa”, <http://www.vilaweb.cat>, 27-4-2013.

serenitat, de tranquil·litat, de dir, ostres, ja hem arribat on anàvem i gràcies per estimar tot açò, tot aquest patrimoni»³⁸.

2.2.5. LA PRODUCCIÓ DISCOGRÀFICA

Aprofitarem aquest apartat en què parlem del “monumental llegat d’Al Tall”, com el descriu Frechina, per a establir una taula cronològica dels treballs discogràfics del grup, on consignem les dades següents:

- Data de publicació.
- Segell discogràfic editor.
- Abreviacions que utilitzarem al llarg del nostre estudi, indicades amb majúscules entre parèntesis.
- Il·lustració de portada o caràtula de l’àlbum
- Descriptor del contingut, d’acord amb l’estudi de Mansanet (2010).

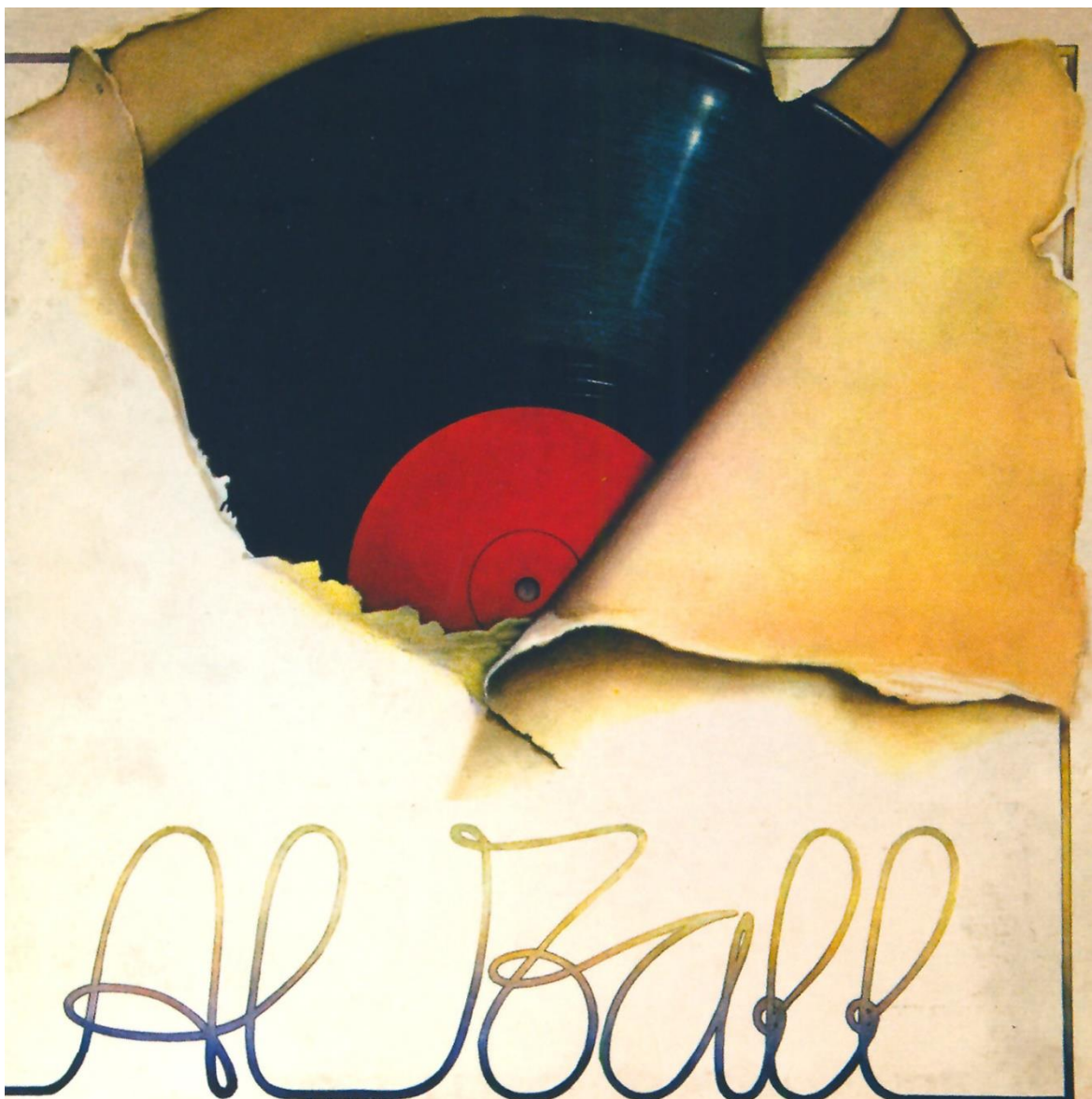
Les referides sigles ens facilitaran la identificació de cada peça en el disc que la inclou. Els discos recopilatoris no inclouen sigles d’identificació, per tal com les peces que contenen s’atribueixen als discos originals on es publicaren per primera vegada. D’altra banda, en aquesta taula seguim la temporització proposada per Mansanet (2010), complementària de la que hem manllevat d’Hernández *et alii* (2014). Val a dir que la cronologia de Mansanet, circumscrita més a la biografia dels components del grup que a la periodització històrica estricta, arriba només fins 2009.

³⁸ “Vicent Torrent (Al Tall): ‘El tio Canya continua a l’UVI’”, www.vilaweb.cat, 20-11-2018.

LES CLAUS DEL TIO CANYA
LLENGUA, MÚSICA I CANÇÓ REIVINDICATIVA:
L'IMAGINARI DEL GRUP VALENCIÀ AL TALL

– TEMPS DE REVOLTA (1975):

1975, *Cançó popular al País Valencià*, Edigsa, (CPPV). Primer disc d'Al Tall.



<http://www.altall.cat>.

– CONVOCATÒRIA TOTALITZADORA (1976-1979):

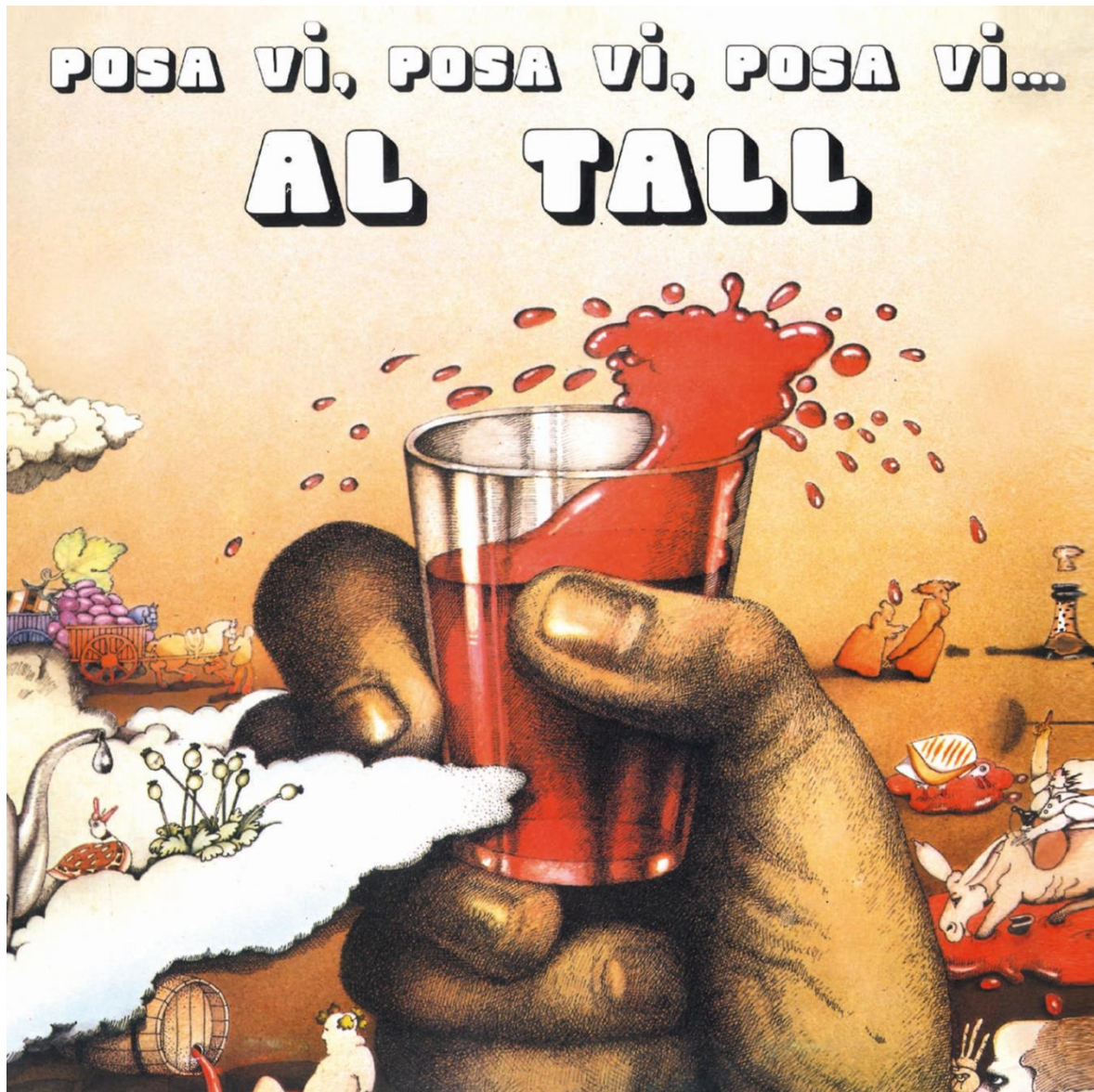
1977, *Deixeu que rode la roda*, Edigsa, (DRR). Aquest disc inclou la peça ‘Tio Canya’



<http://www.altall.cat>

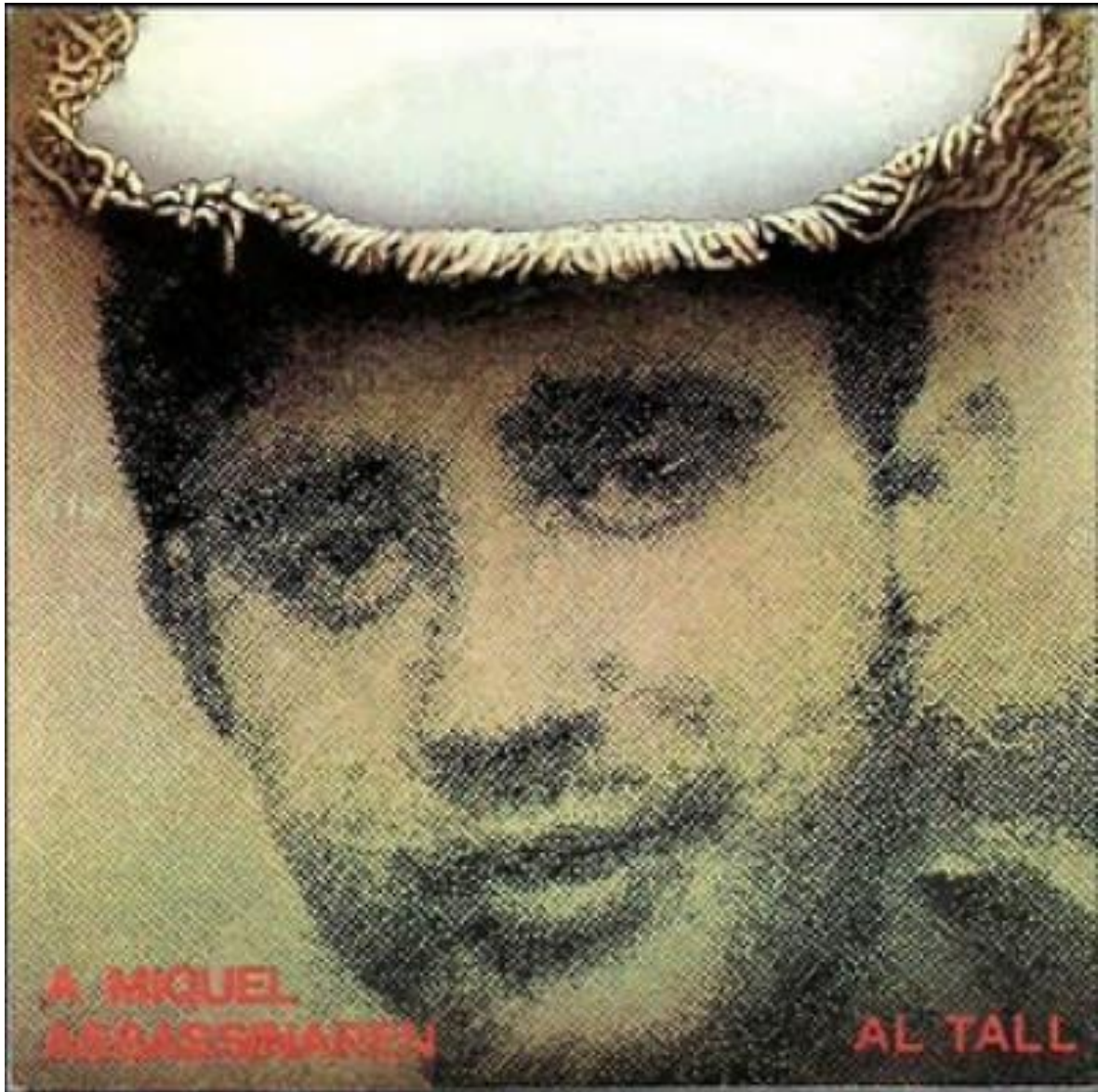
LES CLAUS DEL TIO CANYA
LLENGUA, MÚSICA I CANÇÓ REIVINDICATIVA:
L'IMAGINARI DEL GRUP VALENCIÀ AL TALL

1978, *Posa vi, posa vi...*, Edigsa, (PVPV). Aquest treball té un caràcter temàtic, basat en un repertori de peces tradicionals de taverna.



<http://www.altall.cat>.

1978, *A Miquel assassinaren*, Edigsa, (MA). Primer i únic senzill d'Al Tall. Homenatge a Miquel Grau, jove assassinat a Alacant per un militant d'ultradreta.



<http://www.altall.cat>.

LES CLAUS DEL TIO CANYA
LLENGUA, MÚSICA I CANÇÓ REIVINDICATIVA:
L'IMAGINARI DEL GRUP VALENCIÀ AL TALL

1979, *Quan el mal ve d'Almansa*, PDI, (QMVA). Segon treball temàtic, basat en la batalla d'Almansa i les seues conseqüències.

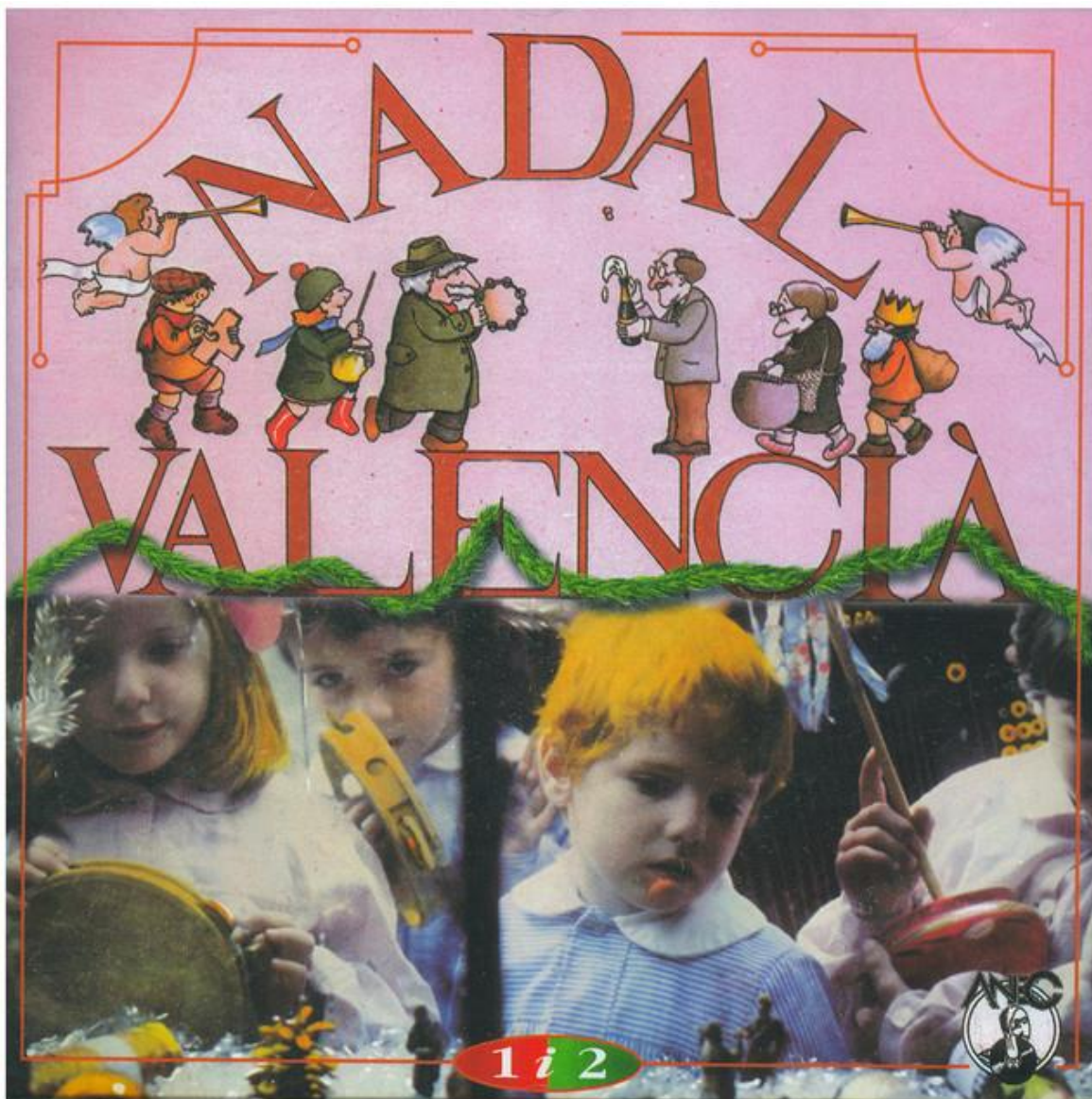
AL TALL CANTA «QUAN EL MAL VE D'ALMANSA...»



La història ja està passada,
pols i terra la taparen,
però el mal que vingué d'ella,
rossega encara i alcança
tot el poble.

<http://www.altall.cat>.

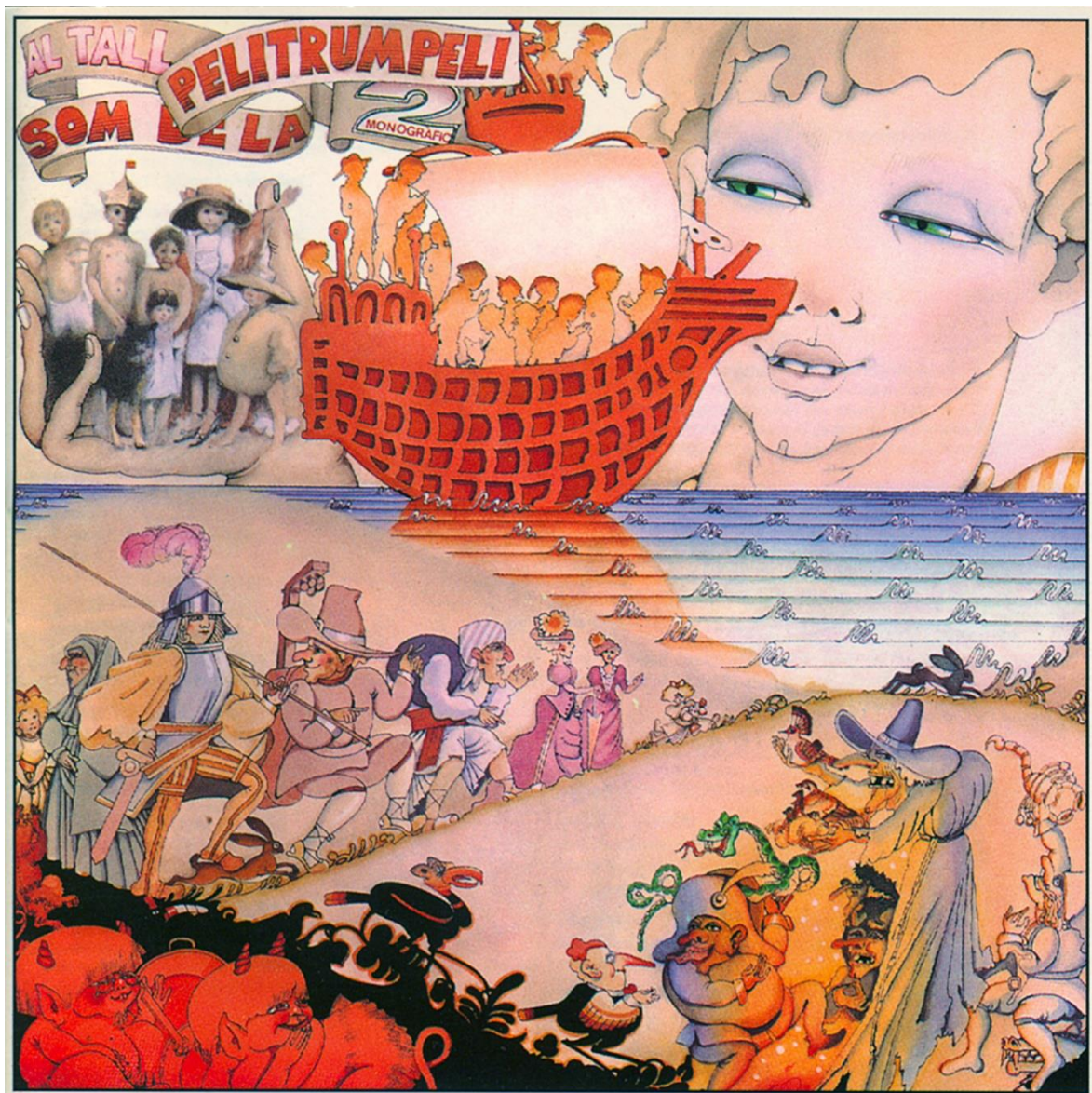
1979-1980, *Nadal valencià I i II*, Ànec. Col·laboració d'Al Tall en aquesta col·lecció de cançons nadalenques tradicionals al qual Al Tall afegeix quatre peces populars.



LES CLAUS DEL TIO CANYA
LLENGUA, MÚSICA I CANÇÓ REIVINDICATIVA:
L'IMAGINARI DEL GRUP VALENCIÀ AL TALL

– ETAPA DE MADURESA (1980-1981):

1980, *Som de la Pelitrúmpeli*, Ànec. Tercer treball temàtic del grup. Disc de cançons infantils en forma d'una rondalla que proposa als xiquets un viatge musical a través de diversos indrets del País Valencià.



<http://www.altall.cat>.

– ESTÀNDARD MEDITERRANI (1982-1983)

1982, *Cançons de la nostra Mediterrània*, Ariola. Col·laboració amb M^a del Mar Bonet en aquest treball de cançons tradicionals de tota l'àrea lingüística catalana, on Al Tall proposa cinc peces valencianes.



<http://www.altall.cat>.

LES CLAUS DEL TIO CANYA
LLENGUA, MÚSICA I CANÇÓ REIVINDICATIVA:
L'IMAGINARI DEL GRUP VALENCIÀ AL TALL

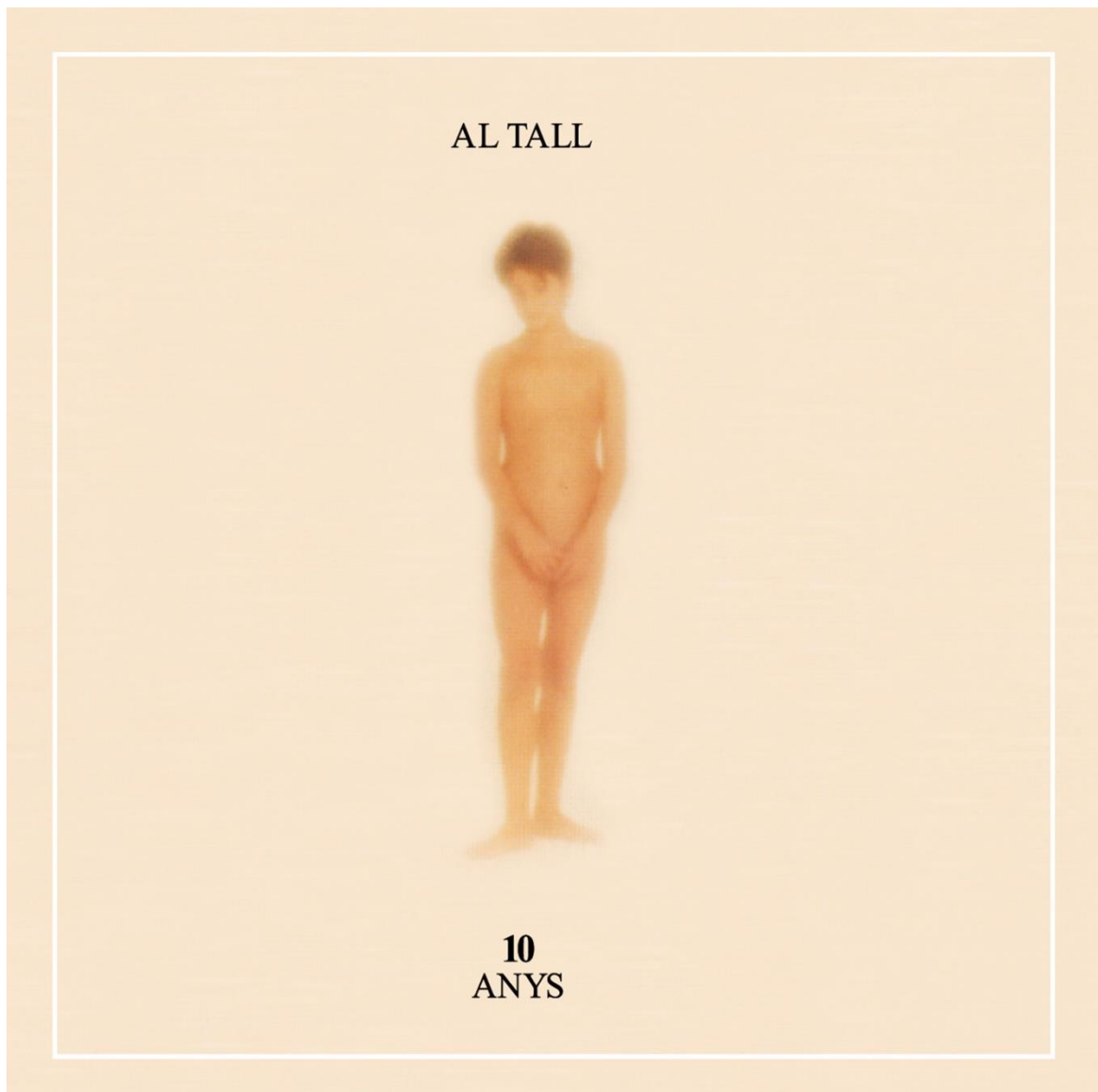
1983, *Tocs i vares*, Edigsa, (TV). Proposta musical que tracta de recuperar les tècniques tradicionals.



<http://www.altall.cat>.

– RECOPILATORI (1984-1993):

1984, *Al Tall, deu anys*, PDI. Àlbum doble recopilatori.



<http://www.altall.cat>.

LES CLAUS DEL TIO CANYA
LLENGUA, MÚSICA I CANÇÓ REIVINDICATIVA:
L'IMAGINARI DEL GRUP VALENCIÀ AL TALL

1985, *Xarq al-Andalus*, RTVE, (XA). Quart treball temàtic, en aquest cas en col·laboració amb Muluk El Hwa, de Marràqueix, on es musiquen poemes de poetes àrabs valencians dels segles XI, XII, XIII.



<http://www.altall.cat>.

1988, *Xavier el Coixo*, Difusió Mediterrània, (XC). Disc on es recullen cançons de diverses adscripcions i temàtiques.



XAVIER “EL COIX”

<http://www.altall.cat>.

LES CLAUS DEL TIO CANYA
LLENGUA, MÚSICA I CANÇÓ REIVINDICATIVA:
L'IMAGINARI DEL GRUP VALENCIÀ AL TALL

– MÚSICA I CANYA (1994-2000)

1994, *Europ eu!*, PDI, (EE). Cinqué disc temàtic –dedicat a la memòria de Guillem Agulló, un altre jove assassinat per militants d'ultradreta–, en aquest cas centrat en els immigrants valencians a Alger i les repercussions de l'entrada a la Unió Europea.



<http://www.altall.cat>.

1995, *Antologia: Al Tall, vint anys*, La Màscara-Picap. Disc recopilatori.

1999, *La nit*, Picap, (N). Treball en què es recupera l'esperit més reivindicatiu del grup.

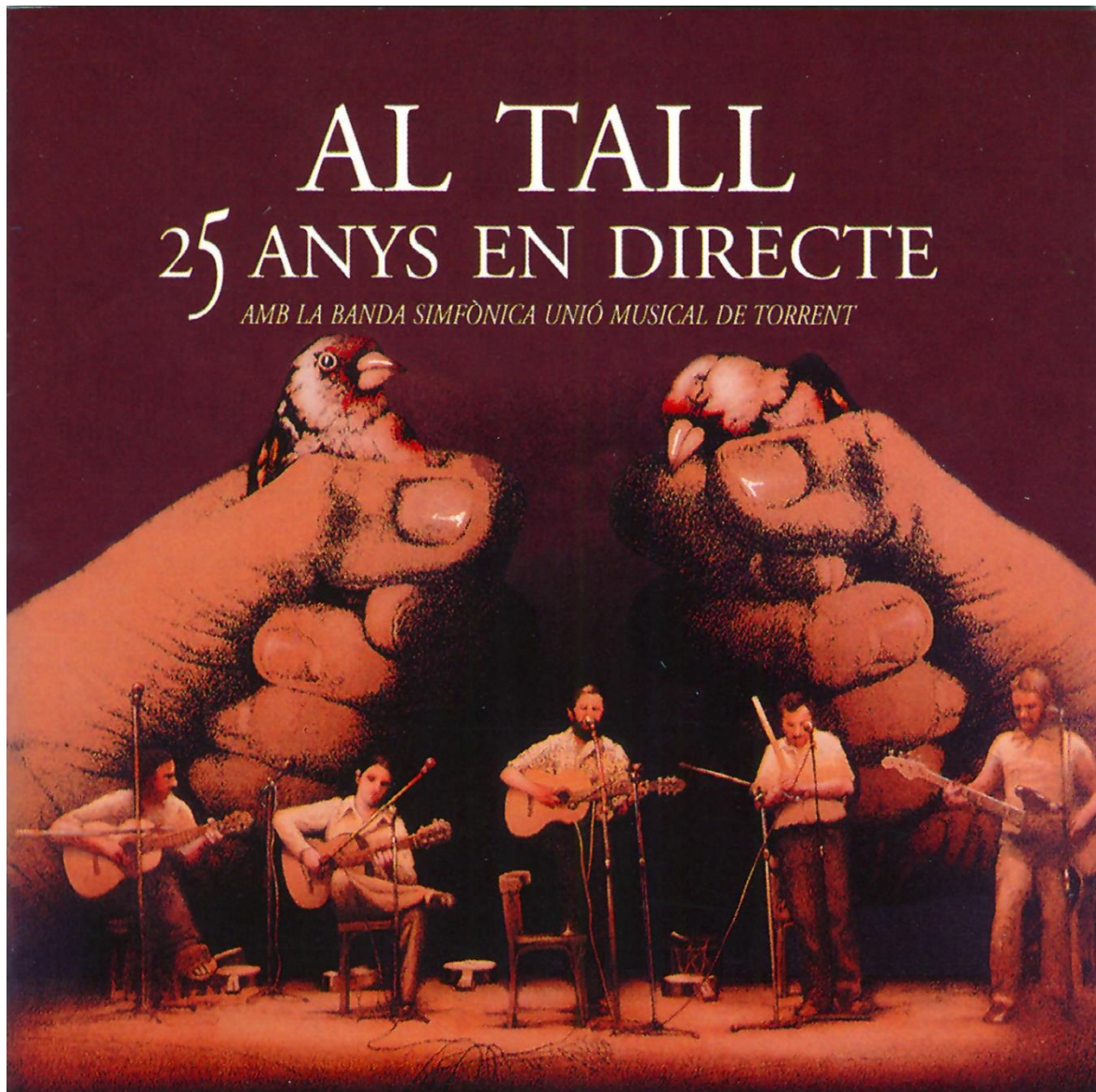


<http://www.altall.cat>.

LES CLAUS DEL TIO CANYA
LLENGUA, MÚSICA I CANÇÓ REIVINDICATIVA:
L'IMAGINARI DEL GRUP VALENCIÀ AL TALL

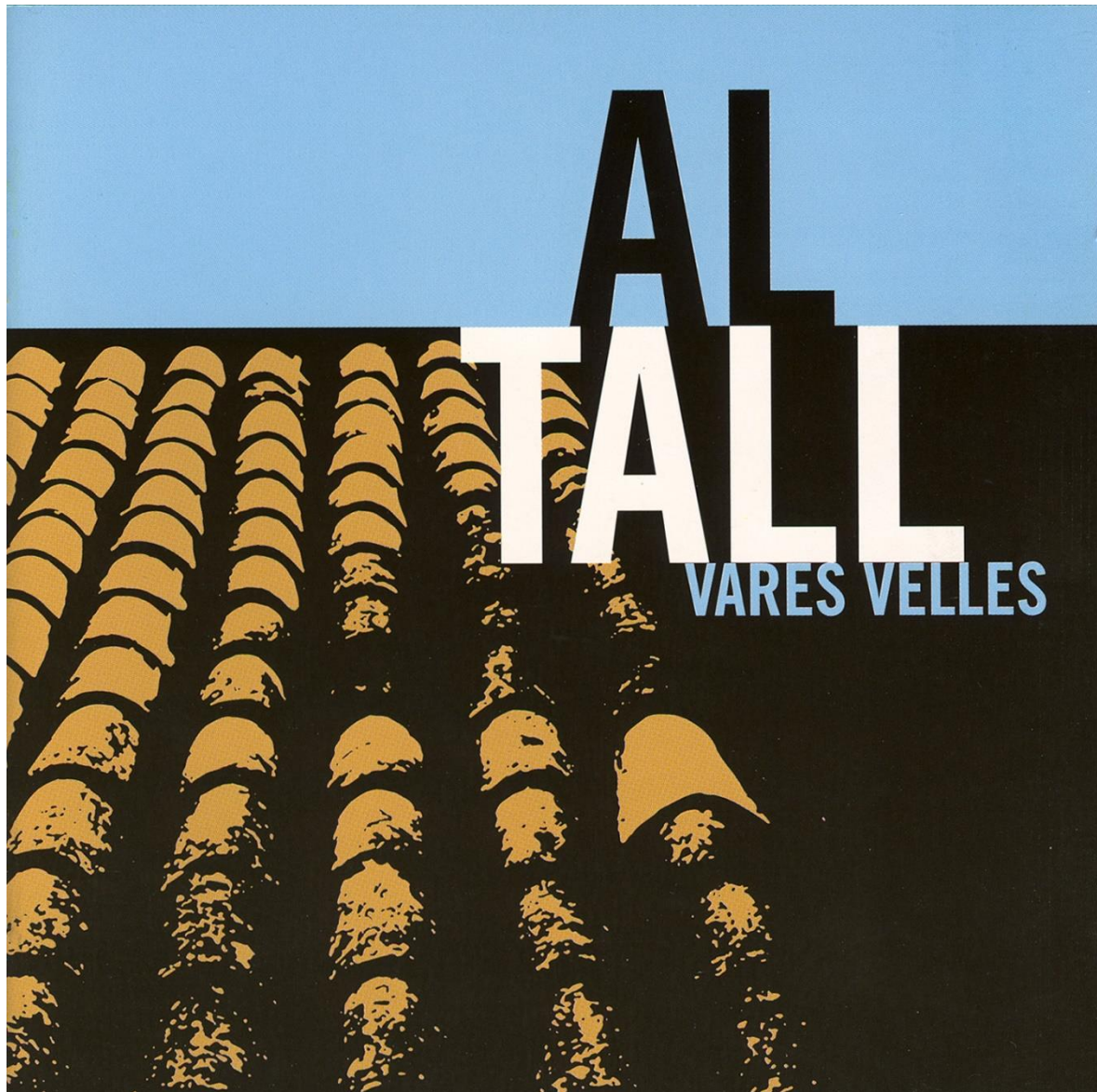
– DIRECTE AL COR (2001-2008):

2001, *25 anys en directe*, Picap. Recopilatori i primer disc del grup enregistrat en directe, en col·laboració amb la Banda Simfònica Unió Musical de Torrent.



<http://www.altall.cat>.

2004, *Vares velles*, Picap, (VV). Treball que torna a incidir en la recuperació de les tradicions musicals antigues.



<http://www.altall.cat>.

LES CLAUS DEL TIO CANYA
LLENGUA, MÚSICA I CANÇÓ REIVINDICATIVA:
L'IMAGINARI DEL GRUP VALENCIÀ AL TALL

2006, *Envit a vares*, Picap. Recopilatori i segon treball gravat en directe, amb la col·laboració de músics del món tradicional, jazz i rock, de Marroc, Occitània, Grècia i del País Valencià.



<http://www.altall.cat>.

– MEMÒRIA HISTÒRICA (2009):

2009, *Vergonya, cavallers, vergonya*, Picap, (VCV). Sisé disc temàtic, i últim del grup, on es revisa la vida i llegat del rei Jaume I.



<http://www.altall.cat>.

2011, 'Romanç contra Camps'. Cançó distribuïda exclusivament a través de les xarxes socials (*Facebook, Youtube, etc.*) en què Al Tall demana als votants que no donen suport a la candidatura de Francisco Camps, del Partit Popular.

En aquest llistat discogràfic hem ressaltat les sigles que utilitzarem al llarg del nostre estudi i que es corresponen amb els discos les lletres dels quals hem analitzat. El criteri que hem seguit ha estat el de seleccionar aquells treball discogràfics que no representaven col·laboracions amb d'altres formacions o cantants –excepte el cas de *Xarq al-Andalus*, ja que hem considerat que, en aquest cas, és Muluk El Hwa qui col·labora en un projecte genuïnament Al Tall–; tampoc hem inclòs els discos recopilatoris –ja que les peces que s'hi recullen han estat estudiades des de la seua presència en els treballs discogràfics on apareixen per primera volta–, ni el disc de *Som de la Pelitrúmpeli*, per considerar que la temàtica de les cançons, en ser de caràcter infantil, s'allunya de l'objecte d'estudi del nostre treball i requeriria una anàlisi individualitzada.

2.3. UNA APROXIMACIÓ AL PERFIL IDENTITARI DELS OIENTS D'AL TALL

En aquest apartat tractarem de relacionar amb quina o quines de les múltiples identitats del País Valencià definides en el capítol 1, a partir dels treballs de Marqués (1974), Vallés (2000), Castelló (2001), Flor (2008) i Hernández *et alii* (2014) es poden identificar oients d'Al Tall., tot basant-nos en la ideologia del missatge de les cançons del grup i en els diversos recolzaments que, de manera recíproca, el grup musical i concrets sectors de la política han compartit.

Som conscients d'una banda que el concepte d'identitat és una categoria àmplia i permeable, "líquida" com en definiria Bauman, per tant el que pretenem amb el següent estudi és justament realitzar una aproximació basada en uns resultats d'observació sociològica realitzats per diversos autors; d'altra banda, també palesem que quan ens

referim a la identitat de l'oient d'Al Tall estem abraçant un període que comença el 1975 i no ha acabat, ja que el grup continua sonant a través de les diverses plataformes mediàtiques i sistemes de reproducció digital d'ús social o personal alhora que segueix exercint, com justificarem més endavant, una influència social que va molt més enllà de l'àmbit merament musical. Justament per aquest motiu, hem afegit a final d'aquest apartat un seguit de notícies relatives al grup i publicades al diari *Levante-EMV*, sobretot després del canvi polític que es va produir després de les eleccions de maig del 2015.

2.3.1. GRUP IDENTITARI: HERÈTICS

Si resseguim els missatges ideològics arrelgats en les lletres d'Al Tall i, a més a més, tenim en compte d'una banda, el suport a determinats corrents de pensament subscrits a partits polítics concrets oferts pel grup a través d'actuacions musicals i, d'altra banda, la contrapartida de visibilització que per part dels seguidors d'aquestes tendències ideològiques s'ha proporcionat al grup, podem concloure que ideològicament Al Tall s'acosta als postulats de les formacions polítiques progressistes.

Algunes mostres d'aquest recolzament polític són els nombrosos homenatges després de la cloenda de l'activitat musical del grup s'han dut a terme arreu de la geografia valenciana per sectors polítics progressistes: Massamagrell (Compromís, febrer 2013), Sueca (Compromís, març 2014), Acampada Jove (festival político-musical organitzat per les Joventuts d'Esquerra Republicana de Catalunya i l'Associació Cultural Acampada Jove, juny 2015), l'Alcúdia (Compromís-PSPV, gener 2016), Ontinyent (Compromís, setembre 2016), etc.

A banda d'aquests actes d'homenatge explícit, s'ha dut a terme diversos actes que també han commemorat la transcendència social d'Al Tall: nomenament d'un carrer del poble de Simat amb el nom d'Al Tall (EU, 2011); nomenament com a fill predilecte de l'Alcúdia (PSPV, 2015); proposta de l'Ajuntament de Torrent d'anomenar l'auditori de la ciutat amb el nom de Vicent Torrent (Compromís, PSPV i Podem, 2016), etc.

Podem arribar a la conclusió, doncs, dins dels grups identificats pels estudis sociològics esmentats més amunt, el conjunt musical valencià s'associaria amb els anomenats per Castelló *Haereticus maximus* (*nacionalistes valencians, nacionalistes, herètics*), tenen la seua nomenclatura equivalent en la resta d'estudis:

- Marqués (1974): Afirmacions elaborades amb contingut afirmatiu
- Vallés (2000): Fusterianisme clàssic
- Castelló (2001): *Haereticus maximus*
- Flor (2008): Nacionalisme valencià
- Hernández et alii (2014): Valencianisme fusterià

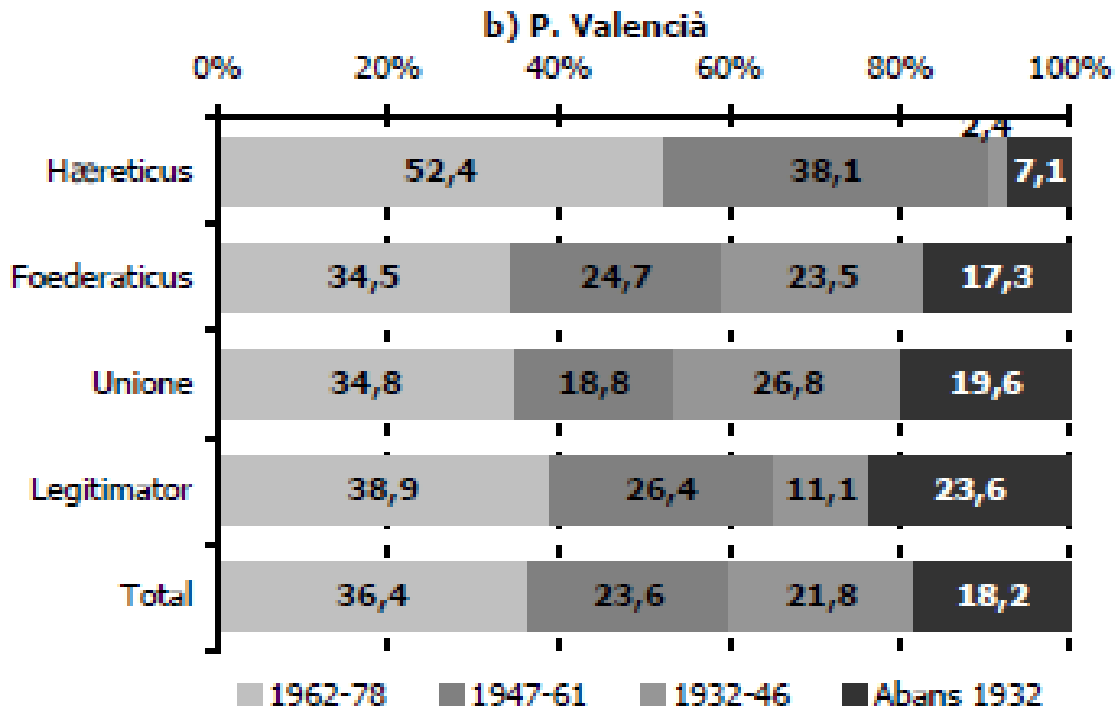
Bàsicament, podríem resumir aquest grup ideològic com pertanyent a un nacionalisme d'àmbit de Països Catalans, que destaca la catalanitat del País Valencià i rebutja la seua identificació amb Espanya.

Aquest sector ideològic identificat com *Haereticus maximus* té una sèrie de característiques ben significatives (Castelló, 2001: 86-116) que cal reconèixer per caracteritzar quin segment de la població valenciana seria susceptible d'identificar-se amb el missatge de les lletres d'Al Tall i en seria, per tant, oient model; és a dir, podríem realitzar el "retrat robot" de l'orient estàndard d'Al Tall.

Hem de tenir present, però, un factor ben significatiu: l'estudi de Castelló és del 2001 i es basa en les enquestes realitzades pel CIS el 1996, dins l'estudi "Consciència nacional i regional" –tema sobre el qual no s'ha tornat a fer des d'aleshores cap altre estudi demoscòpic per part del CIS-; els anys que han passat des de la realització de les enquestes, però, en el cas del nostre camp d'estudi, no els lleven valor, ans la contrari, ens són absolutament útils ja que és van realitzar just quan Al Tall portava aproximadament la meitat de la seua trajectòria professional i ja havia publicat els seus temes més emblemàtics:

Els herètics valencians provenen en més d'un 50% del grup de població nascuda entre 1962 i 1978, és a dir que en l'any que s'escriu aquest treball -2017- compten amb unes edats compreses entre els 39 i els 55 anys; i el 90% dels herètics el completaríem

afegint la franja dels nascuts entre 1947 i 1961, per tant les edats globals oscil·len entre 39 i 70 anys. És també remarcable la pràctica absència d'herètics entre els nascuts des dels anys 1932-1947 (0'8%) i els nascuts abans de 1932 (2'8%).



Gràfic (Castelló, 2001:88)³⁹

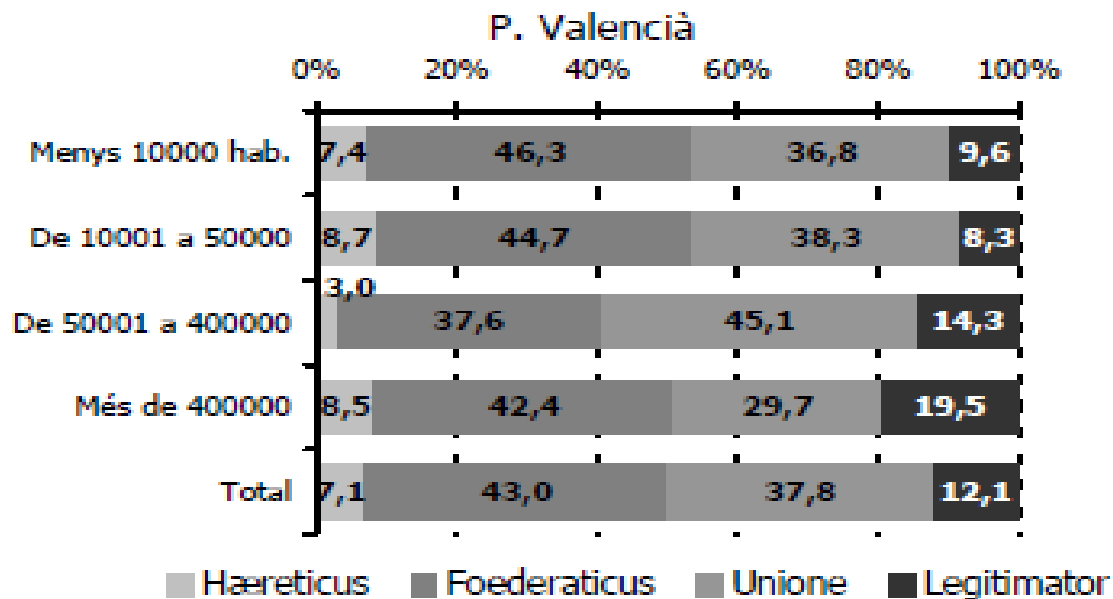
Com ja hem esmentat més amunt, l'estudi de Castelló és del 2001 i es basa en les enquestes realitzades pel CIS el 1996, per tant podem concloure que l'any de realització d'aquestes els herètics representaven el segment de la població més jove amb dret a vot: un 50% comptaven entre 19 i 35 anys, i fins al 90% entre 19 i 50 anys. Castelló (2001) explica d'aquesta manera la joventut dels herètics:

[...] el discurs *nacionalista herètic* valencià és un discurs de molt recent assumpció per la societat valenciana. De fet, pràcticament ningú nascut abans de 1947 l'assumeix al País Valencià [...]. La qual cosa ens confirma la importància de la dècada dels anys seixanta (anys de socialització de la generació 1947-61) com a punt de partida bàsic per l'aparició d'un discurs nacionalista alternatiu a

³⁹ Gràfic 14: Distribucions per generacions de les posicions nacionals (a i b) i distribucions per posició nacional de les generacions (c i d). Castelló, 2001: 88).

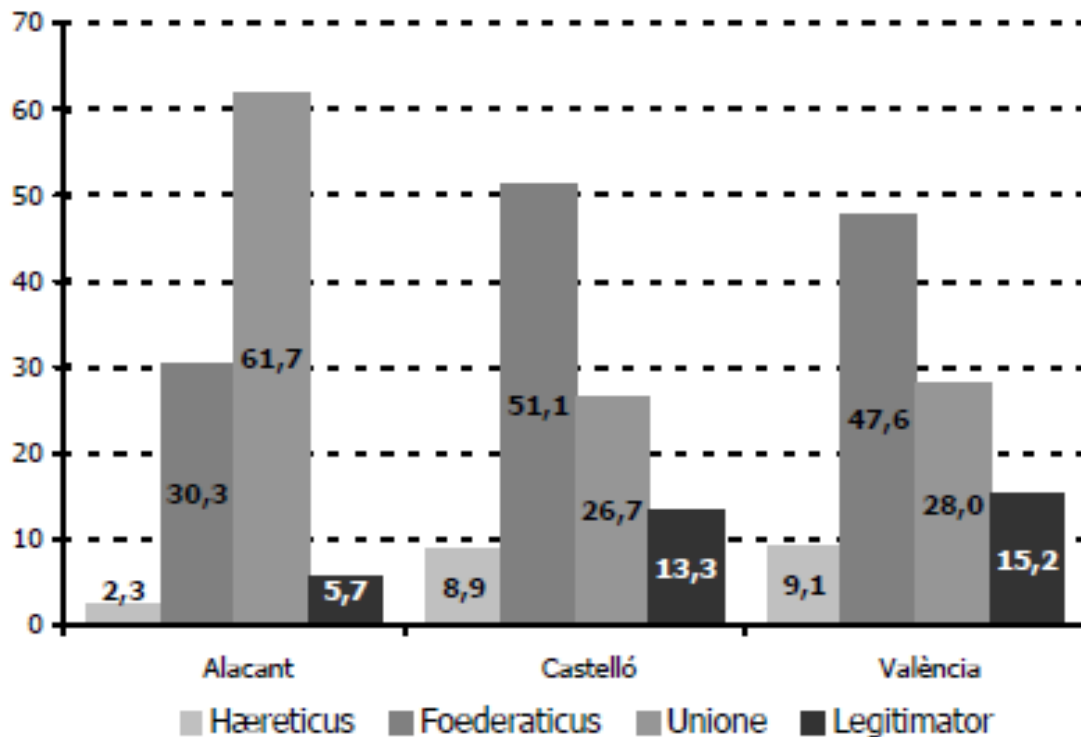
l'espanyol (políticament rellevant, per tant) en la societat valenciana. Una dècada, la els seixanta, en la qual el País Valencià, va experimentar una sèrie de canvis socials profunds i ràpids de modernització, mitjançant la industrialització i la urbanització. Però tampoc podem defugir de cap manera el reconeixement del paper de l'obra de J. Fuster (sobretot de *Nosaltres els valencians*), en obrir la possibilitat a una definició de la realitat nacional valenciana alternativa a l'única, fins el moment, definició nacional possible al País Valencià: l'espanyola (Castelló, 2001: 90).

Pel que fa a la procedència, els herètics, segons l'estudi de Castelló (2001: 91-95), es concentren en ciutats menors de 50.000 habitants, sobretot a les intermèdies al voltant de 10.000 i 50.000 habitants, i en les de més de 400.000 habitants –com per exemple, València ciutat-; en canvi sovintegen ben poc en aquelles que compten entre 50.000 i 400.000 habitants –les principals receptores d'immigrants. Pel que fa a les adscripcions per províncies, trobem un 2,3% d'herètics a Alacant, un 8,9% a Castelló i un 9,1% a València.



Gràfic (Castelló, 2001: 92)⁴⁰

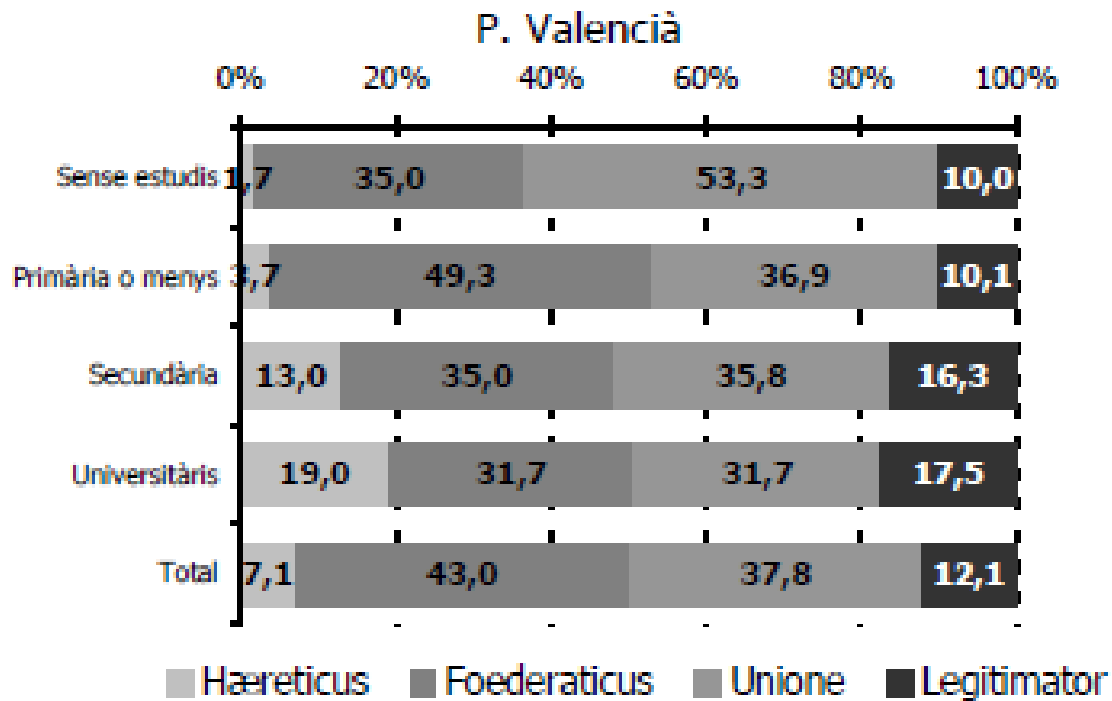
⁴⁰ Gràfic 17: Distribució de posicions nacionalistes segons la grandària de l'hàbitat. (Castelló, 2001: 92).



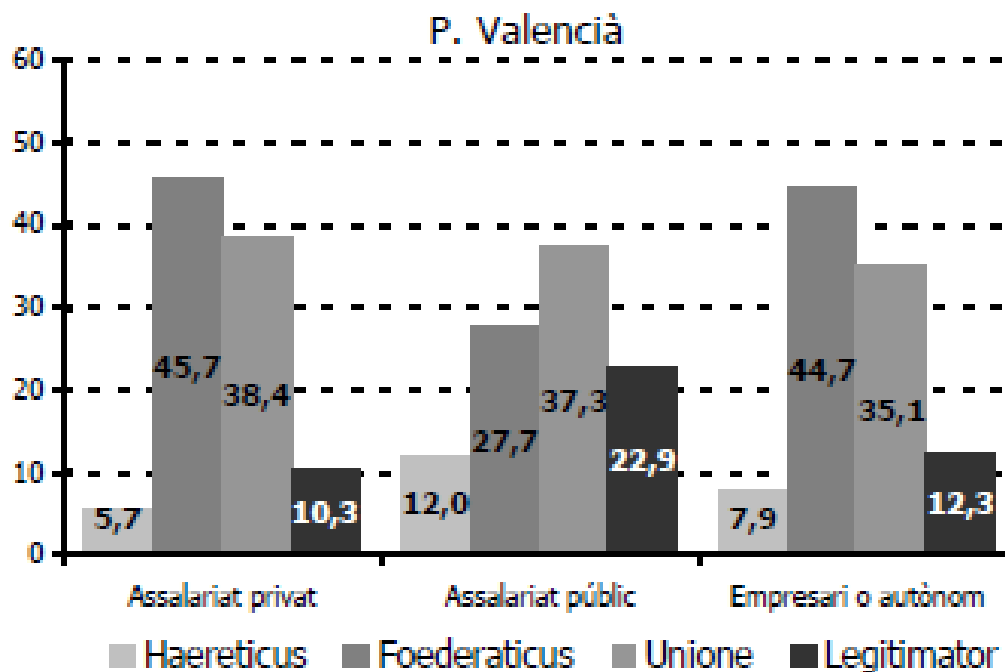
Gràfic (Castelló, 2001: 94)⁴¹

Quant al nivell educatiu dels herètics, Castelló conclou que al País Valencià, el 67% d'ells han superat els estudis secundaris, només un 3,4% només compta amb estudis primaris o menys. També es pot explicar d'una altra manera: del total d'habitants sense estudis, un 1,7% són herètics; dels que tenen estudis primaris o menys, un 3,7%; de secundària, un 13% i d'estudis universitaris, un 19%, és a dir, que la presència de nacionalistes valencians augmenta a mesura que ho fa el nivell acadèmic. De la mateixa manera, l'ocupació dels herètics ve distribuïda de la següent manera: el 5,7% dels assalariats privats són nacionalistes; el 12% dels assalariats públics i el 7,9 dels empresaris o autònoms.

⁴¹ Gràfic 19: Freqüències de les posicions nacionals per províncies al País Valencià (Castelló, 2001:94).



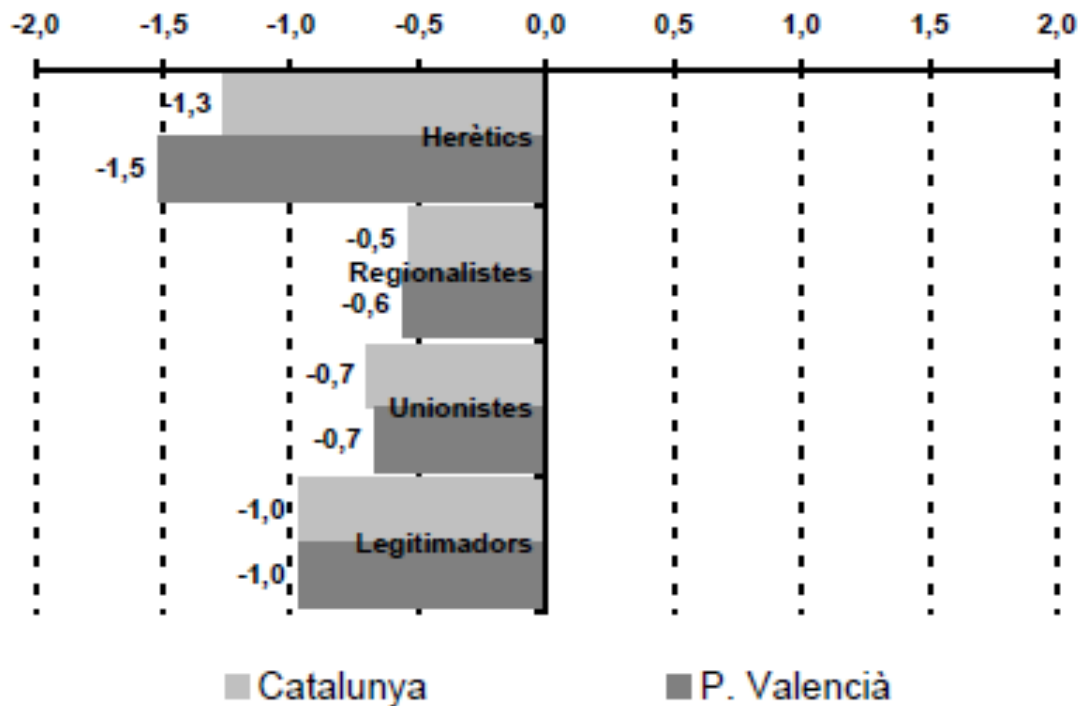
Gràfic (Castelló, 2001:99)⁴²



Gràfic (Castelló, 2001:102)⁴³

⁴² Gràfic 20: Distribució de posicions nacionals segons nivell d'estudis (Castelló, 2001:99).

Per últim, el posicionament ideològic dels nacionalistes se situa a l'esquerra, tot i que, tanmateix, la població que es declara d'esquerreres no sempre s'autoqualfica com a nacionalista: « [...] durant la transició, el nacionalisme valencià ha estat solidari amb l'esquerra valenciana, les relacions, però, han estat asimètriques i l'esquerra valenciana no ha estat solidària amb el nacionalisme valencià» (Castelló, 2001: 106).



Gràfic (Castelló, 2001: 106)⁴⁴

Algunes de les característiques ressaltades en els gràfics de Castelló es troben també presents en el treball de Hernández *et alii*:

[...] desde los años sesenta se habían ido produciendo en el País Valenciano un conjunto de condiciones que iban a modificar profundamente su trayectoria histórica. Fueron los años de la industrialización extensiva y acelerada, de urbanización y desruralización, que por primera vez

⁴³ Gràfic 24: Propensions a la presència de posicions nacionalistes segons classe social al País Valencià (Castelló, 2001:102).

⁴⁴ Gràfic 25: Autoposició ideològica mitjana de les posicions nacionals (Castelló, 2001:106).

alteraba las bases del “agrarismo social” dominante, abriendo la puerta a una dinámica de cambios hasta entonces desconocida. La relativa modernización económica, cada vez más visible en el entorno y en los paisajes, coincidía con las transformaciones equivalentes, y más avanzadas, que se daban en la Europa occidental, y con formas aceleradas de cambio social y cultural que llegaban rápidamente a incidir en las nuevas generaciones de valencianos urbanos o urbanizados. Todo ello propiciaba, por primera vez, la formación de “nuevas élites”, procedentes del ascenso social y profesional de estratos medios y populares autóctonos hasta entonces reducidos a la subordinación y la marginalidad. Además, el acceso de la Universidad a una gran masa de estudiantes valencianohablantes, no procedentes de la burguesía urbana, generó una mayor receptividad al nuevo valencianismo fusteriano ligado a una cultura crítica, la lealtad al pueblo y a la modernidad (Hernández et alii, 2014:41).

2.3.2. HERÈTICS, UNA MINORIA NECESSITADA DE SÍMBOLS

Com ja hem esmentat més amunt, el grup identitari *Hereticus* ha constituït durant molt de temps un percentatge ben minso del conjunt de la població valenciana amb a penes un 7.1 % d'adscrius (Castelló, 2001); aquesta tendència, però, s'ha vist revertida en els darrers temps –si fem l'equació aproximada Hereticus-Compromís– ja que si en les eleccions autonòmiques de 2011 va obtenir un 7.07% dels vots –xifra significativament semblant a la que Castelló assumia com a percentatge d'herètics al País Valencià–, en les del 2015 va assolir-ne un 18.19%⁴⁵. A les corts, va passar de 6 diputats a 19, i de 176.000 vots a 452.000.

Aquest èxit, en bona part, s'ha fonamentat en l'assoliment de vots en el Cap i casal, on va ser la segona força més votada (95.000 vots) a només 11.000 vots del PP; a més a més, en cinc comarques i noranta municipis ha sigut el partit més votat: la Vall

⁴⁵ <http://elecciones.levante-emv.com/resultados-elecciones/autonomicas/comunitat-valenciana>

d'Albaida i la Ribera Baixa han sigut les comarques on s'ha arribat a majors resultats: 26% i 30% respectivament⁴⁶.

Tornem però als anys en què els percentatges de presència d'aquesta tendència ideològica han estat ben minsos i que han necessitat de l'ús de símbols aglutinadors per aquesta petita porció de la societat, símbols que en bona part, Al Tall ha contribuït a crear –i aquest fet ens mena clarament a la necessitat d'homenatges, actes de reconeixement i agraïment al grup musical pel sector polític progressista més proper a Compromís i, al seu torn, durant anys els han abastit amb símbols que han facilitat la pervivència d'aquest segment ideològic de la població valenciana:

- Personatge simbòlic: Tio Canya.
- Abundància de metàfores i símbols en el corpus lletrístic.
- Ús simbòlic de la llengua i la música: recuperació de la identitat.

Per a l'historiador Antonio Elorza la finalitat més importat d'una llengua no és el seu aspecte comunicatiu, ni la capacitat expressiva, sinó la capacitat de cohesionar i integrar els qui la utilitzen:

La finalidad primordial de una lengua no es difundir los elevados enunciados de la ciencia, ni revelar las filigranas estéticas de las creaciones artísticas. El objeto, fundamentalísimo, de un idioma es el que éste sirva de lazo de relación y expresión de un pueblo, de una colectividad étnica. Por eso, son los idiomas algo tan íntimamente ligado con los grupos raciales, como lo es, guardadas las proporciones debidas, el alma para el cuerpo. El idioma es el alma, el espíritu, el valor esencial más íntimo, lo que caracteriza más intrínsecamente la conciencia de un pueblo (Elorza, 1978: 319).

⁴⁶ Vegem les dades de les comarques on ha estat la força més votada: al Camp de Morvedre ha passat del 8,5% dels vots de fa quatre anys al 21%, i ha superat el PP, que hi ha perdut més de la meitat dels vots; al Comtat, amb un 27%, ha superat el PP clarament; a la Marina Alta ha obtingut un 25% dels vots i també ha passat el PP; a la Ribera Baixa ha vorejat el 30% dels vots i ha superat el PSPV, el segon partit més votat; i a la Vall d'Albaida, hi ha obtingut més del 26% del vots. Compromís també és segona força a cinc comarques, amb percentatges de vot superiors al 20%: al Camp de Túria, a l'Horta Nord, a l'Horta Sud, a la Costera, a la Ribera Alta i a la Safor (www.vilaveb.cat, 28-5-2015).

Al Tall arreplega la tradició i la modela al servei d'una identitat, es produeix una interpretació conscient de la tradició tot i que, de vegades, l'obvietat dels recursos estilístics emprats fa que no es puga parlar de manipulació de la història –quan fan parlar a Jaume I. El grup visibilitza una selecció de “referents nacionals” associats als valors de la seua ideologia herètica: la llarga etapa musulmana, com a substrat d'una identitat col·lectiva d'estirp mediterrània; la figura totèmica del rei fundador, Jaume I; la Batalla d'Almansa, com a fita que desencadenarà la llarga etapa de persecució política i postració col·lectiva.

2.3.3. LA PRESÈNCIA SIMBÒLICA D'AL TALL I LA MÚSICA EN VALENCIÀ EN EL DIARI LEVANTE

A partir del canvi de govern del 2015 tant a la Generalitat Valenciana com a nombrosos ajuntaments del País Valencià –entres aquests els de les tres capitals de província– ens ha cridat poderosament l'atenció com la publicació Levante ha realitat una sèrie de publicacions en les quals trobem una identificació entre ideologia política i música en valencià –només referida a Al Tall, però sobretot– i, a més a més, hem observat un especial èmfasi en la presència simbòlica de la figura del tio Canya, com a aglutinador final d'una sèrie de posicionaments culturals i ideològics.

Les raons perquè hem triat l'estudi d'aquest diari per tal de fonamentar la nostra investigació són diverses: d'una banda es tracta del diari més llegit al País Valencià, l'únic que s'ha fet ressò de l'impacte de la música en valencià i només ha tractat de manera relativament objectiva notícies relacionades amb Al Tall, sinó que el mateix diari els va atorgar un guardó en desembre del 2012: el Premi Important i el propi director d'aquest Ferran Belda dirigia als músics aquestes paraules:

[...] habéis compuesto los himnos de nuestros anhelos como pueblo. Y habéis sido tan fecundos y acertados que nos habéis legado uno para cada ocasión. Se trata de un acierto que me sorprendería muchísimo que hubiera conseguido algún otro músico o grupo en cualquier parte del mundo. Porque Verdi es mucho Verdi y sus piezas juegan un papel fundamental en la unificación de Italia,

pero sus canciones operísticas -pese a ser de una belleza excepcional- no consiguen cubrir el calendario de celebraciones nacionales italianas como vosotros habéis acabado completando el de los grandes rituales valencianistas⁴⁷.

La primera de les publicacions que hem trobat ha estat la del 8 de juny de 2015, tot just uns dies després de les eleccions en què el partit conservador va prendre l'hegemonia al País valencià, en què es realitzava una entrevista amb Miquel Àngel Landete, cantant i compositor del grup Senior i el Cor Brutal –Premi Ovidi Montllor a la millor cançó per “El signe dels temps” el 2009, utilitzada com a sintonia per la Coalició Compromís durant la campanya electoral de les Eleccions a les Corts Valencianes de 2011–. En aquesta entrevista, publicada amb l'eloqüent títol “Con el PP no reconocía a mi ciudad; me sentía un turista” explica com les polítiques del partit conservador que durant 24 anys havia governat la ciutat de València havien ocasionat un sentiment de rebuig cap el Cap i casal: «Los que gobernaban la ciudad nos habían creado un trauma; nos habían hecho odiarla» i explica com aquest canvi en el rumb polític es reflecteix a nivell musical en la necessitat de trobar nous referents pel que fa als missatges que transmeten les lletres de les cançons compostes per Senior i el Cor Brutal: «hasta ahora solo he hecho que quejarme de cómo estaba la cosa». Alguns dels títols d'aquesta formació – ‘València eres una puta’ o ‘València, Califòrnia’– parlen per ells mateixos sobre el concepte que tenien de la ciutat, tot i que, més que contra la ciutat, les lletres estaven dirigides als seus governants:

[...] a mí la ciudad siempre me ha gustado, pero no soportaba el expolio al que estaba siendo sometida. Y pasa el tiempo y la capa de mierda que tenía la ciudad te impedía ver lo guay que estaba. Quienes la han gestionado, han vaciado la ciudad y ahora necesitamos reiniciarla. Esta situación afectaba a los ciudadanos; si no estás a gusto en la ciudad en la que vives es muy difícil estar a gusto con tus conciudadanos. Y ese era el objetivo de los que mandaban, desunir, bloquear el movimiento vecinal, etc. A raíz del 15M todo eso comenzó a cambiar y la gente comenzó a agruparse en los barrios. [...] ahora me vuelvo a aproximar a la esencia de la ciudad. En realidad

⁴⁷ “Este país se ha bebido nuestras canciones porque tenía mucha sed”, <http://www.levante-emv.es>, 9-12-2012.

siempre han estado juntas, pero el gobierno puso como un muro de metacrilato ahí que impedía que la disfrutáramos y nos identificáramos con ella⁴⁸.

“El "tio Canya" vuelve a Valencia”, amb aquest titular el dilluns 29 juny de 2015, el diari *Levante* anunciava la presa de possessió de Ximo Puig, pràcticament parafrasejant la cançó d'Al Tall:

Llevaba gorra y en vez de blusa negra, camiseta gris. Eso sí, la “faixa morellana” no faltaba. Pere Gil, jubilado de 70 años, no venía de la Pobla, sino de Morella, localidad natal de Ximo Puig. Viajó ayer a Valencia en una de las pocas ocasiones que lo ha hecho en su vida. Al igual que el Tio Canya, protagonista de la canción de Al Tall que dejó de viajar a Valencia porque no le entendían cuando hablaba valenciano, Gil no baja mucho a la capital. Ayer lo hizo para ver a su vecino convertirse en presidente, lo “más grande que le ha pasado a nuestro pueblo desde Vinatea”, en referencia al caballero que se enfrentó al rey Alfonso IV de Aragón para defender los fueros valencianos. [...] Pero el Tio Canya no volvió solo en forma de Pere Gil. El jubilado no se sintió fuera de lugar por hablar valenciano, como ocurría en la canción. Ayer, Ximo Puig leyó buena parte de su discurso en su lengua materna, Pep el Botifarra cantó albaes en valenciano, y muchos de los asistentes a la fiesta, como los reporteros de tele y radio de las comarcas del norte, provenían de localidades donde el valenciano es la lengua vehicular, comarcas que ahora se sienten más cercanas al “cap i casal”. [...] “Estoy muy feliz, es un día histórico. No sé qué más decir”, decía emocionada Sari Pérez. La misma emoción que, seguramente, sentiría el Tio Canya de verse en el Palau de la Generalitat, como hicieron muchos ayer por primera vez en su vida⁴⁹.

Pocs dies més tard, el 27 de juliol de 2015, el diari *Levante* torna a remarcar la presència de la música en valencià, i en concret d'Al Tall, en un event que simbolitza la visibilització de les noves forces polítiques guanyadores de les eleccions de maig el mateix any: “Senyeres y Al Tall marcan la primera Batalla de Flors de Compromís”: «No pocos alzaron las cejas con incredulidad al escuchar los compases de obras de La

⁴⁸ “Con el PP no reconocía a mi ciudad; me sentía un turista”, <http://www.levante-emv.es>, 8-6-2015.

⁴⁹ “El "tio Canya" vuelve a Valencia”, <http://www.levante-emv.es>, 29-6-2015.

Gossa Sorda, Al Tall o *Botifarra*, artistes que hasta el momento estaban inéditos en este evento⁵⁰».

Al cap d'un mesos, però, en concret el 9 d'octubre de 2015, el diari publicava un article en què, aprofitant la celebració dels quaranta anys de vida de la cançó insigne d'Al Tall, es mostrava més escèptic sobre els canvis que es derivarien de les polítiques del nou govern tripartit: “El Tio Canya cumple 40 y aún duda de si volver a Valencia”. Vicent Torrent és interpel·lat en l'article sobre la simbòlica tornada del tio Canya:

Y la gran pregunta: ¿Ha regresado ya el Tio Canya a Valencia? “El Tio Canya aún se lo está pensando si vuelve o no a Valencia”, responde Vicent. “Es cierto que es un momento propicio tras el cambio político. El Tio Canya podría decidirse a volver a Valencia. Pero aún hay mucha presión. Y habrá que ver la habilidad de los nuevos representantes en colaborar en el proceso de revalencianización. ¡A lo mejor al Tio Canya lo vemos pronto en una batalla de flores subido a un carro y arrojando claveles!”⁵¹

El 14 de gener de 2016 sota el títol “El tripartito deroga la ley de señas de identidad y el PP exhibe senyeras” es publicava un article que es feia ressò de les diferències concepcions identitàries dels diversos partits polítics representats a les Corts arran de la derogació de la Llei de senyes d'identitat que havia estat aprovada en solitari pel PP el març de 2015. Manolo Mata, portaveu socialista qualifica aquesta lleide:

[...] inútil, estéril, injusta y creaba una confrontación extrema [...] Se quedaron a solas en la aprobación porque nadie entendía que un gobierno atónito y perseguido por la corrupción quisiera llevar a las Corts una ley sin sentido, que lo único que hacía era enfrentar a la gente [...]”⁵²

⁵⁰ “Senyeres y Al Tall marcan la primera Batalla de Flors de Compromís”, <http://www.levante-emv.es>, 27-7-2015.

⁵¹ “El Tio Canya cumple 40 y aún duda de si volver a Valencia”, <http://www.levante-emv.es>, 9-10-2015.

⁵² “El tripartito deroga la ley de señas de identidad y el PP exhibe senyeras”, <http://www.levante-emv.es>, 14-1-2016.

Mata, en la mateixa intervenció afirmava que «la identidad forma parte de la esencia de las personas, no se puede valorar. [...] las señas son las que son, no hay que explicar cada día la lengua que hablamos, la bandera que tenemos o los sentimientos patrióticos, nacionales o nacionalistas»; i criticava com la llei que s'estava derogant «elimina la Acadèmia Valenciana de la Llengua, el Consell Valencià de Cultura o el Consell Jurídic Consultiu (CJC), que dijo que esta ley es inútil».

D'altra banda, Jorge Bellver, portaveu del PP destacava que els partits que conformen el Consell:

[...] creen en la unidad de la lengua, en la unidad cultural, en la unidad política y en la unidad territorial. En lo que ustedes creen es en los Países Catalans, no creen en su pueblo. [...] en sus filias y fobias no piensan ni en nuestros símbolos, señas, tradiciones o costumbres, no piensan en el pueblo valenciano, se encuentran más cómodos mirando al norte;

i criticava que volgueren derogar una llei que segons el PP :

[...] no va contra nadie ni nada, lo que hace es reconocer el pueblo valenciano. [...] es tal la vergüenza que han esperado a que pasaran las elecciones generales para traer esta ley, porque este debate lo están haciendo en contra del pueblo valenciano y de los sentimientos. Podrán derogar esta Ley de Señas de Identidad, pero no el sentimiento de todo un pueblo.

El que trobem més significatiu d'aquest article, però, és el fet que la polèmica acaba centrant-se en l'atribució d'uns versos de lletra de la cançó 'La nostra Senyera no es blavera' de la La Gossa Sorda, l'autoria dels quals ha negat el cantant del grup i diputat per Compromís Josep Nadal que va continuar donant la visió del seu partit sobre la identitat valenciana i la llei de Senyes que:

[...] nació muerta porque el partido que la creó estaba prácticamente muerto y porque las señas de identidad valencianas no caben en una ley de seis folios, ni siquiera en todo este edificio. [...] es imposible encorsetar la identidad del pueblo valenciano en una ley" i ha acusat al PP d'"enfrentar a los valencianos por las banderas o por el nombre de la patria.

En el mateix article parlamentari Antonio Subiela, de Ciudadanos va destacar que:

[...] no es anecdótico tener en el Gobierno autonómico y en Gobierno municipales dirigentes que hablan del valenciano desde los Países Catalans" ; finalment, Antonio Estañ, de Podem va valorar que la Llei de Senyes fou "la huida hacia adelante más asombrosas y vergonzosa del parlamentarismo valenciano, porque fue la vieja solución que eligió un partido acosados por la corrupción ante la esperada debacle electoral. [...] falta de proyecto absoluto de los valenciano y falta de escrúpulos a la hora de dividir para intentar salvarse a sí mismos.

Per últim, esmentarem una darrera referència ben significativa que imbrica alhora el desig de canvi social, albirat amb el canvi polític, amb la figura del tio Canya; no debades diversos col·lectius impulsats per la falla Arrancapins –Escola Valenciana, el Col·lectiu de Músics i Cantants en Valencià Ovidi Montllor (COM), Acció Cultural del País Valencià, Ca Revolta, la Societat Coral el Micalet, l'Associació d'escriptors en llengua catalana-PV, la revista Caramella i Valencians pel Canvi– decidiren declarar l'any 2016 com "Any Tio Canya": el 2016 va ser el primer any després del canvi polític operat al País Valencià i és ben revelador que siga justament el tio Canya la figura que ostenta l'honor de celebrar-ho per part de determinats col·lectius, aprofitant que es complien quaranta anys de la composició de la peça per part de Vicent Torrent.

La revista Caramella en el seu editorial del núm. 35 "Les lliçons del Tio Canya" es fa ressò d'aquesta notícia i aprofita per conjugar l'efemèride amb el seu significat simbòlic:

El contingut de la cançó, en un moment d'especial sensibilitat pel que fa a la recuperació de l'idioma en la vida pública, li atorgà ràpidament la condició d'himne popular entre els sectors més conscienciats lingüísticament, una condició que ha perdurat fins a l'actualitat corregida i augmentada.

[...]

Ara el país viu uns moments de gran excitació. Al País Valencià, després d'una rastrera insuportable d'anys de plom, governen uns partits que no tenen el català en el punt de mira i que s'alinearíen sense pensar-s'ho al costat de les reivindicacions del Tio Canya. Però podria tornar el Tio Canya a València sense posar novament la seua autoestima en joc? Resulta difícil respondre amb una afirmació convençuda. Quan encara no s'ha assolit un objectiu tan elemental com reconèixer legalment i sense embuts la unitat lingüística del català; quan encara no se disposa d'una mínima xarxa audiovisual compartida —ni tan sols cobertura televisiva en català en tot el

país—; quan episodis tan intolerables com els recents atacs al català d'Aragó no són percebuts com atacs personals a cadascun de nosaltres, els catalanoparlants dels altres territoris; i quan tenim que suportar incidents tan detestables com la manipulació informativa d'una cadena d'abast estatal per quatre cartells de trànsit monolingües —en català, òbviament; si no, no seria problemàtic— a la ciutat de València; potser ha arribat l'hora de preguntar-nos, amb el mateix Tio Canya, si el forrellat actual és suficient o en cal un de més nou per garantir la seguretat de la casa. Aquesta és potser la lliçó que encara no hem après⁵³.

El gener de 2016 el diari anunciava la decisió d'anomenar l'Auditori de Torrent amb el nom d'un torrentí relacionat amb Al Tall: el seu cantant, Vicent Torrent. Aquesta iniciativa va ser proposada pel regidor de Torrent per Compromís, i també torrentí i músic, Pau Alabajos. Un dels aspectes de la notícia que crida la nostra atenció és l'adjectiu “mític” que el diari tria per caracteritzar el grup Al Tall: «Con mucha alegría y orgullo' recibió ayer Vicent Torrent, el líder del mítico grupo Al Tall, la noticia de que finalmente, la noche anterior, el pleno de la corporación aprobó ponerle su nombre a l'Auditori, a propuesta de Compromís y con los votos nominales del PSPV-PSOE y Guanyant»; el mateix Torrent explica com fets com aquest contenen un forta càrrega simbòlica: «Esto demuestra que estamos en una nueva época. Este tipo de gestos marquen una nueva etapa en el País Valencià⁵⁴».

El mateix dia, Vicent Torrent analitzava en aquest diari el significat de l'oposició –PP i Ciudadanos– a la proposta d'anomenar l'Auditori amb el seu nom i hi trobava una motivació ideològica clara: «Les sabe muy mal que los gobiernos que están ahora al frente de las instituciones estén desenterrando a toda esta parte del País Valencià que ellos enterraron con su boicot y su mala fe durante muchos años»⁵⁵.

⁵³ Caramella, 2016, núm. 35.

⁵⁴ “Torrent aprueba poner a l'Auditori el nombre del líder de Al Tall”, <http://www.levante-emv.es>, 15-01-2016.

⁵⁵ “Vicent Torrent: «Dar mi nombre a l'Auditori marca una nueva época»”, <http://www.levante-emv.es>, 15-01-2016.

Per últim, la darrera notícia que hem trobat al diari Levante on es faça referència a Al Tall, a dia de hui, 1 d'abril de 2018, és la que es va publicar fa un mes exactament i que anuncia l'actuació extraordinària d'Al Tall, cantant el 'Tio Canya' en una concentració convocada per Compromís i d'altres organitzacions progressistes, a la localitat de Bellreguard (la Safor) per tal de solidaritzar-se amb el poble en defensa de la senyalització en valencià de l'esmentada localitat: "Al Tall cantarà en Bellreguard «Tio Canya» en defensa de las señales de tráfico en valenciano"⁵⁶; en aquesta mateixa notícia es torna a ressaltar el valor simbòlic que la peça "Tio Canya" ha assolit com a referent cultural del País Valencià: «También se ha anunciado la presencia del grupo musical Al Tall, que interpretará aquella mítica canción, «Tio Canya» que, desde los años 70 del siglo pasado, reivindica el uso social y la dignificación del valenciano frente a quienes menospreciaban el uso el idioma propio».

⁵⁶ "Al Tall cantarà en Bellreguard «Tio Canya» en defensa de las señales de tráfico en valenciano", <http://www.levante-emv.es>, 1-03-2018.

3. LA TEMATOLOGIA I LES METÀFORES D'AL TALL: UNA PROPOSTA DE CLASSIFICACIÓ

Invocarem alquimistes,
bruixes, fades i ocultistes
que dissipen la foscor,
per què conjuren el temps
que tot tracta d'amagar-ho.

(Al Tall, 'Processó', *Quan el mal ve d'Almansa...*, 1979)

3.1. LA TEMATOLOGIA: CONCEPTES I ANÀLISI

3.1.1. REVISIÓ DELS CONCEPTES TERMINOLÒGICS: TEMATOLOGIA, EIXOS

3.1.2. ELS EIXOS TEMÀTICS, TEMES I MOTIUS EN LA PRODUCCIÓ D'AL TALL

3.1.3. L'EVOLUCIÓ DE LA TEMÀTICA

3.2. LA INVISIBILITAT I D'ALTRES METÀFORES

3.2.1. LA METÀFORA ARQUETÍPICA: FOSCOR-LLUM

3.2.1.1. La foscor i la llum

3.2.1.2. El son i la vigília

3.2.1.3. El silenci i el so

3.2.1.4. L'ocultació / la mostració – el soterrament / l'exhumació

3.2.2. LES METÀFORES DE LA CULTURA POPULAR

3.2.2.1. La casa

3.2.2.2. L'arbre

3.2.2.3. La llaurança

3.2.2.4. La festa

3.2.3. EL FET MUSICAL COM A METÀFORA

3.2.4. L'ÚS DE LA METÀFORA EN TEMPS DE CRISI

Com ja hem comentat en la introducció, un dels objectius d'aquest treball consisteix a delimitar els eixos temàtics, al voltant dels quals s'aglutinen els temes i motius concrets tractats en les lletres de les cançons al llarg de la producció musical d'Al Tall, amb la finalitat d'estudiar quina és la visió del món i el sistema d'idees que ens proposa el grup a través dels missatges recollits en el seu corpus textual. Abans, però, voldríem realitzar un aclariment de la terminologia que utilitzarem per analitzar els temes, tot revisant alguns estudis basats en la taxonomia temàtica o tematologia; establirem també, a continuació, una esquematització dels resultats pel que fa a la classificació i interpretació temàtica del nostre estudi, que ens servirà de guia interpretativa del corpus de cançons estudiades.

Un altre dels aspectes relacionats amb la temàtica que tractarem en aquest capítol és el referent a la presència de metàfores, la importància simbòlica que cobren dins del conjunt de textos d'Al Tall i el context sociopolític en què són utilitzades, sobretot quan observem que existeix una aclaparadora quantitat de metàfores simbòliques que poden aglutinar-se al voltant d'una d'arquetípica: la foscor i la llum.

Aquest tipus de metàfores, les de caràcter arquetípic, es caracteritzen per la seua universalitat i la capacitat de ser compreses per qualsevol cultura i en qualsevol època cronològica. A més a més, hem traçat també la presència d'altres eixos metafòrics relacionats amb diversos elements pertanyents a la cultura popular i hem analitzat el valor simbòlic que el fet musical adquireix en les composicions d'Al Tall en tant que recuperació de la identitat musical perduda d'un poble. Per últim, dins d'aquest capítol estudiarem també la importància de l'ús simbòlic de les metàfores en temps de crisi.

3.1. LA TEMATOLOGIA: CONCEPTES I ANÀLISI

3.1.1. REVISIÓ DELS CONCEPTES TERMINOLÒGICS: TEMATOLOGIA, EIXOS TEMÀTICS, TEMES I MOTIUS

El terme *tematologia* fou encunyat pel teòric francès de la literatura comparada Paul Van Tieghen (1931) per a fer referència a l'anàlisi de temes i mites de caràcter literari des d'una perspectiva que incloïa la interrelació entre realitat extraliterària i realitat textual; anys més tard, l'historiador i lingüística belga Raymon Trousson (1964) defensava la perspectiva històrico-crítica de la tematologia. Però fou el 1988 quan el teòric literari d'origen romanés Thomas Pavel i el semiòleg francès Charles Brémond dugueren a terme una sistematització metodològica de la tematologia que va incloure aquesta tipologia d'anàlisi de manera definitiva en l'àmbit dels estudis literaris.

Els referents de la investigació tematològica tenen com a objecte dos àmbits principalment: els temes –temes d'interés general per a la humanitat– i els mites literaris –com a il·lustració simbòlica exemplar per a una comunitat determinada, en el sentit que Daniel-Henri Pageaux (1994) indica que no hi ha mites sense destinataris (Trocchi, 2002). En el present treball se seguirà aquesta línia d'anàlisi: es destriaran els temes identificats en el corpus lletrístic d'Al Tall –aglutinats al voltant d'eixos temàtics i alhora analitzats els motius que els componen, com detallarem tot seguit– i també farem referència al rellevant mite creat a partir de la figura del tio Canya, protagonista d'una de les peces més significatives d'Al Tall.

El nostre estudi, doncs –basat com està en la classificació per temes associats a determinats eixos temàtics i l'organització dels motius al voltant de les generalitzacions obtingudes a través de la taxonomia temàtica– té com a punts terminològics referencials més significatius els conceptes de *tema* i *motiu*.

La definició d'aquests dos termes, però, ha estat centre d'una àmplia controvèrsia present als estudis diacrònics de literatura; Leonardo Romero, professor de la Universitat de Saragossa, admet aquesta dificultat en la definició dels termes proposats:

«uno de los casos de mejor conocidos de imprecisión terminológica es el que se da entre las nociones de *tema* y *motivo* cuando se emplean como representaciones conceptuales explicativas del contenido que ofrece cada obra literaria» (Romero, 2006: 71).

Ja durant el segle passat tenim notícies d'aquesta polèmica i falta de precisió a l'hora de l'ús d'aquests termes, com expressava E. R. Curtius en el seu llibre *Ensayos críticos acerca de la literatura europea*, publicat en espanyol el 1959, quan es queixava que «*Motivo* y *tema* son dos cosas, y el crítico hará bien en distinguirlos», alhora que marcava unes directrius per tal de realitzar aquesta discriminació d'àmbits d'acció terminològica:

Motivo es lo que pone en movimiento y mantiene coherente la fábula (el *mythos* en la *Poética* de Aristóteles). El motivo pertenece al lado del objeto. Tema es todo lo que afecta a la actitud originaria de la persona ante el mundo. La temática del poeta es el registro de sus reacciones típicas ante determinadas situaciones a que lo lleva la vida. El tema pertenece a la esfera del sujeto. Es una constante psicológica que el poeta halla dada en sí mismo. El motivo es cosa de inspiración, de hallazgo, invención, que todo es lo mismo (Curtius, 1959: 273-274).

La imprecisió a què féiem esment més amunt respecte a la definició dels termes que ens ocupen ha dominat el segle XX i ha arribat als nostres dies, com feia palés Romero el 2006 i com torna a reiterar el 2013, en continuar la cerca d'una definició que n'aclarisca i n'especifique l'ús terminològic:

El rótulo “tema literario”, aunque de uso común en la crítica, no suele ser empleado con un significado unívoco, pues si en el empleo más común sirve para señalar los variados asuntos o materias que son atendidos en los estudios literarios, [...] cuando se emplea en campos de referencia más precisos suele solaparse con termino también de uso crítico literario general como “mito”, “alegoría”, “tipo”, “motivo” o “tópico” (Romero, 2013: 9).

De fet, Romero contrasta diversos autors que han estudiat la qüestió a què ens referim i observa com les divergències pel que fa a la definició dels conceptes són ben paleses, com és el cas de la confrontació quant a les visions sobre aquesta terminologia d'estudiosos com Frenzel i Trousson:

[...] para Elisabeth Frenzel el tema precede al motivo porque el primero tiene una mayor amplitud de espectro significativo, mientras que para Raymond Trousson el motivo es previo al tema, habida cuenta que este último no es otra cosa que la individualización de un motivo que se ha construido sobre la concreción de lo universal en lo particular (Romero 2013: 10).

L'estudiosa alemanya Elisabeth Frenzel fa també un esforç per donar llum a la distinció i concreció dels termes esmentats, a través d'obres com *Diccionario de argumentos de la literatura universal* (ed. alemanya, 1962; trad. cast. 1976) i *Diccionario de motivos de la literatura universal* (ed. alemanya, 1976; trad. cast. 1980), on s'exemplifica la manera en què l'autora proposa l'ús d'aquesta terminologia a través d'una sèrie d'exemples que acoten i defineixen els termes tractats:

Sus contornos fijos diferencian el *tema* tanto del problema o (idea) más abstracto y en cierto modo vacío de argumento ('la fidelidad, el amor, la amistad, la muerte') como de la unidad argumental menor del *motivo* ('el hombre entre dos mujeres', 'los hermanos como enemigos', 'el doble'), que si bien tiene en común con el tema lo intuitivo de sus imágenes y lo situacional, no hace más que pulsar un acorde, allí donde el tema ofrece la melodía completa (Frenzel, 1976: VII).

El professor Miguel Ángel Márquez, de la Universitat de Saragossa, segueix així mateix la línia teòrica proposada per Ulrich Weisstein –autoritat internacional en el camp de la literatura i les arts comparades– i aporta unes limitacions també força resolutives quant a l'ús del terme *tema*, que es basen en el fet de reservar-lo «como el término menos determinado y lo utilicemos para designar cualquier materia literaria más o menos amplia, y más o menos general»; mentre que el terme *motiu* es considera que ha de tenir com a característiques la repetició i la importància significativa al llarg de l'obra literària d'un autor concret, en definitiva, un motiu ha de constituir-se com un element que cohesione el corpus literari estudiat:

[...] debemos considerar el motivo literario como materia que se repite o está presente en el desarrollo de una obra literaria. A este rasgo cuantitativo podemos añadir otro cualitativo: el motivo sería el tema que, repetido a lo largo de un corpus literario, resulta decisivo para su comprensión.[...] Para ser considerado motivo un tema literario debe repetirse en un corpus determinado y naturalmente cumplir una función integradora en ese corpus (Miguel Ángel Márquez, 2002: 255).

Ens trobem, doncs, amb dues posicions fonamentals dins de l'estudi de la tematologia: d'una banda, la que considera que el motiu és la unitat mínima recognizable i el tema una entitat més àmplia –proposta defensada per Frenzel i Weisstein; d'altra banda, la que interpreta el tema com a l'especificació del motiu que representa l'entitat aglutinadora –postura assolida per Trousson. El músic i professor de la Universidad de Burgos Miguel Martín Echarri resumeix aquesta dicotomia definitòria a través d'una interpretació d'una de les postures com a partint de la identificació amb el significat terminològic en l'àmbit musical:

En resumen, la diferencia está en que, en los términos musicales, el tema es más bien completo, redondo, capaz de contener una idea cerrada, mientras que el motivo es breve y elemental, incompleto. Esta visión, que sin duda ha influido sobre el sentido en que se usan las mismas palabras para hacer referencia a realidades literarias, coincide en gran medida con el punto de vista de algunos autores (frecuentemente los alemanes): el motivo sería un componente microtextual de un Stoff (fábula) más extenso; pero es claramente contradictoria con el de otros (especialmente Trousson, pero también otros autores franceses) que entienden 'motivo' en un sentido más amplio, como «situaciones básicas y abstractas que se encuentran en un nivel macrotextual abstracto respecto de los Stoffe que se entienden como sus concretizaciones (Naupert, 2001: 98)» (Miguel Martín Echarri, 2014: 15).

En el nostre treball ens acostarem a la proposta terminològica de Frenzel i a la de Weisstein que, fent-se ressò de l'ambigüitat en la definició dels termes *tema* i *motiu*, ens aporta el que al nostre parer és una discriminació ben aclaridora: «la identificación de un tema sólo es posible descomponiéndolo en sus componentes esenciales (motivos)» (Weisstein, 1975: 280).

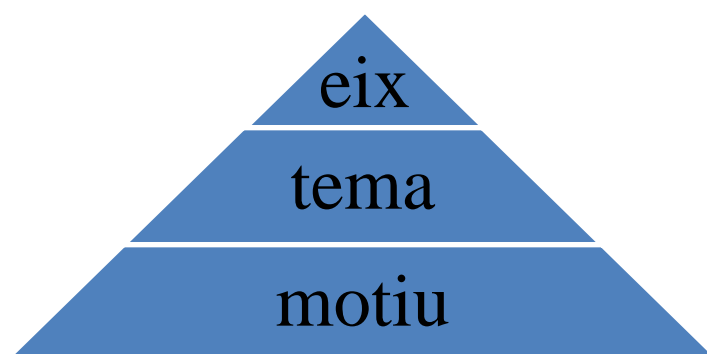
Weisstein, doncs, troba una fórmula certament funcional quan postula que el *tema* es divideix en subsegüents *motius* que el conformen i que li confereixen existència pragmàtica; dit d'una altra manera els *motius* representarien la concreció dels continguts que es podrien agrupar i abstraure tot incloent-los dins d'una categoria més àmplia i inclusiva, els *temes*.

Aquesta línia definitòria ha tingut també altres forts partidaris, entre d'altres cap destacar la figura del teòric literari Boris Tomachevski, qui va utilitzar el terme motiu

per a designar les unitats elementals en què pot dividir-se el material temàtic (Tomachevski 1970 [1925]: 203); i el semiòleg Cesare Segre qui s'hi havia acostat també a aquesta manera d'entendre aquests dos conceptes quan assegurava que entre tema i motiu preval una relació que va d'allò complex a allò simple, d'allò que té un caràcter articulat a allò que en té d'unitari (Segre, 1985).

En resum, en el present treball utilitzarem la terminologia de la següent manera: els motius representaran allò més concret, les accions narratives analitzades en cada text de les peces musicals; els temes concentraran tots aquells motius que puguen aglutinar-se sota un mateix epígraf perquè presenten característiques comunes i complementàries.

Per últim, com que els temes poden ser de caràcter transversal i ser tractats a través de diferents motius, hem establert un eixos temàtics de caràcter més general. L'esquema, doncs, de la nostra terminologia aniria d'allò més concret a allò més abstracte i aglutinador, tot seguint aquest esquema:



3.1.2. ELS EIXOS TEMÀTICS, TEMES I MOTIUS EN LA PRODUCCIÓ D'AL TALL

En el nostre estudi, el corpus de cançons analitzades i els seus motius corresponents s'han agrupat al voltant de diversos temes de referència, distribuïts al llarg de la producció musical del grup Al Tall. Al seu torn hem identificat tres grans eixos temàtics, que hem desglossat en capítols diferents.

Aquesta diferenciació ens ha permés reconèixer i integrar els significats, a bastir una interpretació conjunta del missatge de les composicions i de la visió sociocultural d'Al Tall, alhora que hem pogut resseguir-ne la trajectòria històrica i musical.

I. En un primer lloc, hem destriat l'eix temàtic *Una història alternativa del País Valencià*, que té com a característica principal el fet de reunir motius temàtics que tracten d'explicar al poble valencià facetes poc visibles de la seua història: qui és i d'on ve. Aquest eix temàtic té una presència total en 76 peces de les 122 analitzades –un 62'2% de la totalitat de la producció d'Al Tall i un LP on l'eix temàtic és transversal– repartides en tres grans temes de la següent manera:

“La història soterrada”: 18 peces (14'7%)

Cal tenir que compte que també trobem un treball discogràfic on el tema és transversal: *Xarq al-Andalus*.

“L'opressió de les classes populars”: 29 peces (23'7%)

“La castellanització”: 29 peces (23'7%)

1. “La història soterrada”: a través d'aquesta via Al Tall comença a incidir en les consciències adormides o ignorants d'uns fets històrics que no se li han explicat; Al Tall tracta una sèrie de motius en aquest apartat com ara el passat que ha participat en la formació com a poble del País Valencià, la conquesta jaumina i el repoblament posterior, la batalla d'Almansa, l'opressió de postguerra, etc. La reflexió subjacent és la necessitat que el poble conega el procés de formació per tal d'entendre molts de fenòmens contemporanis, perquè només a través del coneixement ple de la història pròpia podrà entendre el present.

2. “L'opressió de les classes populars”: el poble ha de saber qui és, quina és la seua història real, però també resoldre els problemes que l'assetgen, com ara l'espoli econòmic exercit sobre les classes populars, en molts casos incomprendible sense un coneixement profund de la història pròpia.

3. “La castellanització”: l’espoli, però, de què és víctima el poble valencià no és només econòmic, sinó també cultural, mitjançant un procés d’assimilació cultural de caire castellanitzador.

II. En segon lloc, l’eix temàtic *La cultura popular* tracta de reflectir com Al Tall proposa que hauria de ser la realitat cultural del poble valencià, quins haurien de ser-ne els referents i les guies d’adhesió per tal d’esdevenir digne i lliure. La presència d’aquest eix temàtic és palesable en termes numèrics en 32 de les 122 peces estudiades –26’2% del total (i dos LP on algun dels temes és transversal), repartit de la següent manera en els temes adscrits a aquest eix temàtic:

“Un substrat compartit: les cultures de la mediterrània” 4 peces (3’2%)

A més, hi ha dos LP on el tema és transversal: *Cançons de la nostra Mediterrània* i *Xarq al-Andalus*.

“La tradició anticlerical”: 6 peces (4’9%)

“Les formes de l’amor i l’erotisme”: 12 peces (9’8%)

“El paper de la festa: la catarsi i la lluita”: 10 peces (8’1%)

1. “La Mediterrània”: aquest marc geogràfic i cultural, on es troben les arrels culturals històriques del País Valencià, és presentat com a alternativa respecte a d’altres espais referencials –l’Europa insolidària i l’Estat espanyol.

2. “El paper de la festa: la catarsi i la lluita”: la celebració pot servir com a model catàrtic i eina de lluita.

3. “L’anticlericalisme”: aquest motiu respon a la finalitat de restar importància, legitimitat al capdavant, a un dels motius de l’immobilisme secular: la religió i l’església.

4. “L’amor i l’erotisme”: el grup proposa un model d’amor i erotisme lliure i apassionat, sense lligams ni patiments, que s’adiu a la concepció general d’existència digna proposada.

III. Per últim, l'eix temàtic que hem anomenat *La reivindicació d'un altre món* tracta d'explicar al poble valencià quines són les vies d'actuació i de pensament que haurà d'assolir per tal de completar el projecte de redreçament identitari i vital que proposa el grup, i que ve palesat a través dels temes que proposem tot seguit. Aquest eix temàtic és resseguible en 36 de les 122 lletres d'Al Tall estudiades –29'5% de tot el corpus lletrístic– i el repartiment de la presència en els temes concrets és la següent:

“Antifeixisme, antiracisme, antimilitarisme”: 11 peces (9%)

Cal afegir-hi un LP on el tema és transversal *Xarq al-Andalus*.

“Ecologisme i anticonsumisme”: 5 peces (4%)

“Feminisme”: 7 peces (5'7%)

“L'alliberament ‘nacional’”: 13 peces (10'6%)

1. “Antifeixisme, antiracisme, antimilitarisme”: aquest projecte de país, doncs, haurà d'estar lliure d'una sèrie de xacres i idees que enterboleixen la seua capacitat d'esdevenir lliure i que tenen a veure amb els comportaments intolerants i bel·licistes.

2. “Ecologisme i anticonsumisme”: un poble digne ha de viure en una lloc físic també digne, per tant es fomenten actituds que defensen el respecte cap a la natura, també a través d'actituds que fomenten el decreixement econòmic en contra d'una sobreexplotació dels recursos naturals.

3. “Feminisme”: el paper de la dona serà fonamental en el món alternatiu proposat, per tant s'haurà de redreçar també la seua imatge, tot proposant uns models alliberats i independents.

4. “L'alliberament ‘nacional’”: el projecte de redreçament del poble valencià passa, obligatòriament, pel seu alliberament nacional i n'és una condició indispensable per tal de dur-lo a terme.

Volem afegir també que –com exposarem en el següent apartat– en el context de l'anàlisi tematològica duta a terme en el present treball, hem observat la reiteració en l'ús de determinats recursos literaris a l'hora de transmetre els corresponents missatges;

en concret, ens ha semblat molt significativa la utilització que es fa d'algunes metàfores dins del conjunt de l'obra d'Al Tall, ja que és possible aglutinar-les al voltant de determinats referents i constitueixen un mecanisme cohesionador dels motius temàtics estudiats.

Ens trobem, d'una banda, amb dos tipus de metàfores, aquelles que fan referència al concepte de la *foscó i la llum* –i que es relacionen amb la situació d'una banda de marginació i minorització cultural del poble valencià i de l'altra amb el seu redreçament–, i les metàfores inspirades en la *cultura popular*: la casa, l'arbre, la llaurança i la festa –que representen el poble, la seua tradició i la seua cultura, i sobretot fan referència a les possibilitats de redreçament d'aquest.

D'una altra banda, som del parer que existeix una altra metàfora, de caire transversal –però no només– que recorre tota la producció d'Al Tall: la *música*, a través del seu paral·lelisme amb la cultura i la llengua pròpia.

3.1.3. L'EVOLUCIÓ DE LA TEMÀTICA

En la trajectòria d'Al Tall observem una sèrie d'evolucions pel que fa als referents temàtics: no sempre se'ls ha donat la mateixa importància a tots els temes i motius, ni se n'ha parlat amb la mateixa claredat o contundència; les incidències temàtiques han anat variant amb el decurs del temps, tornant a començar, diluint-se per sorgir de nou al cap del anys, fins i tot amb renovades energies. En aquest apartat, doncs, tractarem de dur a terme una interpretació evolutiva de l'anàlisi temàtica realitzada al llarg del present treball.

En el quadre de la pàgina 167 hem tractat d'establir una relació de la freqüència d'aparició dels temes presents al llarg de la producció musical d'Al Tall; aquests s'han ordenat segons el nivell de presència global, alhora que els treballs discogràfics segueixen un ordre cronològic, d'aquesta manera podrem observar les fluctuacions que s'han produït quant a l'aparició o desaparició de determinada temàtica.

La puntuació ha seguit el següent criteri: s'ha atorgat un punt /●/ per cada volta que el tema concret era present en alguna de les peces del disc; i el símbol /■/ és present quan hem considerat que la presència del tema era transversal a tot l'àlbum. D'aquesta manera una mateixa cançó ha pogut donar punts a més d'un tema dins del mateix disc.

El primer que observem és com els temes que predominen, des del principi fins a les últimes expressions musicals d'Al Tall, són “La castellanització” (29 cançons esmenten el tema sobre les 122 analitzades) i “L'opressió de les classes populars” (29/122), seguits a una certa distància de “La història soterrada” (18/122 i un LP transversal) i “L'alliberament nacional” (13/122). Dins d'aquests temes, però, observem una evolució en la freqüència d'aparició. En el cas de “L'opressió de les classes populars”, constatem com en els primers anys és un tema omnipresent en el treball d'Al Tall (1975-1983), però es dilueix durant el període 1983-2009, és a dir, té una presència residual tot i que no acaba mai de desaparèixer per complet; no obstant això, en l'últim treball, VCV (2009), torna a ser de nou ben treballat per part del grup.

Poden interpretar aquestes fluctuacions com a derivades de les diferents circumstàncies socials de cada moment: a mitjan dels anys 70 i durant tota la dècada que va seguir, la situació d'elevada desocupació, la modificació de les relacions laborals amb la patronal i l'entrada en la CEE, provocaren que el tema de les relacions laborals estiguera ben present en la societat; al mateix temps, durant els 80, 90 i principis dels 2000, la situació de major benestar laboral va fer que Al Tall se centrara en uns altres temes, com ara la xacra del feixisme, les conseqüències de la problemàtica entrada en la CEE i la consegüent reacció de dirigir la mirada cap a la Mediterrània com a espai alternatiu, etc.

LA TEMATOLOGIA I LES METÀFORES D'AL TALL:
UNA PROPOSTA DE CLASSIFICACIÓ

| | Castella nització | Opressió classes populars | Allibera- ment nacional | Història soterrada | Amor i erotisme | Antifeix. Antirac. Antimil. | Meditè- rrània | Feminis- me | La festa | Anti- clerical. | Ecolog. Anticon- sum. |
|--------------------|----------------------|---------------------------------|-------------------------------|-----------------------|--------------------|-----------------------------------|-------------------|----------------|-------------|--------------------|-----------------------------|
| <i>CPV</i> (1976) | • | ••••• •••• | •• | | | | | •••• | •• | | |
| <i>DRR</i> (1977) | •• | ••••• | •• | | •• | | | | | • | • |
| <i>PVPV</i> (1978) | | •• | | | •• | | | •• | | •••• | |
| <i>MA</i> (1978) | | | • | | | • | | | | | |
| <i>QMA</i> (1979) | •••• | •• | • | •••• • | • | •• | | • | | | • |
| <i>TV</i> (1983) | •••• | •••• | •• | | •• | | | | | | |
| <i>XA</i> (1985) | •••• | • | | ☉ | •••• | | | | | | |
| <i>XC</i> (1988) | | • | | | • | • | | | | | |
| <i>EE</i> (1994) | | • | | •••• | | •••• | •••• • | | | | • |
| <i>N</i> (1999) | • | • | • | | • | • | | | | | |
| <i>V</i> (2004) | •••• •••• | • | •• | | | | | | •• • | | |
| <i>VCV</i> (2009) | •••• •••• •••• | •••• | •• | ☉ | • | •• | | | | | • |

Així mateix, trobem una despolització pel que fa als motius durant els anys 80, que durà fins a ben entrats els 90, i que té a veure amb la idea estesa en aquells anys entre diversos sectors polítics i d'opinió, tant de dretes com d'esquerreres, que donaven suport a un art deslligat de les implicacions ideològiques característiques dels anys anteriors a la democràcia. Aquesta postura, òbviament, va tenir molt a veure amb l'associació de les cançons amb contingut reivindicatiu amb un temps (la dictadura franquista) que es tractava d'oblidar, com explica la professora Carla González:

[...] amb la transició molts polítics que durant la dictadura havien estat defensant la llibertat i traient la bandera de la democràcia i de la llibertat per tot, els va agafar una mica de por, tota

aquesta força que va tenir aquest moviment (la cançó reivindicativa) quan assoliren el poder aquests polítics, la van apaivagar: ja tenim la democràcia, ja tenim el que volíem, aquestes cançons ja no ens calen tant com ens calien, doncs no les canteu tan fort⁵⁷.

Un altre dels motius, però, d'aquesta tebiesa pel que fa al posicionament d'Al Tall, ens el dona Vicent Torrent, quan en referir-se a la claredat expositiva d'intencions del seu darrer treball, *Vergonya, cavallers, vergonya* (2009), explica algunes de les raons que la condicionaren:

No ens hem tallat en absolut, inclús d'altres coses que no hem explicat amb tota claredat en altres repertoris, en altres cançons i que podríem haver-ho fet, però un poc per connectar amb un públic més ampli, no ho hem arribat a fer⁵⁸.

Aquesta tendència cap a la neutralitat ideològica, doncs, comença a esvaïr-se a mitjan dels 90, per a desaparèixer completament el 1999, amb l'enregistrament de l'explícit treball *La nit*, on Al Tall torna a defensar el projecte de l'alliberament nacional, la lluita i la resistència: «A partir de La Nit ens plantejarem: qui ha dit que no es pot cantar, fins i tot pronunciant-te políticament?» admet Vicent Torrent (*Cantar rasant la terra*, Esguards 2009). Cal també esmentar el fet que, durant aquests anys que el grup es troba parcialment allunyat de referent ideològics en les seues lletres, el concepte “País Valencià” esdevé en part un concepte altremundista que té com a referent la Mediterrània. Tanmateix, amb la tornada a l'escena reivindicativa, es reprén el referent nacional vinculat al terme “Països Catalans”. I ara, a més a més, de forma molt més explícita que en els primers anys, també força compromesos, del grup: la paraula “català” ja no és amagada.

Hem observat, doncs, com la trajectòria del grup l'ha menat cap a una major explicitació del missatge, cap a una claredat meridiana que s'ha palesat en treballs com *Vergonya, cavallers, vergonya*, o, fins i tot, ha fet un pas més enllà a través del

⁵⁷ PONS, B. i NICOLÀS G. (2012). *València necessita una cançó* [documental], València: Universitat Politècnica de València.

⁵⁸ MARTIN, Daniel (2009). *Cantar rasant la terra* [documental], València: Esguard.

‘Romanç contra Camps’⁵⁹, cançó publicada a través de les xarxes socials –com ara *Youtube*– en què el grup pren partit de manera absoluta en demanar el no-vot contra el polític més votat en les anteriors eleccions municipals, Francisco Camps, i que ostentava, a més a més, en aquell moment la presidència de la Generalitat Valenciana.

La reflexió sobre el compromís polític a través de les cançons ha estat sempre una qüestió constantment abordada per Al Tall, també a través de les seues declaracions públiques. Arran de la publicació de *Quan el mal ve d'Almansa...* (1979), — probablement junt amb *Vergonya, cavallers, vergonya*, el treball més compromés del grup—, Torrent declarava «Els nostres objectius no són polítics, però hi tenen la seua incidència. No fem cançó militant, ni ho desitgem. I, d'altra banda, no rebutgem temes, perquè la veritable cançó popular s'adreça al poble, a les seues preocupacions, alegries, problemes, etc.» (Torrent, citat per Mansanet, 2010: 52-53). Aquestes declaracions de Torrent mostren, doncs, com ja el 1979, any de publicació de *Quan el mal ve d'Almansa...*, començava a existir una pressió per no intervenir políticament a través de l'art, que l'obligà a tractar d'amagar aquest contingut ideològic i reivindicatiu tan obvi en les peces d'Al Tall.

En canvi, només dos anys més tard, el 1981, Àngel Cosmos en el seu llibre sobre Al Tall, declarava: «Inevitablement, per altra banda, la música d'Al Tall té un contingut polític des del principi; difícilment pot ser popular sense ser polític» (Cosmos, 1981: 25-26). És a dir, la percepció de la intencionalitat del treball d'Al Tall no es corresponia amb les declaracions que en feia Torrent. Tanmateix quan Torrent, el 2011, és interpel·lat sobre els anys primers anys d'existència d'Al Tall –els primers també de la transició–, en el documental *València necessita una cançó*, reconeix que «Créiem que era possible la revolució, créiem que era possible aconseguir la normalització lingüística, un País Valencià autònom, lliure, i vam estar a totes». És produeix, per tant, una fractura entre les declaracions de Torrent sobre la intencionalitat del treball d'Al

⁵⁹ <https://youtu.be/QAtyOxONJUs>

Tall del 1979 i del 2011, probablement motivada per la tendència a la separació d'art i reivindicació social present durant la dècada dels 80 i 90.

Finalment, el 1999, amb la publicació de *La Nit*, com ja hem comentat, la reivindicació es fa explícita. Torrent admetrà, en referir-se a aquest treball musical, que «al cap i a la fi, la realitat ens obliga al combat» (Torrent citat per Mansanet 2010: 147). Segueix en això una línia de pensament connectada amb la ideologia nacionalista –de caràcter defensiu– i reivindicativa de Fuster, que es podria resumir en la coneguda citació:

Soc nacionalista en la mesura que m'obliguen a ser-ho, l'indispensable i prou. Perquè, ben mirat, ningú no és nacionalista sinó enfront d'un altre nacionalista, en bel·ligerància sorda o corrosiva, per evitar senzillament l'oprobri o la submissió (Fuster, 1976: 159).

Observem, doncs, com ja hem comenta més amunt, que el desig de manifestar-se políticament i d'assumir posicionaments ideològics estrictes, té una línia ascendent que culmina en la peça “Romanç contra Camps” (2011), incitació composta *ex professo* per tractar de desviar el vot al Partit Popular durant les eleccions del 2011. Al vídeo on el nucli d'Al Tall interpretava l'esmentat romanç, profusament difós a través de les xarxes socials, es podia llegir sobreimprés el missatge següent: «Vos convidem a rebel·lar-vos contra el mal govern que patim els valencians, per fer possible un futur millor».

Aquesta assumpció pública de posicionament polític ha continuat un cop el grup es va dissoldre, i el mateix Vicent Torrent –que dedicà el premi honorífic Carles Santos a la llibertat dels presos polítics de Catalunya–, s'hi manifestava obertament:

Sí, és un acte de valentia que... Bé, que els donen pel sac. Ens han posat a tir i en perill tota la vida, ara no ens posarem una caputxa perquè no ens identifiquen. És curiós, eh? Però els polítics d'ací han piulat poquet sobre els presos polítics catalans, no dic sobre l'independentisme, sinó els presos polítics de Catalunya, ostres! No diuen res, la població també està calladeta i la gent de la cultura també, com si mirant cap a un altre costat... I açò hi és, a més que som el mateix poble, és una injustícia flagrant i un acte de para-feixisme, açò que han fet⁶⁰.

⁶⁰ “Vicent Torrent (Al Tall): ‘El tio Canya continua a l’UVI’”, www.vilaweb.cat, 20-11-2018.

3.2. LA INVISIBILITAT I D'ALTRES METÀFORES

Hem observat com –al llarg de la lectura i l'estudi dels continguts de les lletres de la formació musical Al Tall– es repeteixen els usos metafòrics d'un seguit d'imatges que hem associat amb alguns dels postulats reivindicatius o de posicionament ideològic del grup; atés que el nostre treball se centra en l'anàlisi textual de les lletres de les cançons del grup musical, ens ha semblant rellevant realitzar una anàlisi detallada dels continguts dels referents metafòrics dels textos, ja que la metàfora és un dels recursos lingüístics més potents per aconseguir no només la transmissió d'un missatge, sinó la creació d'aquest. En concret, l'investigador Pardo Ayuso es refereix a la importància de les metàfores en la Nova Cançó en el sentit que «Manifesten [...] una intenció il·locutiva de crítica i advertència, sovint una denúncia i cerquen l'efecte perlocutiu de conscienciar i mobilitzar, de provocar-hi una resposta individual i col·lectiva» (Pardo Ayuso, 2015: 217).

Podríem, doncs, partir de la consideració de la metàfora que utilitza el psicolingüística nord-americà R.W. Gibbs quan explica la transcendència d'aquesta concepte: «Metaphor is not simply an ornamental aspect of language, but a fundamental scheme by which people conceptualize the world and their own activities» (Gibbs, 2008: 3).

Lakoff i Jakobson, en el citadíssim estudi *Metaphors we live by* (1980), destaquen el fet que el llenguatge humà és metafòric per antonomàsia i ressalten la importància de la metàfora en el procés humà de la percepció de la realitat: «[...] our conceptual System is largely metaphorical, then the way we think, what we experience, and what we do every day is very much a matter of metaphor»; dit d'una altra manera, la metàfora és un instrument cognitiu inherent a la naturalesa plàstica de la ment humana i, per tant, en la natura del nostre sistema conceptual: «[...] most of our ordinary conceptual system is metaphorical in nature (Lakoff i Johnson, 2003 [1980]: 3)». A més a més, parteixen de la base que, atés el fet que la comunicació està basada en el mateix sistema que utilitzem per pensar i actuar –el llenguatge–, aquest esdevé, per tant, una font essencial per conèixer el sistema conceptual: «Metaphors [...] are conceptual in nature. They are

among our principal vehicles for understanding. And they play a central role in the constructions of social and political reality (Lakoff i Johnson, 2003 [1980]: 159)».

Caldria, per tant, deixar constància del fet que les metàfores són un dispositiu del discurs que posa de relleu la circularitat del llenguatge, ja que no només actuen com a correlats de la realitat, sinó que tenen la capacitat de crear-la, en ser capaços de modular la forma en què aquesta és percebuda. Aquesta característica de les metàfores, doncs, seria de nou un dels motius que portara els Al Tall a fer-ne ús perquè els ajudarà a crear la visió el món adient a la transmissió del seu missatge.

Els antropòlegs estatunidencs Alfred Kroeber i Clyde Kluckhohn (1952) defineixen la cultura com a patrons de comportament adquirits i transmesos a través dels símbols:

Culture consists of patterns, explicit and implicit, of and for behaviour acquired and transmitted by symbols, constituting the distinctive achievements of human groups, including their embodiment in artifacts; the essential core of culture consists of traditional (i.e. historically derived and selected) ideas and especially their attached values; culture systems may, on the one hand, be considered as products of action, on the other, as conditional elements of future action (Kroeber i Kluckhohn, 1952: 181).

La definició de Kroeber i Kluckhohn afegeix una nova dimensió a la importància dels símbols –«[...] los símbolos, es decir, las metáforas sociales en que cristaliza la operación humana de observar el mundo que reciben los individuos y de interpretarlo, y que les sirven para enfrentar significativamente la realidad (Serna i Pons, 2013: 23)»– funcionen com a transmissors d'idees tradicionals i els valors que hi són relacionats.

Basant-nos, doncs, en l'estudi dels textos d'Al Tall, hem pogut determinar, d'una banda, que bona part de les metàfores que hi hem trobat, posseeixen uns elements concrets que es clouen al voltant d'una metàfora global comuna que es polaritza al voltant de dos termes antitètics: la invisibilitat –com a símbol de la situació d'opressió cultural d'un sector del País Valencià– i el seu correlat, la visibilitat –símbol en aquest cas del desig de redreçament cultural d'aquest sector esmentat. És el conjunt que hem anomenat *metàfores de la invisibilitat-visibilitat*, i que s'expressen sobretot a través de

les imatges basades en la dualitat de la metàfora arquetípica **fosc-llum**. A més, hem identificat d'altres motius metafòrics, freqüents en les composicions, que s'aglutinen al voltant de diversos conceptes antagònics fàcilment relacionables amb el concepte de la invisibilitat, en el sentit metafòric, d'absència, de no-presència. En aquest cas parlem de les metàfores basades en les dualitats **silenci-so i son-vigília**. Per últim, en aquest apartat de correlats podem afegir també unes altres metàfores que es corresponen amb aquest esquema dual, ja que es poden relacionar bé amb la idea de *la invisibilitat*: **la ocultació o soterrament**; o bé amb el seu contrari, *la visibilitat*: **la mostració o l'exhumació**.

Hem discernit, a més a més, un seguit de metàfores relacionables amb només un dels elements del correlat de la metàfora dual central: *la visibilitat*, a través del seu valor simbòlic de presència. Aquest conjunt de metàfores es relacionarien, d'una banda, amb diversos elements de la **cultura popular: la casa, l'arbre, la llaurança i la festa**, tots elements ben significatius i relacionables amb diversos posicionaments ideològics del conjunt musical. D'altra banda, hem inclòs dins d'aquets apartat el valor de simbòlic que, al nostre paper, acaba assolint el **fet musical** per als Al Tall; valor aquest basat en el paral·lelisme que observem entre l'esforç per la recuperació de les formes musicals i instruments genuïns valencians (la dolçaina) associats amb el desig de recuperació cultural general del poble valencià –concepte ideològic aquest darrer que recorre tota la producció musical i lletrística del conjunt– i en concret de la seua llengua pròpia: el valencià. Així doncs, es produeix un paral·lelisme metafòric entre els esforços de recuperació dels dos llenguatges: el musical i el lingüístic pròpiament, en què la metàfora podria cobrar un sentit bidireccional, en poder representar el so la paraula i viceversa.

En el quadre de la pàgina següent hem tractat de sintetitzar la nostra classificació de les metàfores estudiades al corpus lletrístic d'Al Tall, on es pot observar fàcilment la polarització d'aquestes al voltant de la dualitat –invisibilitat/visibilitat– de la qual hem parlat al llarg d'aquest capítol:

| Metàfores de la INVISIBILITAT | Metàfores de la VISIBILITAT |
|-------------------------------|--|
| 1. foscor | 1. llum |
| 2. silenci | 2. so |
| 3. son | 3. vigília |
| 4. ocultació-soterrament | 4. mostració-exhumació |
| | 5. La cultura popular: casa, arbre, llaurança, festa popular |
| | 6. El fet musical |

Som de l'opinió que el constant ús de metàfores en les lletres del grup és ben significatiu i simptomàtic, atés el valor simbòlic que adquireixen aquest tipus d'usos lingüístics per als autors i per al públic que els rep. La capacitat dels elements metafòrics per construir una percepció de la realitat determinada, però, s'incrementa en el cas de les lletres d'Al Tall, ja que la dualitat foscor-llum (invisibilitat-visibilitat), la metàfora més usada en els textos del grup i al voltant de la qual es poden aglutinar la resta, es tracta d'una metàfora arquetípica i, com veurem més endavant, es tracta d'un tipus de metàfora que compta amb unes característiques especials que la fan especialment efectiva a l'hora d'exercir de vehicle de transmissió de pensament.

3.2.1. LA METÀFORA ARQUETÍPICA FOSCOR-LLUM

El professor Michael Osborn en el seu treball "Archetypal metaphor in Rethoric: the light-dark family" –publicat el 1967 en la revista especialitzada *Quarterly of speech*– explica la rellevància de les metàfores basades en la dualitat foscor-llum –grup al nostre parer més nombrós i significatiu en els textos d'Al Tall– en la retòrica discursiva a través d'una sèrie de característiques que les defineixen com a metàfores

arquetípiques. En primer lloc, Osborn (1967) parla de la immensa popularitat i l'ample ús que se n'ha fet en la retòrica discursiva. D'altra banda, destaca la immunitat als canvis conseqüència del pas del temps que les caracteritza, de manera que poden ser comprensibles de generació en generació; d'igual manera aquesta immunitat es repeteix pel que fa a les diferents cultures, ja que pot ser compresa per grups de procedència cultural ben variat. La tercera característica observada per Osborn és el fet que la base de les metàfores arquetípiques es fonamenta en fets bàsics de l'experiència, en objectes, accions o condicions que deixen una empremta indefugible en la consciència humana, de manera que els motius bàsics semblen aglutinar-se al voltant de fets importants de l'experiència, alhora que hi troben representació simbòlica: quan un subjecte retòric es relaciona amb una metàfora arquetípica, es produeix una doble associació: el subjecte es relaciona també amb un fet important de l'experiència, que ja ha estat associat a les motivacions humanes bàsiques.

Aquests trets de les metàfores arquetípiques n'implementen la força persuasiva que rau, doncs, en la atemporalitat i la universalitat que els subjau –atesa la seua relació amb motius bàsics comunament compartits–, fet que implica que provocaran l'empatia de gran part de l'audiència.

L'ús, doncs, d'aquesta gran metàfora arquetípica de manera recurrent per part dels Al Tall ens sembla digna d'estudi exhaustiu, ja que es tracta d'un mecanisme lingüístic que fa servir la capacitat del públic d'identificar-s'hi per tal de transmetre un missatge ideològic concret, fet que demostra, al nostre parer, que aquesta transmissió d'idees és una de les finalitats bàsiques de les lletres d'Al Tall.

Lakoff i Johnson defineixen el concepte de metàfora com a «understanding and experiencing one kind of things in terms of another» (Lakoff i Johnson, 2003 [1980]: 5); en el cas d'Al Tall, doncs, aquesta transposició de termes es produiria entre les diverses metàfores que –com ja hem comentat més amunt– tenen com a eix vertebrador el concepte d'invisibilitat que simbolitzaria la situació d'opressió cultural i econòmica, sentida per una part del poble valencià i que és denunciada a través de les lletres del grup.

Aquesta opressió, doncs, troba un reflex metafòric en l'esmentat motiu referencial aglutinador que es basa en l'estat d'absència, de no-presència: la invisibilitat. Fet i fet, les metàfores sobre la invisibilitat que hem aïllat es corresponen amb tres motius relacionats amb la vida latent i inactiva, no present –invisible–: foscor, son i silenci; front als seus conceptes antagònics, que simbolitzen l'existència plena i activa, present –visible–: la llum, la vigília i el so.

En el cas de la dualitat foscor-llum ens trobem, doncs, amb una metàfora arquetípica basada en l'experiència humana més bàsica, motivada per la seua afinitat amb la naturalesa i la base empírica compartida de manera universal. A més a més, cal afegir, que és una metàfora d'una gran antiguitat, fàcilment palesable en multitud d'imatges que han estat gran referents culturals al llarg de la formació de la cultura occiden ara el mite de la caverna de Plató, on la foscor de la cova simbolitza la desconexió i la manipulació externa i la llum de l'exterior simbolitza el coneixement i la consciència d'individu.

Osborn completa aquest recorregut històric de la presència de la metàfora de la foscor i la llum –explicable per la immunitat que li confereix el seu valor comú en distintes cultures i èpoques, cosa que fa que no es veja alterada pels canvis culturals– i afegeix els usos que en feren tant en la Grècia clàssica a través de Demòstenes i les imatges d'Atenes, com la interpretació simbòlica de Déu o el Hades feta per Dante⁶¹.

Ja en èpoques més recents, la força d'aquesta metàfora arquetípica ha fet que el seu ús haja sovintejat en els discursos polítics, com és el cas dels de Churchill⁶² o Kennedy⁶³.

⁶¹ «Thus, when Dante conceives God as a light blinding bright, and Hades as a place of gloomy darkness, or when Demosthenes speaks of troubled Athens as launched upon a stormy sea, the meaning comes to us clearly across the barriers raised by time and cultural change (Osborn, 1967: 116)».

⁶² «Among rhetoricians, ancient and modern, none has been more aware of the potential power power of light and dark metaphors than Sir Winston Churchill. If we stand up to him (Hitler), all Europe may be free and the life of the worl's may move forward into broad, sunlit uplands. But if we fail, then the whole

Janne Turturi en el seu article “Darkness as a metaphor in the historiography of the Enlightenment” (2011) fa menció també d’alguns dels moments històrics en què la metàfora de la foscor i la llum ha tingut una gran importància tant pel que fa a la transmissió de significats com a la creació d’aquests. En primer lloc, Turturi esmenta el fet que en la Cristiandat ens trobem amb la simbolització de la veritat a través de la llum eterna que Déu ha atorgat a la humanitat; més endavant, aquesta metàfora es desenvolupa –i divergeix– cap a la idea de la veritat científica que pot “il·luminar” les tenebres de la ignorància humana i acaba donant nom a una etapa històrica caracteritzada per la importància del saber acadèmic: la il·lustració o segle de les llums, no de bades «the Enlightenment writers considered light as a symbol of progress, reason and tolerance» (Turturi, 2011: 20).

Turturi no dubta d’afirmar el fet que aquesta metàfora dual entre la foscor i la llum ha estat un motiu bàsic en la formació del pensament secular modern: d’una banda, el concepte de foscor ha estat utilitzat en la historiografia per referir-se a períodes caracteritzats per l’ambigüïtat o la manca de fonts històriques fiables; d’altra banda, la llum ha simbolitzat al seu torn la capacitat per entendre els fets esdevinguts en el passat, en una clara analogia amb el sentit que la metàfora de la llum ha sigut utilitzada per les ciències naturals per representar els efectes de la investigació empírica:

world, including the United States, including all that we had known and cared for, will sink into the abyss of a new Dark Age made more sinister, and perhaps more protactred, by the lights of perverted science. (“Their Finest Hour”, *Bloob, Sweat and Tears*, ed. Randolph S. Churchill, G. P. Putnam's Sons: New York, 1941). Good night, then: sleep to gather strength for the morning. For the morning will come. Brightly will it shine on the brave and the true, kindly upon all who suffer for the cause, glorious upon the tombs of heroes. Thus will shine the dawn. (“To the Frech people”, *Blood, Sweat and Tears*, ed. Randolph S. Churchill, G. P. Putnam's Sons: New York, 1941)».

⁶³ « (...) the torch has been passed to a new generation of Americans (...) The energy, the faith and the devotion which web ring to this endeavor will light our country and all who servei t –and the glow from that fire can truly light the world (pàgs. 226-227, *The Speakers's Resource Book*, eds. Carroll C. Arnold, Douglas Ehninger i John C. Gerber, Chicago: 1966)».

The dualism between light and darkness had been essential in the formation of modern secular historical thought in two ways. Firstly, for historians, the term darkness referred to a certain ambiguity, unclarity or obscurity of the period due to a lack of reliable information. Light, in contrast, symbolised the capacity to understand clearly what had really taken place in the past, in a similar way as the natural sciences allowed for an empirical investigation of the world (Tunturi, 2011: 21).

A més a més, tornant a Osborn (1967), la llum es relaciona simbòlicament amb la lluita per la supervivència i el desenvolupament en ser una condició essencial per veure-hi: amb la vista, i per tant amb la llum, hom s'informa de les característiques del medi, pot escapar-ne dels perills i exercir-hi influència; la llum –o el foc com a variant d'aquesta– representa també el calor i el poder vital del sol, el qual possibilita el desenvolupament físic. En contrast, la foscor ens remet a la nit, a allò desconegut, com a negadora de la visió que ens fa ignorants de l'entorn, vulnerables als seus perills i beneficis; en definitiva, sumit en la foscor, hom queda relegat a un estat desvalgut en què no pot controlar el món que l'envolta. Per últim, la foscor es relaciona també amb els conceptes de fred i de mort.

D'altra banda, si la presència de les metàfores basades en imatges de foscor i llum se situa dins d'un context de desenvolupament cronològic, aquesta combinació les fa extremadament adients per simbolitzar un procés cap a l'assumpció d'un objectiu final, en la consecució del qual no manca la confiança i l'optimisme, ja que aquests conceptes antagònics mantenen una identificació indefugible amb un procés cronològic inalterable: la successió de la nit i el dia o les estacions de l'any, de manera que «symbolic conceptions of the past as dark and the present as light or the present as dark and the future as light always carry with them a latent element of determinism, which the speaker can bring forth according to his purpose (Osborn, 1967: 118)».

El patró de repetició nit-dia (correlat de foscor-llum) a través de la seua inalterabilitat cronològica, ressalta la seguretat en l'arribada d'uns altres elements en una cadena inevitable d'esdeveniments naturals; d'igual manera com la variació de la llum i la foscor, el canvi del fred a la calor des d'unes estacions a unes altres impliciten un potent valor simbòlic relacionat amb el pas de la desesperació a l'esperança, de la

decadència i a la fruïció, basat el ritme indefugible que les estacions. La metàfora de la foscor i la llum es veu, doncs, implementada amb un altre símbol potencial relacionat amb un determinat present o un futur d'esperança, en concret en el pas estacional de l'hivern a la primavera, temps de ressorgiment.

En referència a aquesta metàfora estacional, demana un especial interès l'ús a nivell social –i institucional– que s'ha produït en els darrers temps del concepte de “primavera” amb diferents adjectius que el caracteritzen: trobem, doncs, el terme “Primavera valenciana” en referència a les mobilitzacions i protestes estudiantils – iniciades pels alumnes de l'Institut Lluís Vives–, que van tindre lloc a València durant la primavera del 2011, contra les retallades en educació dutes a terme per la Generalitat Valenciana, governada en aquella època pel Partit Popular. Aquest terme feia referència, i n'utilitzava la importància i repercussió, a les protestes que s'havien produït en nombrosos països àrabs als inicis del 2010 i que van rebre internacionalment el nom de “primavera àrab”. Per últim, caldria també esmentar el nom “Primavera educativa” amb què la Conselleria d'Educació de la Generalitat Valenciana –en aquesta època governada pel PSPV, després de la llarga hegemonia de govern del PP, amb Vicent Marzà, de Compromís, com a conseller de Cultura– va batejar una iniciativa educativa que aglutinava diversos congressos i activitats lúdiques a la ciutat de València durant un cap de setmana del mes d'abril de 2016.

En tots dos casos interpretem, doncs, que el terme “primavera” fa referència al desig de renovació ideològica palesat en les manifestacions socials i institucionals al·ludides com a correlat metafòric del ressorgiment de la naturalesa després dels mesos d'hivern; en la mateixa línia interpretativa explicava el psicolingüista Gaston Chevalier el significat metafòric de la primavera: «Ilustra igualmente el mito del perpetuo retomo. Simboliza la alternancia cíclica del empezar de nuevo» (Chevalier, 1986: 482).

Aquests dos fets, tant les protestes dels estudiants com les jornades educatives, tenen especial importància en el nostre treball atés que el seu rerefons ideològic es pot considerar com afí als postulats d'Al Tall; d'aquest fet es pot fer extraure la conclusió que la imatge de la “primavera” es tracta d'una metàfora utilitzada per un sector de la

societat valenciana que s'ha percebut vivint una situació social i cultural negativa durant un període de temps –simbolitzat per l'implícit “hivern”– i que expressa el seu desig de canvi i renovació –la “primavera”.

A continuació, continuarem la nostra anàlisi i classificació de les metàfores que més freqüentment hem trobat en els textos d'Al Tall i que es poden relacionar amb la dualitat *invisibilitat-visibilitat*. Primerament, farem referència als tres correlats metafòrics bidireccionals que hem associat amb la dualitat que tot just hem esmentat: **la foscor i la llum, el silenci i el so i l'ocultació-soterrament i la mostració-exhumació**. Al nostre parer, aquests quatre motius descrits fins ara es podrien encabir, al seu torn, dins de la metàfora arquetípica concreta descrita per Osborn que representa un d'ells i que n'aglutinaria la resta: la foscor i la llum. D'una banda, com ja hem esmentat més amunt, és ben palesa l'analogia d'aquesta metàfora amb les dualitats nit-dia, hivern-primavera o conceptes relacionats amb el foc –de la qual se'n pot considerar una variant-, son-vigília –com a activitats realitzades principalment en un dels espais temporals on predomina un concepte o l'altre–, o amb la imatge de les coses soterrades/amagades –sotmeses a la foscor, privades de llum–; d'altra banda, la dualitat silenci-so també es podria relacionar amb la freqüència d'aquestes activitats durant el dia o la nit, i per tant, es podrien tornar a relacionar amb la foscor i la llum.

Seguidament, mostrarem també les metàfores unidireccionals relacionades amb només un dels dos correlats: el concepte de *visibilitat*. Aquestes metàfores, doncs, han estat aglutinades sota dos epígrafs independents: d'una banda, la cultura popular **la casa, l'arbre, la llaurança i la festa popular**. Per últim, farem un esment del paral·lelisme metafòric que el tractament del **fet musical** adquireix per als Al Tall, en tant que llenguatge recuperat, dignificat i reivindicat, d'igual manera que la llengua pròpia.

3.2.1.1. *La foscor i la llum*

La foscor i la llum, amb les seues variants de nit/dia i els conceptes relacionats amb el foc, es tracta d'una contraposició metafòrica que trobem molt sovint en les lletres d'Al Tall amb el sentit simbòlic d'opressió i alliberament, respectivament, com ocorre en l'exhortació directa a l'arribada de la llum que trobem en la peça '**Cançó de la llum**' (CPPV, 1975):

*Que vinga, que vinga, que vinga la llum
i que al senyor alcalde li peguen en lo cul.*
'Cançó de la llum' (CPPV, 1975)

Observem com en aquests versos el fenomen de la denúncia de la invisibilitat es veu reflectit de manera ja no metafòrica, sinó explícita, a través de l'autocensura que el mateix Torrent exerceix en escriure els seus versos, quan suavitza l'expressió "li peguen en lo cul". Aquesta autocensura cal no oblidar que s'explica en gran part a la data de publicació del disc: el 1975, el mateix any de la mort del dictador Franco, quan el record de la censura infringida pel govern d'aquest encara està ben present en el records dels qui la van patir.

En la peça '**Per Mallorca**' (CPPV, 1975) trobem una clara referència geogràfica al lloc pel qual "ens ix el sol": Mallorca, i per on es pon: "per Castella s'apaga". Aquesta correlació té a veure, com ja hem apuntat més amunt, amb la provenença de la cultura que és vista com a nodridora de la valenciana –Mallorca en representació de la catalanitat i el Mediterrani, com a àrea d'inclusió hiperonímica– i, unes estrofes més avall, trobem de nou una referència a l'eixida del sol i l'alba observades des del cim del Montgó –massís més elevat de la comarca de la Maria Alta i des d'on es pot observar la mar Mediterrània, en direcció a Mallorca.

*Per Mallorca ens ix el sol,
bonica morena,
per Castella s'apaga.*
[...]

*Cal que pugem al Montgó,
que isca el sol abans de l'alba.*
'Per Mallorca' (CPPV, 1975)

La següent lletra analitzada, **'Passa el temps' (N, 1999)**, es troba dins d'un àlbum el títol del qual *–La nit (1999)–* ja fa referència a un dels dos termes antagònics principals de la metàfora de la llum i la foscor; en el fragment textual analitzat, la nit torna a representar una força anorreadora que fa desaparèixer el desig de lluita i l'esperança:

*Passa el temps,
la nit apaga la lluita.
Passa el temps,
la nit se'n du per davant
els meus somnis.*
'Passa el temps' (N, 1999)

En el darrer treball discogràfic d'Al Tall, *Vergonya, cavallers, vergonya (2009)* trobem dues peces en què s'utilitza la metàfora arquetípica basada en la dicotomia llum-foscor. D'una banda, en la cançó **'Cant de la Muixeranga' (VCV, 2009)** es conjuminen les metàfores de la llum i la de la vigília per tal de simbolitzar l'esperança en una nova situació identitària al País Valencià:

*Des de la nit
brolla la llum
que ens crida a despertar.
Som a l'albada
i la terra es manifesta
un país precís
que es fa ben cert
des del somni secular.*
'Cant de la Muixeranga' (VCV, 2009)

Aquest "país precís" seria el resultat de la supervivència del poble als "temps de foscor", terme que la politòloga alemanya d'origen jueu, Hannah Arendt, utilitzava en

el seu llibre *Hombres en tiempos de oscuridad* –des del títol mateix– justament per a referir-se a períodes de la història en què l'opressió ha format part de la vida pública:

La historia conoce muchos períodos de tiempos de oscuridad en los que el ámbito público quedó ensombrecido y el mundo se tornó tan dudoso que la gente dejó de pedirle a la política otra cosa que no fuera demostrar la debida consideración por sus intereses vitales y la libertad personal. Aquellos que vivieron en tales épocas y fueron formados por ellas, tal vez siempre se sintieron inclinados a despreciar el mundo y el ámbito público, a ignorarlos en la mayor medida posible, a pasarlos por alto, como si el mundo no fuera más que una fachada detrás del a cual la gente pudiera esconderse para poder llegar a la mutua comprensión con sus semejantes sin tener en cuenta a ese mundo que se halla entre ellos. Si en esas épocas todo sale bien, se desarrolla un tipo de humanidad especial (Arendt, 2006: 22).

D'altra banda, en la lletra de '**Marxa Jaume**' (VCV, 2009) es reprén la referència geogràfica de 'Per Mallorca' (CPPV, 1975) – Llevant: per ix la llum i Ponent per on apareixen les ombres– en una esperançat vaticini sobre el futur del País Valencià; es produeix una mena de tancament de cercle, ja que la referència és present en una composició del primer àlbum d'Al Tall i en una del darrer.

*Tornem a la via d'en Jaume,
girem-la cap al futur,
hissem la llengua del terra
que l'hem de traure a la llum.
[...]
La llum sempre guanya en la vida
i torna a eixir pel llevant
i encara que el ponent llança
les ombres sobre la mar,
la llum sempre torna encesa,
torna a eixir pel llevant.
'Marxa Jaume' (VCV, 2009)*

En la mateixa composició –‘Marxa Jaume (VCV, 2009)– apareix la imatge del foc com a variant de la llum; variant aquesta, però, que aporta nous matisos simbòlics atesa la seua pròpia natura com a element regenerador i eliminador de la foscor:

*Aneu encenent les flames,
aneu connectant els llums,
ben amunt les bengales,
que hi vegem clar tots els ulls,
que Jaume du la senyera,
que ho vegem clar tots els ulls.*
‘Marxa Jaume’ (VCV, 2009)

Osborn quan estudia les metàfores relacionades amb la foscor i la llum també fa un esment concret al símbol del foc i indica que la tendència d’aquest a cremar en direcció vertical cap amunt l’erigeix com a metàfora de l’esforç de superació i de consecució d’ideals; ressaltava també el fet que, en ser un dels elements de la naturalesa que més ràpid canvia d’estat i es propaga, pot representar la joventut i la regeneració, així com la continuïtat de les idees a nivell generacional –com les torxes dels atletes olímpics en l’antiga Grècia:

(...) its tendency to shoot upward relates it to the motivational basis of vertical scale imagery: that which reaches above can symbolize the difficult effort by man to improve upon his condition, to aspire to “higher” ideals and attainments. Because fire is the most active, most rapidly changing of nature’s elements, it can represent youth and regeneration. ... Because its spontaneous generation and rapid reproduction, fire can represent also the birth of an idea and how it proliferates in the mind. Furthermore, just as a torch spreads flame from one place to another, an idea can leap from one mind to another (Osborn, 122: 1967).

3.2.1.2. *El son i la vigília*

Aquesta segona metàfora dual, aglutinada sota el correlat conceptual invisibilitat- visibilitat, representa en les lletres dels Al Tall, d’una banda, a través de la metàfora del son –o l’acte de “dormir”–, l’estat de desconeixença, la manca d’informació, la

manipulació i el desànim en què se sent sumida una part del poble valencià com a conseqüència de l'opressió cultural que percep com a patida; i, d'altra banda, mitjançant la imatge de la vigília –o l'acte de “despertar”– l'estat de consciència plena, d'informació, de llibertat de decisió i d'esperança⁶⁴

En el primer àlbum d'Al Tall, *Cançó popular al País Valencià* (1975), a la insigne peça '**Per Mallorca**' (CPPV, 1975) ja apareix una descripció d'un poble –amb tota seguretat fa referència al valencià– que “dormia i que dormia” i s'hi llança una exhortació al desvetllament general: “cal que vetllem per la nit”, és a dir, cal prendre consciència per detectar “l'engany” de què se sent víctima un sector del poble valencià:

⁶⁴ Aquesta metàfora de l'acte de “despertar” –combinada a través del títol del llibre amb la metàfora de la “foscor” – és arreplegada en el poema 'Esta societat' inclòs en el poemari *Diàlegs oberts: de la llum i la foscor* (premi jove de literatura 1994), escrit pel sociòleg valencià Vicent Flor:

Esta societat

Esta societat s'afona

I no hi ha versos que la salven

Ni cançons que la desperten...

Esta societat s'afona

I en ella naix sen esperar

La mediocritat distant

Sense goles que responguen.

Esta societat s'afona

Són els ciments les idees,

Velles, sens alenar,

Trencades per oblidades.

Esta societat s'afona

I no hi ha versos que la salven

Ni cançons que la desperten...

Ni hòmens lliures vora mar.

*Hi havia una volta un poble
que dormia i que dormia,
bonica morena,
i de tant que va dormir
despert i tot somniava.
[...]
cal que vetllem per la nit,
llancem l'engany dins de l'aigua!
'Per Mallorca' (CPPV, 1975)*

En la lletra de la cançó '**Processó. Dansà**' (QMVA, 1979) es produeix una mena d'exhortació –que realment expressa una esperança i un desig– a les futures generacions de valencians i valencianes a qui descriu com a “gent desperta i sobirana”, és a dir, “senyors del seu propi viure”, lliures:

*Feu més fort el sortilegi
amb tots els vostres poders
i acudisquen a la festa
en un tercer cadafal
aquells que encara han de nàixer,
gent desperta i sobirana,
senyors del seu propi viure
[...].
'Processó. Dansà' (QMVA, 1979)*

La imatge del “despertar” amb l'arribada de la llum del dia, com a símbol de la presa de consciència del poble valencià –“el país precís” en contrast al “país perplex” que descrivia Marqués (1974)– es repeteix en les peces '**Cantar**' (VV, 2004) i '**Cant de la Muixeranga**' (VCV, 2009):

*Salamera sandonguera,
ja és de dia i fa bon sol*

*deixa el llit i la quimera
que vull dir-te una cançó.
'Cantar' (VV, 2004)*

*Des de la nit
brolla la llum
que ens crida a despertar.*

*Som a l'albada
i la terra es manifesta
un país precís
que es fa ben cert
des del somni secular.
'Cant de la Muixeranga' (VCV, 2009)*

3.2.1.3. El silenci i el so

En aquest parella antagònica –també inclosa dins de les metàfores de la invisibilitat i la visibilitat– el silenci torna a representar en els textos d'Al Tall l'opressió cultural sentida per un sector del poble valencià. Aquesta metàfora, doncs, esdevindrà sintestèsica en ampliar el seu significat al silenci com a forma d'invisibilitat lingüística concreta, en concret quant a la minorització de l'ús social i públic del valencià. D'altra banda, el so –com a símbol de l'alliberament i la visibilitat– és representat a través de diferents maneres, entre les quals cal destacar el cant –la forma sonora bàsica per excel·lència d'unes composicions que, no ho oblidem, van ser escrites per ser cantades– i el crit –variant acústica que inclou, a més a més, la queixa com a significat paral·lel.

Ja des de les lletres de les primeres composicions d'Al Tall –**'D'avui és el cantar'** (CPPV, 1975) i **'Per Mallorca'** (CPPV, 1975)– trobem ben present aquest doble significat metafòric del cant i del crit que “esgarren” el silenci –associat al seu torn a la

metàfora del son– i fan desaparèixer la invisibilitat, és a dir, una volta que el poble ha pres consciència, ha d'actuar:

*D'avui és el cantar,
d'avui és el cridar,
fins que tots els silencis
es puguen esgarrar.*

'D'avui és el cantar' (CPPV, 1975)

*Quan ix el sol els galls canten,
quan se pon, callen i dormen.*

'Per Mallorca' (CPPV, 1975)

Al treball *Vares velles* (2004), en les peces '**A les teulades**' (VV, 2004) i '**Cantar**' (VV, 2004), el cant és utilitzat de manera literal i també com a símbol de la perpetuació de la tradició musical i de la identitat de què aquesta forma part:

*[...] i ara ja hem canta per jotes
tal com feien els pares
i si pren la resistència
pararem dalt les teulades.*

'A les teulades' (VV, 2004)

*Cantar com cantava el pare
és cosa que faré jo.*

'Cantar' (VV, 2004)

Aquestes tres metàfores estudiades fins ara i relacionades amb el fenomen de la invisibilitat –la foscor, el son i el silenci– i el seu correlat antagònic –la llum, la vigília i el so– les trobem també combinades, amb el mateix significat que se'ls ha atorgat en les peces d'Al Tall com a símbol de l'opressió d'una part del poble valencià, en els versos del poema "Assumiràs la veu d'un poble", un dels poemes més coneguts del

poeta de Burjassot, Vicent Andrés Estellés, inclòs en el seu poemari *Llibre de meravelles* (1971):

Assumiràs la veu d'un poble, **veu:** metàfora silenci-so
i serà la veu del teu poble,
i seràs, per a sempre, poble,
i patiràs, i esperaràs,
i aniràs sempre entre la pols,
et seguirà una polseguera.
I tindràs fam i tindràs set,
no podràs escriure els poemes
i callaràs tota la nit **callar:** metàfora silenci-so; **nit:** met. fosc-or-llum
mentre dormen les teues gents, **dormen:** metàfora son-vigília
i tu sols estaràs despert, **despert:** metàfora son-vigília
i tu estaràs despert per tots.
No t'han parit per a dormir **dormir:** metàfora son-vigília
et pariren per a vetlar **vetlar:** metàfora son-vigília
en la llarga nit del teu poble. **nit:** metàfora fosc-or-llum
Tu seràs la paraula viva, **paraula:** metàfora silenci-so
la paraula viva i amarga.
Ja no existiran les paraules,
sinó l'home assumint la pena
del seu poble, i és un silenci. **silenci:** metàfora silenci-so
Deixaràs de comptar les síl·labes,
de fer-te el nus de la corbata:
seràs un poble, caminant
entre una amarga polseguera,
vida amunt i nacions amunt,
una enaltida condició.
No tot serà, però, silenci.
Car diràs la paraula justa,

la diràs en el moment just.

*No diràs la teua **paraula***

amb voluntat d'antologia,

car la diràs honestament,

iradament, sense pensar

en ninguna posteritat,

com no siga la del teu poble.

Potser et maten o potser

se'n riguen, potser et delaten;

tot això són banalitats.

Allò que val és la consciència

de no ser res si no s'és poble.

I tu, greument, has escollit.

*Després del teu **silenci** estricte,*

camines decididament.

Però són molt més nombroses les ocasions en què les metàfores de la invisibilitat han estat emprades per part de diferents representants artístics i culturals valencians per tal de manifestar el seu sentiment d'opressió cultural; no podem deixar de recordar, per posar alguns exemples paradigmàtics entre d'altres, la cançó de Raimón "La nit" (Raimon, 1964) o el significatiu nom amb què el crític musical Josep Vicent Frechina va batejar el seu blog: *Cròniques musicals del país invisible* –de nou una referència a l'estat de minorització de la cultura en valencià, en aquest cas pel que fa a la música en la nostra llengua.

En el cas de la metàfora de la nit utilitzada per Raimon en la seua composició podem parlar també de l'ús d'aquest recurs estilístic com a transmissor ocult de significats en el temps concret en què va ser publicat el treball: 1964, durant la dictadura franquista sota una vigilància censora per part del règim que evitava que missatges contraris a les consignes ideològiques imperants pogueren fer-se públics. En el documental *La cançó censurada* dirigit per Lluís Danés (TV3, 2016) es parla d'una

xifra superior a 4.000 cançons populars prohibides durant la dictadura del general Franco, de les quals més de 400 eren en català. Joan Molas, promotor de concerts, explica en l'esmentat document «es va crear una gran complicitat entre públic i cantants, “La nit” del Raimon n'és l'exemple més clar: la gent va desenvolupar un segon sentit per a entendre quan s'expressaven els artistes, per passar la censura»; en aquest sentit també el cantautor gironí Lluís Llach insistia en què «quan el Raimon deia “la nit”, no només era la nit de quan es fa fosc, sinó que hi havia molt més endintre. [...] Creàvem metàfores, que algunes van quedar com un llenguatge paral·lel».

Hem observat fins aquest punt, doncs, com les dualitats en què es basen les metàfores que hem batejat *de la invisibilitat* es caracteritzen per la presència, d'una banda, d'un element que denota invisibilitat o absència –la foscor (la nit, l'hivern), el son i el silenci–, que simbolitza el sentiment d'opressió social d'una part del poble valencià a causa de la manca de presència i visibilitat de la cultura pròpia, en totes les seues vessants: lingüística, musical, institucional, etc.; i, d'una altra banda, el correlat metafòric que representa el contrari: la visibilitat o presència –la llum (el dia, la primavera), la vigília i el so– que manifesten el desig d'una presa de consciència i d'una reacció contra l'opressió i la minorització.

3.2.1.4. *L'ocultació / la mostració – el soterrament / l'exhumació*

A aquest tres motius, en podríem afegir també un quart d'una gran càrrega simbòlica: el contrast entre **ocultació / mostració**, **soterrament / exhumació**, que ens mena simbòlicament a les metàfores anteriorment esmentades: la conseqüència d'allò que representa aquesta dualitat ens remet novament, d'una banda, al concepte de la invisibilitat a través de l'ocultació o el soterraments dels elements; i de l'altra, tornem a la idea de visibilitat a través de la mostració o exhumació. Així mateix, aquestes dualitats ens remet, correlativament, a la idea de mort i de resurrecció-vida que representaven per a Osborn respectivament les metàfores de la foscor i la llum.

Cal ressaltar que, a més a més, aquests contrastos metafòrics comparteixen els mateixos referents que els anteriorment analitzats: d'una banda, l'ocultació-soterrament simbolitzaria la manca d'informació o la manipulació de la història pròpia del poble valencià i la minorització cultural i lingüística patida; i de l'altra, la mostració-exhumació, el desig de revertir aquesta situació a través de la presa de consciència de la història i la cultura pròpies i la visibilitat pública d'aquestes.

La invisibilitat que en la peça **'Processó' (QMVA, 1979)** pren la forma de la història tapada, no contada, la història versionada pels vencedors en què el bàndol perdedor queda anorreat:

*La història ja està passada,
pols i terra la taparen
però el mal que vingué d'ella,
mal d'Almansa,
rosega i encara alcança
a tot el poble.*

'Processó' (QMVA, 1979)

En la cançó del mateix àlbum, **'Lladres' (QMVA, 1979)**, s'hi torna a incidir sobre la història oculta, que no és divulgada en l'ensenyament escolar com a manera d'invisibilitzar el bàndol vençut:

*No s'ensenya en les escoles
com va esclafar un país,
perquè d'aquella sembrada
continuen collint fruits.*

'Lladres' (QMVA, 1979)

En l'al·legoria que representa el **'Romanç de la Terrània' (VV, 2004)** es denuncia de nou la manca de presència, la invisibilitat de la cultura valenciana en les institucions i la vida pública:

[...]
no són públics,
ni estan presents als pobles,
tot i que són
els fills vells de la Terrània. (VV, 2004)

Aquests “fills vells de la Terrània”, de la terra, que viuen ocults, amagats, invisibilitzats en un “món fantasmal” sota la superfície de la terra i que són exhortats en la peça ‘**Des de la tomba-Sota les meues cendres**’ (VCV, 2009) a eixir-ne i visibilitzar-se:

És el camí cap a la superfície,
des del món fantasmal que ocupeu ara
perquè torneu a eixir a flor de terra,
la nostra terra viva i renovada.
‘Des de la tomba-Sota les meues cendres’ (VCV, 2009)

Per últim, no volem cloure aquest apartat referit a la metàfora que gira al voltant de la idea d’ocultació –a través del soterrament com a símbol de repressió– i de l’exhumació –com al correlat de visibilització i presència social de la cultura popular valenciana–, sense fer referència a les paraules amb què Vicent Torrent encetava el seu discurs en la cerimònia de lliurament del Premis Carles Santos de la Música Valenciana, en què va ser distingit amb el Premi d’Honor; aquesta intervenció del fundador d’Al Tall comença, doncs, amb un emocionat reconeixement dels anys de repressió i invisibilització patits a través justament de l’ús de la metàfora del soterrament:

Jo estic encantant perquè hem viscut tants anys per baix terra, la nostra vida ha sigut tan *underground*, que ara començar a traure el morro per a l’aire lliure, pues, moltes gràcies per estos premis, moltes gràcies per lo que m’ha tocat⁶⁵.

⁶⁵ <https://apuntmedia.es>, 8-11-2018.

3.2.2. LES METÀFORES DE LA CULTURA POPULAR

A banda d'aquesta preeminent metàfora arquetípica, hem trobat un seguit de metàfores que, malgrat tenir referents diversos, totes comparteixen el fet que aquests referents es poden relacionar amb elements d'un dels termes de la dualitat transversal utilitzada en aquest estudi: la visibilitat, en aquest cas a través de diverses representacions de la cultura popular: la casa, l'arbre, la llaurança i la festa. A més a més, cal destacar que la significació del paral·lelisme en què es basen aquestes metàfores és sempre el mateix i es compartit amb el de les metàfores anteriorment estudiades i aglutinades al voltant del concepte de la visibilitat: el redreçament i la defensa cultural del poble valencià.

Ens trobem, doncs, amb quatre motius referencials que hem reunit sota el nom de *metàfores de la cultura popular*:

3.2.2.1. La casa

La casa, dins de la qual cobraran diferents significacions alguns dels seus elements: pany, forrellat, teulada, porta i claus –«Símbolo del poder y del mandamiento, la llave domina -abre y cierra- la puerta» (Chevalier, 1986: 670) – simbolitza la cultura i la identitat col·lectiva pròpia, «el ser interior» (Bachelard, 1948: 18) que –segons el Diccionario de los símbolos de Chevalier– comunica la terra amb el cel a través de la construcció dels habitatges tradicionals segons les regles de la geomància: «El techo está horadado con un agujero para el humo, el suelo con un agujero para recoger el agua de lluvia: la casa está así atravesada en su centro por el eje que une los tres mundos» (Chevalier, 1986: 258).

La casa, doncs, que descriu Al tall es veu constantment amenaçada, bé per la pèrdua de les claus o bé pels intents de entrar-hi de manera violenta a mans de forces alienes –la casa també simbolitza en aquesta aspecte «refugio, madre, protección o seno materno» (Bachelard, 1942: 14). Aquest dos elements disruptius representen la pèrdua

del control de la identitat col·lectiva a causa de la inferència d'elements externs que desitgen destruir-la, que volen *fer fum la teulada* –‘Tio Canya’ (DRR, 1977)– *els espanyaportes* que *entren pel ponent* –‘La llarga’ (N, 1999); per tant, per tal de fer front a aquest perill, s'esperona a través de les cançons a *posar un forrellat nou*, és a dir, a prendre noves mesures de defensa que eviten l'anorreament cultural d'una part del poble valencià, com ja s'advertia a la cançó ‘Tio Canya’ (DRR, 1977):

Tio Canya, Tio Canya

no tens les claus de ta casa:

posa-li un forrellat nou,

o et faran fum la teulada / perquè avui tens temps encara. (DRR, 1977)

Aquesta metàfora ha servit de punt de partença per reclamar l'autodeterminació: “les claus de la casa” com s'expressava en l'editorial de la revista Caramella (núm. 25, juliol-desembre 2016):

En aquest punt arriba la segona lliçó. Ve dictada per unes dolçaines de rauxa encomanadissa i una tornada bastida amb metàfores transparents: «Tio Canya, tio Canya / no tens les claus de ta casa. / Posa-li un forrellat nou / o et farà fum la teulada». Aquesta és l'únic secret: tenir les claus de casa; autodeterminació, que se'n diu per amainar-ne la rotunditat.

[...]

Ara el país viu uns moments de gran excitació. Al País Valencià, després d'una rastrera insuportable d'anys de plom, governen uns partits que no tenen el català en el punt de mira i que s'alinearíen sense pensar-s'ho al costat de les reivindicacions del Tio Canya. Però podria tornar el Tio Canya a València sense posar novament la seua autoestima en joc? Resulta difícil respondre amb una afirmació convençuda. Quan encara no s'ha assolit un objectiu tan elemental com reconèixer legalment i sense embuts la unitat lingüística del català; quan encara no se disposa d'una mínima xarxa audiovisual compartida —ni tan sols cobertura televisiva en català en tot el país—; quan episodis tan intolerables com els recents atacs al català d'Aragó no són percebuts com atacs personals a cadascun de nosaltres, els catalanoparlants dels altres territoris; i quan tenim que suportar incidents tan detestables com la manipulació informativa d'una cadena d'abast estatal per quatre cartells de trànsit monolingües —en català, òbviament; si no, no seria problemàtic— a la ciutat de València; potser ha arribat l'hora de preguntar-nos, amb el mateix Tio Canya, si el forrellat actual és suficient o en cal un de més nou per garantir la seguretat de la casa. Aquesta és potser la lliçó que encara no hem après.

En la cançó ‘Lladres’ (QMVA, 1979) els “lladres de saqueig” s’instal·len la “cova” dins de la casa, des de la qual governen, en clara al·lusió als governants castellans que instauren les seues polítiques espoliadores en terres valencianes:

*Lladres que entreu per Almansa
no sou lladres de saqueig
que ens poseu la cova en casa
i des d’ella governeu.*
‘Lladres’ (QMVA, 1979)

El motiu del conflicte identitari entre els sectors més progressistes i conservadors pren protagonisme a ‘La llarga’ (N, 1999), simbolitzat a través dels colors que tradicionalment representen aquests dos corrents de pensament –“si la porta la pinteu roja o blava”– i / fent al·lusió alhora a la ideologia “blavera” –anomenada així per la importància donada a la franja blava de la bandera del País Valencià com a mostra de diferenciació i exclusió de la cultura catalana, simbolitzada al seu torn per les quatre barres de la Senyera. Les disputes i la manca d’acords, doncs, entre aquests dos sectors debiliten la societat valenciana que queda a mercé dels “espanyaportes que entren pel ponent”, de nou fent al·lusió a les polítiques d’espoli i castellanitzants:

*Sant Vicent predicà a tot Europa
i isqué de València
espolsant-se el calcer.*
*i advertia: “Paisans, gardeu casa,
de cert dia vindrà que aneu al carrer!
mentre disputeu
si la porta pinteu roja o blava,
els espanyaportes
entren pel ponent”.*
‘La llarga’ (N, 1999)

En la peça '**A les teulades**' (VV, 2004) es realitza una crida a protegir la casa –la identitat col·lectiva– pujant a “les teulades”, el lloc de “resistència” que, de fet, representa un espai on no es desenvolupa la quotidianitat, on no es viu, sinó que s’hi puja en un estat d’ excepció, en el context d’un conflicte o la necessitat d’amagar-se d’un perill extern.

[...]

i si pren la resistència

pararem dalt les teulades.

'A les teulades' (VV, 2004)

En el darrer treball d'Al Tall, *Vergonya, cavallers, vergonya* (VCV, 2009) trobem dues referències a elements pertanyents a la casa: en '**Jota de Jaume**' (VCV, 2009), s’hi fa referència a Catalunya com la “paret mestra de la casa”, és a dir, com el fonament cultural de la identitat catalana al País Valencià:

Catalunya terra vella,

lluitadora i assenyada,

bressol de la nostra llengua,

paret mestra de la casa.

'Jota de Jaume' (VCV, 2009)

D'altra banda, en la peça '**Cançó des de València-Senyor Rei**' (VCV, 2009) es relaciona la clau de les seues cases que els àrabs expulsats de terres valencianes al segle XIII van portar amb ells a l'exili, com a símbol del desig i la intenció de tornada, amb les claus del tio Canya en un intent d'identificar ambdós representants identitaris: el “moro, immigrant i valencianista” i el 'Tio Canya' –com ja s’havia pretés en d’altres lletres, sobretot les incloses a l’ àlbum *Xarq al-Andalus*–, que comparteixen un objectiu comú de recuperació de la dignitat com a poble expulsat i amb una identitat malmesa:

[...] *moro, immigrant i valencianista,*

porte amb mi la clau de casa dels avantpassats

*que marxaren expulsats del port de Dénia
i guardaren a l'exili esperant retornar.
Jo he tornat segles després amb les butxaques buides
i reclame per a mi i per a tots els valencians,
fills i néts del tio Canya, de qui em sent família
eixes claus que ell ha perdut i acabarem trobant.*
'Cançó des de València-Senyor Rei' (VCV, 2009)

3.2.2.2. L'arbre

El psicolinguista Gaston Chevalier ressaltava la gran càrrega simbòlica de l'arbre com a aglutinador de significats tel·lúrics:

Símbolo de la vida en perpetua evolució, en ascensió hacia el cielo, evoca todo el simbolismo de la verticalidad [...] Por otra parte, sirve también para simbolizar el carácter cíclico de la evolución cósmica: muerte y regeneración; los árboles de hoja caduca sobre todo evocan un ciclo, ya que cada año se despojan y se recubren de hojas. El árbol pone así en comunicación los tres niveles del cosmos: el subterráneo, por sus raíces hurgando en las profundidades donde se hunden; la superficie de la tierra, por su tronco y sus primeras ramas; las alturas, por sus ramas superiores y su cima, atraídas por la luz del cielo. Reptiles se arrastran entre sus raíces; aves vuelan por su ramaje: pone en relación el mundo ctónico y el mundo uránico. Reúne todos los elementos: el agua circula con su savia, la tierra se integra a su cuerpo por sus raíces, el aire alimenta sus hojas, el fuego surge de su frotamiento (Chevalier, 1986: 118).

L'arbre, en les composicions d'Al Tall, arreplegaria aquest significat de baula entre el sòl i el cel –que comparteix amb el símbol de la casa– i el reinterpretaria com símbol de la identitat col·lectiva pròpia del poble valencià. L'arbre, doncs, junt amb d'altres elements vegetals, basteixen una metàfora on també observem com les seues parts, al seu torn, són dotades de significat metafòric: saba i arrels –que simbolitzarien totes dues la veritat, l'autenticitat sobre la qual se sustenta la identitat del poble: l'arrelament–, les branques –les diferents representacions territorials dels pobles de cultura catalana– i les fruites i flors –el futur del poble valencià.

Observem com en les metàfores vegetals d'Al Tall sovintegen les espècies d'arbres autòctons –l'olivera en '**Lladres**' (QMVA, 1979), la garrofera en '**La garrofera**' (TV, 1983) i l'olivera i la figuera en '**La maregassa**' (XC, 1988)– que simbolitzen la força i l'arrelament mil·lenari a la terra i la mediterraneïtat, símbol al seu torn de la identitat col·lectiva:

*Hi ha un licor en la resina
dels antics oliverars
que fa tendra la memòria
i aclareix la veritat.*
'Lladres' (QMVA, 1979)

*La garrofera és eterna:
sempre ha estat on ha d'estar,
sempre ha d'estar on estava.*
*La garrofera destil·la
rampellades nacionals.*
'La garrofera' (TV, 1988)

Les flors menys sofisticades, més relacionades amb el món rural popular –les argelagues en '**Del Saler**' (DRR, 1977) i les flors de marge '**Flor de marge**' (TV, 1983). En el primer cas, les argelagues serveixen per combatre els mals que porta “el mal vent” que podem relacionar amb el vent de ponent, a què tantes coltes es fa al·lusió, i per tant, es crea una metàfora vegetal de resistència popular front l'espoli, en aquest cas urbanístic, patit pel paratge del Saler; en el segon cas, la flor de marge simbolitza l'estat d'identitat malmesa del poble valencià:

*Trau més argelagues i tots anirem
a ventar les plagues
que porta el mal vent.*
'Del Saler' (DRR)

*Flor de marge, raconera,
arrimada a algun costat,
Fas la vida per la vora
amagant la veritat.*
'Flor de marge' (TV, 1983)

En el tema '**Romanç de la Terrània**' (VV, 2004) es reprén el motiu de les arrels com a símbol nodridor de la identitat que possibilita “l'arreament”, és a dir, la pertinença a un lloc concret.

*[...] farcides d'arrels,
dels arrels que ells mantenen*

com a columnes

de les llars i la vida

d'aquell país.

'Romanç de la Terrània' (VV, 2004)

En el darrer àlbum publicat per Al Tall, *Vergonya, cavallers, vergonya* (2009), trobem diversos submotius de la metàfora de la llaurança en tres ocasions: '**Cançó des de València-Vergonya cavallers, vergonya**' (VCV, 2009) –on s'utilitza la "fruita nova" per simbolitzar el futur productiu que naix d'un passat fonamentat en la "lleï vella", l'adaptació a l'època actual dels Furs instaurats per Jaume I–; '**Jota de Jaume I**' (VCV, 2009), peça en què la metàfora és explicada per la lletra mateixa de manera obertament explícita: Jaume I representa un principi genealògic –"arbre"– del qual sorgeixen tres branques –"l'antic regne de València, Catalunya i Balears"– i Espanya és acusada de voler "esqueixar" aquest "arbre", "separar" les "branques" amb l'objectiu de la seua destrucció "fer llenya de foguer" –metàfora de l'intent d'aculturació, per part dels governs centralistes, dels pobles de cultura catalana descendents de l'antiga Corona d'Aragó; i, de nou, en la cançó '**Cant de Muixeranga**' (VCV, 2009) trobem la metàfora de la "flor" com a símbol de l'esperança en l'arribada d'uns temps millors, des de la perspectiva d'una època viscuda com a negativa –a través del símbol de l'hivern com a període fosc i de letargia de la naturalesa:

[...]

feu de la llei vella

una fruita nova;

'Cançó des de València-Vergonya
cavallers, vergonya' (VCV, 2009)

Des de l'hivern

mouen els brots

que l'arbre cobriran de flor.

'Cant de la Muixeranga' (VCV, 2009)

Jaume I és un arbre

amb tres branques principals,

l'antic regne de València,

Catalunya i Balears.

Espanya vol esqueixar

l'arbre de Jaume I,

vol separar les tres branques

per fer llenya de foguer.

'Jota de Jaume I' (VCV, 2009)

3.2.2.3. *La llaurança*

Des de temps ancestrals la llaurança i tots components que s'hi associen han sigut «símbol de la supervivència del l'home mitjançant el treball i l'esforç i esdevenen en la NCC l'esforç i el treball vers l'assoliment de la plenitud nacional (Pardo Ayuso, 2015: 232)». Aquests components de la tasca de la llaurança són la figura del llaurador – representant de la classe popular que treballa la terra, símbol aquest també de la identitat pròpia– que s'erigeix com la personificació de la classe popular i de l'estament que s'ha mantingut majoritàriament fidel a la llengua i la cultura pròpies del País Valencià; la sembra –que simbolitza els actes, a l'igual que en multitud d'expressions metafòriques populars– i els fruits – que representen les conseqüències d'aquests actes.

El primer exemple d'ús metafòric de l'acte de lliurança el tenim a l'emblemàtica cançó '**Lladres**' (QMVA, 1979). En aquest cas, però, la “sebrada” no és vista com a quelcom de positiu, sinó que representa l'arribada de la influència –els “fruits” que encara cullen– de les forces estrangeres que guanyaren la Batalla d'Almansa; tanmateix podem entendre la utilització d'aquesta metàfora com la perspectiva explicativa del fenomen d'aculturació des d'una visió arrelada al món rural: les classes populars.

*Perquè d'aquella sembrada,
continuen collint fruits.*
'Lladres' (QMVA, 1979)

Aquesta visió explicativa des de la perspectiva metafòrica del món de la classe popular llauradora la trobem en d'altres peces com '**Nuclears?... No, gràcies!**' (QMVA, 1979); '**Ja venen les vermadores**' (PVPV, 1978) i '**Cant alternatiu**' (VCV, 2009) a través d'uns versos parafrasejats de la insigne peça catalana 'Els Segadors'.

*Ho hem gastat tot en la sembra
i ara no podem regar.*
'Nuclears?... No, gràcies!'
(QMVA, 1979)

*Bon colp de falç,
defensors de la terra,
bon colp de falç!*
'Cant alternatiu' (VCV, 2009)

*Els peus són terra calenta,
les mans untós moscatell,
faran reposar la vinya
quan tallen tot el sarment.*
'Ja vénen les vermadores' (PVPV,
1978)

3.2.2.4. *La festa*

La festa popular i els elements musicals que l'acompanyen –a banda d'altres elements com el menjar i l'alcohol– a més de representar un fet objectiu de visibilitat de la cultura popular, adquireix per als Al Tall un valor metafòric afegit de lluita col·lectiva i unitat del poble –tornarem sobre aquest punt en el capítol dedicat al paper de l'expressió festiva dins de cultura popular (5.4.). La festa és «un mecanismo que realiza momentáneamente el sueño imposible de coherencia y certidumbre, que la realidad vivida nunca estaría en condiciones de confirmar» (Delgado Ruiz, 2000: 88); el fet festiu actua, doncs, com a mecanisme aglutinador i reforçador de la identitat comuna:

En la fiesta, un grupo autoidentificado por su etnicidad, su ideología, su religión, su vecindad, sus reivindicaciones políticas, musicales o deportivas, opera una especie de secesión. En el trascurso de la intersticialidad festiva, individuos ocupados habitualmente en tareas distintas, físicamente distantes entre sí, interrumpen sus inconexas y atomizadas existencias para coincidir con otros con los que se homologan, y, acto seguido, hacer una misma cosa, en un mismo momento, en un mismo sitio, exhibiendo una identidad entre ellos que muchas veces sólo tiene en su exaltación festiva la posibilidad de reconocerse y ser reconocida (Delgado Ruiz, 2000: 89).

La festa col·lectiva, pública i de carrer es mostra a les lletres d'Al Tall com un element metafòric de reivindicació de l'espai, de presa de consciència de la identitat pròpia i, fins i tot de vegades de metàfora de la resistència tot configurat una mena d'exèrcit popular disposat a entrar en combat. En peces com '**La dansà**' (DRR, 1977), '**Cant de Maulets**' (QMVA, 1979) i '**Viurem**' (N, 1999) trobem aquest ús metafòric:

*Fa molts anys que no dansem
i que no eixim al carrer;
de Morella a Guardamar
es prepara la dansà.
Per molt que s'empenyen
l'alcalde, el jutge i l'agutzil,
ja està el quadre organitzat
i el carrer Major bullint. 'La dansà' (DRR, 1977)*

*Eixiu tots de casa
que la festa bull
feu dolços de nata
i coques de brull,
polimenteu fustes
i emblanquineu murs
perquè Carles d'Àustria,
ha jurat els Furs. 'Cant de Maulets' (QMVA, 1979)*

*Ni amb la guerra de València pararan als dolçainers!
Per damunt de tot viurem!
No els podran ni amb la guerra de València,
els dolçainers tocaran la muixeranga
i entre tots la muntarem!
Passarem a l'altra banda! Per damunt de tot viurem! 'Viurem' (N, 1999)*

En canvi, en les lletres de peces com '**La dansa del trull**' (PVPV, 1978) o '**Vinga faena**' (TV, 1983) trobem el significat de la festa relacionat amb el seu valor catàrtic, d'alliberament de les restriccions socials o, fins i tot, com a espai de resistència front a les privacions econòmiques:

*El vi solta la llengua,
si has de parlar,*

*tot allò que ara calles,
perquè tens por,
li ho soltaràs a l'amo,
cridant ben fort.* 'La dansa del trull' (PVPV, 1978)

*Cantarem seguidilles per a la festa
i en deixarem alguna per a la faena,
i si no hi ha faena perquè no es troba,
menjarem seguidilles a la cassola.* 'Vinga faena' (TV, 1983)

3.2.3. EL FET MUSICAL COM A METÀFORA

Per últim, no voldríem deixar de fer esment d'un últim element analitzat, *el fet musical*, que, al nostre parer, en la forma que és concebut i desenvolupat pels Al Tall, estableix una relació paral·lelística de caràcter metafòric amb el llenguatge verbal. Si bé en aquest cas no es tracta d'una metàfora en el sentit lingüístic de les que hem analitzat fins ara –ja que la música és un llenguatge per ella mateixa–, som de l'opinió que el fet musical guarda una gran relació amb els dos grans grups de metàfores analitzades fins ara: d'una banda, la música, per definició, és una forma de fer desaparèixer el silenci, de ser present; d'altra banda, és un referent imprescindible en de la cultura popular. A més a més, però, trobem un interessant correlat paral·lelístic metafòric entre l'esforç de recuperació de models musicals, instruments i melodies tradicionals realitzat pels Al Tall i l'intent de revigorització simultani de la llengua pròpia a través de la presència d'aquesta acompanyant les composicions musicals i l'exhortació continuada a utilitzar-la: els dos llenguatges, el musical i el verbal, són tractats de la mateixa manera, des d'un intent de visibilitzar-los, de desenterrar-los, de ressuscitar-los, i aquesta manera d'entendre'ls ens remet novament a la dualitat de metàfora de la invisibilitat.

La revista *Caramella* recollia la idea de la importància del bilingüisme cultural –la llengua parlada i la llengua música– de la tradició que pretén salvar Al Tall:

Hi ha una tercera lliçó que no està en el text, sinó en la música i que té un abast ideològic més profund encara. Com tan bé va teoritzar el mateix Vicent Torrent uns quants anys després, no tenim una llengua materna sinó dues: la llengua parlada i la llengua materna musical, la de la nostra tradició. Aquesta havia sofert un procés de substitució lingüística més bèstia que l'altre i d'efectes més subtils: no només ens colonitzava per fora, sinó també per dins, perquè l'havia fet desaparèixer de tots els àmbits. Al Tall va desplegar llavors un programa de recuperació i normalització lingüística que va anomenar *riroposta*, manllevant un terme italià que ha fet fortuna: calia escriure cançons noves, amb ple sentit actual, utilitzant el llenguatge musical de la tradició; calia fer la tradició contemporània atorgant-li vigència present⁶⁶.

En aquest sentit, Herbert Marcuse explicava com en l'actualitat els moviments socials utilitzen la dimensió estètica de l'art i la música per reconstituir tradicions de resistència i crítica, i definia aquest concepte a través d'un joc de paraules de caràcter metafòric: 'tradition re-remembered'; en altres paraules, la tradició és recordada alhora que reconstituïda per tal d'adquirir una nova significació.

Aquest concepte de 'tradició' ens recorda, d'una banda, la definició d'Eyerman i Jamison en què se'n destaca el procés de selecció d'elements potencialment utilitzables en el present; i d'altra banda, allò que en termes musicals havia suposat el model de la *riroposta*, model que pretenia una reorganització o reinterpretació dels elements de la tradició musical pròpia per tal de construir un producte nou, adaptat al present, i que va servir de gran inspiració per a la recuperació musical duta a terme pels Al Tall. La recuperació musical és viscuda per Al Tall com un altre front de lluita contra les conseqüències del franquisme, una de les quals va ser la folklorització de la música popular, expressa Manolo Miralles, component d'Al Tall: «Aquello fue un auténtico asesinato cultural. Supuso un desprestigio absoluto para la música tradicional y tuvo una consecuencia nefasta: impidió la evolución natural de la tradición hacia la modernidad»; i Torrent completa aquesta idea afegint que «Ese proceso, que ya había arrancado con el inicio del siglo XX, hizo que la música tradicional se quedara encerrada en un gueto

⁶⁶ Editorial de la revista Caramella, núm. 35.

donde uno se había de disfrazar con ropa antigua para cantar una música que así parecía rancia y anticuada⁶⁷».

Aquesta concepció del llenguatge musical ens permet establir un pont de correspondències amb el concepte global de redreçament cultural que proposa Al Tall, de manera que la música adquiriria un sentit metafòric en representar un tractament identificable amb el proposat per a la cultura i la llengua pròpies: una recuperació de la tradició, tant musical com lingüística, que derivaria en un ús actualitzat, dignificat.

Aquest sentit metafòric que la música adquireix en la producció d'Al Tall és reforçada per les reflexions d'estudiosos, com ara els ja esmentats Eyerman i Jamison, que descriuen el fet musical com un art cognitiu i autorevelador, amb capacitat per simbolitzar els individus i els col·lectius; o la contundent afirmació de Perry Meisel (2009: 163): «sound constitutes sense, and sense constitutes sound», que es fa palesa en el cas d'Al Tall a través del caràcter metafòric que adquireix la música respecte al projecte de redreçament cultural global del poble valencià defensat pel grup.

En concret, en aquest sentit, volem ressaltar el valor simbòlic de la recuperació i dignificació que s'ha produït en els últims anys d'un instrument ben concret: la dolçaina. Ha calgut més d'un segle perquè la visió de la dolçaina canviara des de la descripció que Blasco Ibáñez realitzava, a finals del segle XIX, en el seu conte *Dimoni*, de la figura decadent d'un dolçainer (buscar fragment) –descrit com a borratxo i mandrós–, fins a la dignificació de l'instrument a través del treball de Xavier Ricart⁶⁸ –professor titular de Dolçaina en el conservatori de València–, la declaració de Patrimoni Immaterial de la Humanitat de les festes de la Mare de Déu de la Salut d'Algemesí –en les quals la música de la dolçaina és una de les característiques més visibles i

⁶⁷ www.levante-emv.es, 9-12-2012.

⁶⁸ Xavier Ricart és també autor del manual metodològic “Estudiant la dolçaina”, dels 10 volums del qual se n'han venut més de 10.000 còpies.

importants– i l'obtenció de Cristina Martí i Josep Yuste del títol de Grau Professional de dolçaina en la primera promoció.

La dignificació i la normalització de la dolçaina ha estat una lluita de dècades –en la qual els Al Tall han exercit un paper cabdal–, en què s'ha hagut de lluitar contra els estereotips que envoltaven la dolçaina; com explica Xavier Ricart «dolçainer o xirimiter acaba en -er, mientras que a los otros músicos se los llama pianistas, trompetistas o saxofonistas. Y eso es porque el de dolçainer era antes un oficio, como el de obrer, fuster o sabater, y nadie lo veía con la actual concepción de artista. El dolçainer se ganaba la vida durante el mig any fester, entre primavera y octubre, y el oficio se heredaba de padres a hijos. ¡Nadie enseñaba al vecino para que no le quitaran el trabajo!»⁶⁹.

Aquesta gran presència de l'instrument en les festes populars durant el segle XIX va ser seguida d'una progressiva desaparició durant el segle XX com a conseqüència de l'aparició de models musicals diferents fins que Joan Blasco durant la dècada dels seixanta i setanta va escriure el primer mètode estandarditzat per a dolçaina recuperant peces oblidades, va fundar escoles per aprendre a tocar l'instrument i fou, per tant, l'artífex de la primera fornada de dolçainers professionals. Aquesta decadència –i invisibilitat– de la dolçaina, que encara arriba als anys setanta, es reflectida per l'anècdota explicada per Miquel Gil quan per a la gravació del disc “Cançó popular del País València (1975) afirma que: «Tuvimos que comprar las cañas en Valladolid, puesto que aquí era imposible encontrarlas»; però Gil es conscient del redreçament i la recuperació posteriors de l'instrument –en què Al Tall ha estat una baula indiscutible– quan afirma que «la dolçaina ha regresado a su sitio y se ha mezclado con cualquier lenguaje musical: ska, rock, música medieval, barroca, jazz... Tiene una vitalidad bestial»⁷⁰.

⁶⁹ «La revolución de la *dolçaina*», Levante, 11-12-2011.

⁷⁰ Ídem nota anterior.

Miquel Gironés –dolçainer d'Obrint Pas– incideix en la idea de la importància dels músics de la generació d'Al Tall en la recuperació de l'instrument: «La generación de mi padre y tantos otros es la que sacó a la dolçaina del ostracismo, la estandarizó y dignificó el instrumento»; i coincideix amb les afirmacions de Miquel Gil quan apunta a la importància que ha tingut per a l'instrument la seua versatilitat a l'hora de poder-se incloure en la interpretació d'estils diferents als que ha estat tradicionalment associat: «Nosotros, tal vez, hemos ampliado el repertorio existente y hemos dado un empujón para despertar el interés por la dolçaina entre los más jóvenes, y abrirla un poco más al conectarla con el rock, el ska o el reggae»⁷¹.

Cristina Martí –guanyadora del premi extraordinari del Conservatori Municipal de Valencia José Iturbi– insisteix, no obstant la certa recuperació de l'instrument, en la idea que la dignificació de la dolçaina està encara inacabada: «Lo que para cualquier instrumento es lo más normal del mundo, para la dolçaina es algo extraordinario. [...] Estoy cansada de escuchar: "¡No sabía que con la dolçaina se podía hacer todo eso!". Ya es hora— de normalizar y dignificar la dolçaina⁷²». Si a aquestes declaracions de Cristina Martí els canviàrem el referent a la dolçaina pel de l'ús del valencià, podríem obtenir també la queixa i la voluntat de redreçament social que els Al Tall han buscat i desitjat per a la nostra llengua durant tota la seua trajectòria; i és en aquest sentit que hi trobem la metàfora, en el paral·lelisme que s'estableix entre el tractament de la música i la llengua, reivindicatiu i dignificador quant a dos elements populars genuïns valencians en dos àmbits, el musical i el lingüístic, que en definitiva són components cabdals de l'objecte de defensa d'Al Tall: la cultura valenciana pròpia.

L'ús metafòric i literal que Al Tall fa de la música i els textos que l'acompanyen seria, doncs, un excel·lent exemple del concepte d'art que defenia Adorno com a generador de consciència.

⁷¹ «La revolución de la *dolçaina*», Levante, 11-12-2011.

⁷² Ídem nota anterior.

3.2.4. L'ÚS DE LA METÀFORA EN TEMPS DE CRISI

No volem acabar aquest capítol sense recalcar de nou la importància que té, al nostre parer, el freqüent ús de continguts lingüístics metafòrics –i sobretot l'ús de metàfores que es poden classificar com a arquetípiques o relacionar-s'hi a nivell semàntic– dins dels textos d'Al Tall, d'Obrint Pas i d'altres expressions culturals i poètiques en la nostra llengua. Aquesta freqüència en l'aparició de la metàfora arquetípica la relacionem, doncs, amb la idea desenvolupada per Michael Osborn sobre el fet que aquest favoritisme esdevé una constant en temps de crisi, en què les apel·lació a veritats generals, basades en un arquetips simbòlics inalterables –com els cicles de llum diaris o estacionals– es fan necessàries per tal de reconfortar l'auditori sumit en la confusió, ja que refermen la reconfortant idea que després d'un període de foscor –de crisi– en segueix, de manera natural i indefugible, un altre de llum: un futur, doncs, esperançador:

This favouritism may be a symptom of a more general truth, that in moments of great crisis, when society is in upheaval and fashionable contemporary forms of symbolic cultural identity are swept away, the speaker must turn to the bedrock of symbolism, the archetype, which represents the unchanging essence of human identity. Audiences also are unusually susceptible in such moments to archetypal images, for its comforting to return with a speaker to the ancient archetypal verities, to the cycle of light and darkness, to the cycle of life and death and birth again, to the rivers and seas, and find them all unchanged, all still appealing symbolically to the human heart and thus reassuring one that man himself, despite all the surface turbulence, remains after all man (Osborn, 1967: 119-120).

Fet i fet, podem arribar a la conclusió que els temps en què canta Al Tall són percebuts i viscuts pel grup –i per la part del poble valencià que s'identifica amb el missatge de les seues cançons– com a temps de crisi en què les metàfores «serveixen un discurs que esdevé una crida a estar alerta, a prendre consciència de la situació de subsidiarietat i de servitud del nostre país en uns moments històricament transcendent» (Pardo Ayuso, 2015: 217). I no parlem només d'una crisi econòmica –tot i que en el últims anys de vida del grup també s'hi va fer present–, sinó sobretot d'una crisi cultural i identitària, produïda per la continuïtat d'unes polítiques contràries a afavorir la visibilitat d'aquest sector social valencià on s'inclou el grup.

Aquesta crisi identitària s'ha vist agreujada també per les circumstàncies a nivell mundial de les polítiques de globalització que, com indicava Bauman, han suposat un:

[...] debilitamiento real –o supuesto – y gradual –pero implacable– de la mayor parte de las distincions de base teritorial, como la sustitución de los grupo y asociaciones definidos territorialment por “redes” electrónicamente mediadas, para las que no importa el espacio físico y que han cortado sus ataduras con lo local y con las soberanías localment circunscritas (Bauman, 2006: 192).

La societat sumida en aquest procés de globalització ha vist, doncs, com els referents que havien constituït els pilars bàsics de la societat durant segles han desaparegut o han canviat fins a esdevenir irreconeixibles i aquesta «globalización unilateralmente empresarial supone la pérdida de su control sobre el presente y su capacidad para prever lo que les depara el futuro y, por lo tanto, para diseñar los medios necesarios para controlar su porvenir» (Bauman, 2006: 196).

Els Al Tall faran servir, doncs, una sèrie de metàfores basades en els arquetips, en les experiències més bàsiques dels humans –com la percepció de la foscor i la llum– per tal de fer front a aquesta crisi –fruit en part de les polítiques homogeneïtzadores conseqüència dels governs locals conservadors i del model globalitzador a escala mundial– i aconseguir l'adhesió al projecte de país amb què basteixen els paral·lelismes amb els arquetips: el redreçament de la cultura pròpia i genuïna.

En el dibuix que incloem en la pàgina següent –realitzat per Manuel Boix i incorporat al cartell de l'exposició itinerant que el 2016 commemorava els 35 anys de vida del grup a través del títol *Al tall, 35 anys de música mediterrània des del País Valencià*–, hi trobem aglutinades algunes de les metàfores sobre la invisibilitat tractades al llarg de l'exposició: veiem com una dolçaina soterrada ix a la llum –a través de la figura d'un arbre– i trenca el silenci amb el seu so contundent i que desperta tot el poble.

Aprofitem per ressaltar la importància del pintor Manolo Boix –autor de la major part d'elles caràtules dels discos d'Al tall– en paraules de Vicent Torrent:

Manolo Boix ha traduït a la plàstica, a les imatges, quantitat de missatges nostres, de cançons nostres, de l'esperit nostre, i ho ha fet d'una manera tan preciosa, tan... ha estat fet tota una imageria, un univers Al Tall –que ha definit Manolo– i que és impagable. [...] Vore amb els ulls una música és complicat, pues Manolo ho ha aconseguit⁷³.



<https://www.diarilaveu.com>.

⁷³ Documental *Sempre Al Tall* (Universitat de València, 2015).

4. UNA HISTÒRIA ALTERNATIVA DEL PAÍS VALENCIÀ

*Hi ha un licor en la resina
dels antics oliverars
que fa tendra la memòria
i aclareix la veritat.*

(Al Tall, 'Lladres', *Quan el mal ve d'Almansa...*, 1979)

4.1. LA HISTÒRIA SOTERRADA

4.1.1. LA BATALLA D'ALMANSA

4.1.2. LA VALÈNCIA ÀRAB

4.1.3. L'EMIGRACIÓ VALENCIANA A ALGÈRIA

4.1.4. LA FIGURA DESFOLKLORITZADA DE JAUME I I EL SEU LLEGAT

4.1.4.1. La manipulació de la història

4.1.5. L'ACTUALITAT INFORMATIVA

4.2. L'OPRESSIÓ DE LES CLASSES POPULARS

*4.2.1. 1975-1983. EL MOTIU OMNIPRESENT: L'OPRESSIÓ HERETADA DEL
FRANQUISME*

4.2.2. 1983-2009. EL MOTIU EN ESTAT LATENT: L'OPRESSIÓ ESMORTEÏDA

4.2.3. 2011. LA REPRESA DEL MOTIU

4.3. LA CASTELLANITZACIÓ

4.3.1. ELS ESBOSOS D'UN MOTIU CABDAL

4.3.2. EL MITE DEL TIO CANYA

4.3.2.1. El concepte de mite

4.3.2.2. La genealogia del tio Canya

4.3.2.3. Les lliçons del tio Canya

*4.3.3. QUAN EL MAL VE D'ALMANSA...: EL ZENIT DEL MOTIU DE
LA CASTELLANITZACIÓ*

Hem anomenat el primer dels eixos temàtics que hem resseguit al llarg dels textos de les cançons d'Al Tall *Una història alternativa del País Valencià*. Aquesta inclou tres aspectes intencionadament exclosos en la versió “canònica” de la història dels valencians que s'elabora al llarg del temps. Si més no d'ençà que es construeix l'Estat modern a Espanya i la història entra a formar part d'un discurs social present en la pràctica política dominant, els mitjans de comunicació hegemònics, l'educació pública i el sistema cultural. Presentem aquests tres aspectes que desenvoluparem tot seguit.

1. “La història soterrada” ens introdueix –a través de la focalització dels motius concrets–, en uns capítols històrics concrets poc coneguts pel públic general o bé explicats des d'una perspectiva diferent de l'habitual, tot adoptant el punt de vista del bàndol vençut –lluny de versions oficials, sempre explicades des de l'òptica dels guanyadors.

2. “L'opressió de les classes populars”, aspecte integrat per textos que focalitzen el protagonisme històric en les classes populars oprimides.

3. “La castellanització”, l'expressió de la denúncia del procés d'aculturació patit pel poble valencià; en aquest punt, a més a més, ens centrarem en l'anàlisi més detallada d'una peça concreta: ‘Tio Canya’–ja que considerem que es tracta de la cançó més emblemàtica d'Al Tall i la que més transcendència social ha assolit– i tractarem de realitzar un estudi global de tota la seua dimensió significativa.

Tots tres aspectes, presents en un gran nombre de les peces del grup, conformen una versió alternativa de la història que desvetlla una realitat amagada a propòsit, minoritzada en haver estat ignorats i invisibilitzats els protagonistes que poblen les lletres d'Al Tall i la llengua que parlen, símbol per excel·lència de la seua identitat. Al Tall, doncs –com recordava el diari *Levante-EMV* en la celebració de l'aniversari de la publicació del treball “Quan el mal ve d'Almansa...”– ha estat “siempre en el tajo del esfuerzo por la recuperación de la memoria colectiva”⁷⁴.

⁷⁴ MAÑEZ, Alejandro (2012). “Al Tall y Almansa”, <http://www.levante-emv.com>, 26-12-2012.

Un intent de recuperació de la història vehiculada a través de cançons s’havia produït abans al nostre àmbit lingüístic amb el treball precursor *Història de Catalunya amb cançons* (1971), en què el mestre Antoni Ros musicà lletres de Jaume Picas, que van ser interpretades per Guillermina Motta, La Trinca i el cor de les Escoles Virtèlia, amb la veu de l’actriu Àngels Moll com a narradora. El disc estava pensat per a fer conèixer d’una manera lúdica –i a un públic infantil– diferents episodis i personatges rellevants de la història de Catalunya (Guifré el Pilós, Jaume I, els almogàvers, el compromís de Casp, l’emperador Carles V, la guerra de Successió, etc.). La seua publicació per Edigsa –«un dels segells de referència de la resistència cultural contra el franquisme»⁷⁵– no va estar exempta d’entrebanes provocats per la censura, com explica l’editor del treball discogràfic, Claudi Martí, en el documental de Lluís Danés *La cançó censurada* (TV3, 2016). Martí precisa que les autoritats franquistes negaven l’existència de la pròpia matèria històrica objecte de l’enregistrament: «“Què és Catalunya? Què és això de “Catalunya en cançons”? Catalunya no té història!”; jo els vaig dir “Miri, ho sento molt, a vostès els agradarà o no, però tots els pobles tenen la seua història, i aquesta és la nostra, i nosaltres el disc el farem”».

4.1. LA HISTÒRIA SOTERRADA

A banda de fer de cronistes de la història i els esdeveniments recents durant la dècada dels 70 i 80 –esdeveniments importants per als Al Tall i que palesen la visió del món que ens transmeten com veurem més endavant–, és sobretot a partir del disc *Quan el mal ve d’Almansa...* (1979) quan el grup valencià enceta la seua tasca divulgadora del que hem anomenat el tema de “la història soterrada”, com el mateix Vicent Torrent l’ha

⁷⁵ Ferran Mascarell, conseller de cultura, en el llibret de la reedició del disc el 2014.

denominada en diverses ocasions⁷⁶. Els Al Tall exerciran el paper de mestres d'una història i d'uns fets que difícilment haurien pogut assolir tanta visibilitat d'una altra manera –atenent el context sociopolític de l'època–, i és aquesta idea, justament, la que defineix el concepte “història soterrada” i el fa esdevenir un tema d'anàlisi, ja que es tracta d'una sèrie de fets històrics que han estat amagats, silenciats, menystinguts o ignorats durant dècades per les institucions de l'Estat. Antoni Furió, catedràtic d'història de la Universitat de València, reconeix el treball divulgatiu de la història que ha realitzat Al Tall:

La història del país no s'ensenyava ni en les escoles, ni els llibres, ni els manuals, ni tan sols quasi en la universitat; aleshores el component de pedagogia que tenia Al Tall era molt important perquè ens recuperava una part de la nostra memòria històrica.

Aquest acostament gens acadèmic, naturalment, però molt emotiu, ha fet molt més per recuperar, per popularitzar, per socialitzar la història dels valencians que molts dels llibres, estudis, etc. que hagen pogut publicar o fer els professionals de la matèria, els historiadors⁷⁷.

Podem inferir que aquesta invisibilització dels fets històrics –que dona peu a la metàfora del soterrament d'informació– ha estat, en bona part, una maniobra planificada a consciència, amb la intenció de negar al poble valencià la identitat pròpia. És evident que això reforçava el control de la majoria social i n'impedia, o n'entrebancava almenys, la mobilització col·lectiva. L'anècdota que cita Ramon Sugranyes de Franch –intel·lectual i catedràtic català– és una mostra ben palesa de les raons d'aquests ocultament:

Fa bastants anys un prohoms valencià del règim franquista –membre de l'Opus Dei per més senyes–, em deia amb un bon raig de demagògia: “Ensenyeu als valencians la història autèntica de llur país i al cap de vint anys separatistes!” era una manera explícita de reconèixer allò que canta Al Tall: “no s'ensenyava a les escoles com van esclafar un país” (Ramon Sugranyes de Franch citat per Cosmos 1981: 96).

⁷⁶ «Vivim la nostra història de manera soterrada i és per això que no s'aprecia la realitat del que fou el nostre antic Regne de València» (PEIRÓ, Empar. “Vivim una història soterrada”, <http://elpuntavui.cat>, 2-6-2009).

⁷⁷ Documental *Sempre Al Tall* (Universitat de València, 2015).

Torrent i Miralles s'expressen en un sentit molt semblant quan afirmen que «resulta prou revelador que a certa gent no li interesse la claredat política ni la informació històrica, i això ens fa pena i alhora ens revolta contra eixe desinterés programat i calculat» (citats per Mansanet 2010: 51).

Al Tall, en aquests discos en què narren la història pròpia, participen de la manera d'entendre la producció musical que ens proposava el cantautor català Francesc Pi de la Serra, per a qui la tasca dels “joglars del segle XXI” continua sent la d'informar el poble, desvetllar-lo en oferir-li una informació diferent a l'oficial i que li proporcione una perspectiva crítica i alternativa a l'oficial:

El joglar medieval desenvolupava antigament les funcions de periodista. Anava i venia per valls i muntanyes cantant les notícies al peu dels castells, i a la taverna del llogaret. Per a nosaltres, joglars del segle XXI, la feina no és oposada, sinó complementària.

El nostre ofici consisteix a confabular-nos en les perspectives d'una informació i d'una mobilització permanent. Aquesta és la porta a la qual truquem per despertar els adormits. Colpegem la porta amb els cinc nusos de la mà, amb el puny: la història, la veritat, la voluntat, el futur i el combat (*Ens calen cançons d'ara*, 2010).

En concret, els Al Tall tractaran, –«reivindicant la memòria històrica» (Frechina 2011: 215)– a través de les seues cançons, quatre grans parcel·les històriques, amb els corresponents motius desenvolupats a continuació: la batalla d'Almansa i les seues conseqüències, la presència àrab a la València medieval, l'emigració de valencians a l'Alger durant el segle XX i la figura del rei Jaume I. Alguns d'aquests motius –com ara la figura de Jaume I o la presència musulmana a les nostres terres en èpoques medievals– no podrien considerar-se com a “història soterrada” en un principi, ja que tradicionalment han estat uns elements força visibles dins de la nostra tradició històrica institucional i festiva, sobretot en els darrers temps d'ençà de l'adveniment de la democràcia. Això no obstant, els incloem dins d'aquest apartat, atés que la perspectiva que ens n'ofereix el grup és ben diferent de la folkloritzada, ensucrada i idealitzada visió oficial, que assolí la màxima expressió institucional sota el franquisme. En efecte, com veurem, la dictadura construí una imatge distorsionada del rei conqueridor,

convertint-lo en una figura històrica afí a la seua ideologia: un adalid de la cristiandat medieval en lluita contra els sarraïns i un precursor de la unitat política espanyola.

En resum, en la seua revisió de la història Al Tall posa en pràctica el concepte defensat per Theodor Adorno quan afirmava que la tasca del pensament crític «no consisteix en la conservació del pasat, sino en la redenció de las esperanzas del pasat» (Bauman, 2006: 198), ja que no només es tracta d'un desig de recuperar el pasat d'una manera historicista, museística o arqueològica, sinó de conèixer bé aquest pasat per poder rescabalar-nos del present.

4.1.1. LA BATALLA D'ALMANSA

El primer motiu que analitzarem –la batalla d'Almansa i les seues repercussions històriques per al poble valencià– és, a més a més, el tema que enceta aquesta faceta d'Al Tall com a cronistes de la història soterrada. El disc intítulat justament *Quan el mal ve d'Almansa...* (1979), inclou uns eloqüents punts suspensius, que fan referència a la continuació de la coneguda dita popular sobre les nefastes conseqüències de la batalla: “...a tots *alcança*”. En paraules de Frechina, Al Tall durà a terme «una indispensable lliçó d'història, de la història que se'ns havia amagat» (2011: 220).

Amb aquest treball Al Tall pretén, com ens expliquen Vicent Torrent i Manolo Miralles «ajudar a retrobar la nostra identitat, recordar uns passatges històrics que aporten llum per explicar la realitat valenciana d'avui» (Mansanet, 2010: 49).; En aquestes declaracions observem com la finalitat última de la recerca històrica del grup no és un historicisme estèril en el seu folklorisme, sinó un intent d'entendre millor el present i, al parer d'Al Tall, l'únic camí és desenterrar la història soterrada. Josep Tomàs, professor d'història de la Universitat de València, assessorà els autors en la composició de les lletres del disc. El resultat és un relat rigorós, que, com ja hem apuntat abans, defuig les versions folkloritzades per a elevar la nostra història a un àmbit de dignitat.

En el vinil original del 1979, totes les peces que tenen com a tema la desfeta d'Almansa es troben en la cara A, fet que accentua la sensació d'unitat històrica; mentre que en la B trobem d'altres temes de l'actualitat recent a finals dels 70 (com ara la polèmica sobre l'ús de l'energia nuclear o l'assassinat de Miquel Grau).

La peça '**Processó**' (QMVA, 1979), primera amb lletra i segona del vinil, comença amb una explicació del que seria la intencionalitat del disc i fa la primera referència a l'estat "soterrat" *–pols i terra la taparen–* de la història que contaran:

*La història ja està passada
pols i terra la taparen,
però el mal que vingué d'ella,
mal d'Almansa,
rossega i encara alcança
tot el poble.*

L'escriptor i periodista Víctor Mansanet (2009: 51) explica com allò que els Al Tall persegueixen és girar la vista sobre uns fets històrics concrets que, «en aquell moment de les preautonomies» Miralles i Torrent consideraven crucials, sobretot pel fet de recordar que la Nova Planta⁷⁸ –començ d'un autoritzat «despotisme borbònic» fou conseqüència de la Guerra de Successió, el resultat de la qual es va decidir en la ja esmentada batalla d'Almansa, el 25 d'abril de 1707–. Es tractava n definitiva, de recordar que la pèrdua dels antics furs valencians «no va ser per cap pacte, sinó per el pur i dur *dret de conquesta*».

⁷⁸ En un sentit estricte, al País Valencià no hi hagué un Decret de Nova Planta, com a text alternatiu i substitutori de la legislació foral, sinó una simple supressió dels Furs. Això no lleva que es pugui parlar de Nova Planta en un sentit genèric.

La segona estrofa constitueix una invocació a diferents sers màgics, *perquè dissipen la foscor,/ perquè conjuren el temps / que tot tracta d'amagar-ho*; tornem a trobar, doncs, una referència a la voluntat de revelar allò ocult, en aquest cas un fragment clau de la història valenciana ocult durant molt de temps.

A continuació en la tercera, quarta i cinquena estrofa, es descriu una escena en què es disposen tres diferents grups de valencians dalt de tres cadafals; en el primer hi haurà els valencians del passat:

*[...] tot el poble que va viure
abans del fracàs d'Almansa
Jaume I, Ausiàs March
amb els gremis i els oficis,
llauradors i gent de mar.*

En el segon cadafal, estaran presents *els hereus de la derrota*, els valencians dels segles successius doncs, i entre ells es presenten: *Maians, Romeu i Sorolla/ amb els obrers de la seda/ i els plantadors de taronja*.

Per últim, en el tercer cadafal, trobem els valencians futurs *aquells que encara han de nàixer* i que la cançó vol que es caracteritzen per ser *gent desperta i sobirana/ senyors del seu propi viure*, característiques desitjades per a un futur i que palesen, doncs, que encara no formen part del patrimoni dels valencians coetanis..

Quan ja els valencians del passat, els contemporanis i els futurs estan preparats sobre els seus cadafals és quan comença la processó, *llarga, trista i desolada*, de tots els personatges que han intervingut en la guerra de Successió, en un moment en què cadascú ocupa el seu lloc després de la batalla d'Almansa: el rei Borbó, davant de tots; els maulets –*bolic al muscle*, defensors de l'arxiduc Carles d'Àustria i grans perdedors de la guerra– *busquen on alçaran casa*. També hi trobem els partidaris del candidat Borbó, els anomenats “botiflers”, que també prenen lloc en la processó, en concret la cançó els fa desfilars associats amb tot d'animals connotats negativament i definits a través d'expressions que els mostren com a traïdors: *porcs i botiflers/ botiflers i*

sargantanes,/ renegats i delators, i que ens fan veure quina és la perspectiva que s’hi vol transmetre sobre aquest bàndol de la guerra. Hi trobem també a la cançó diferents al·lusions a la crema de Xàtiva a mans de l’exèrcit borbònic: *socarrats i socarrades* –que també desfilen a la processó–; *D’Asfeld, dimoni emplomat,/ incendiari mala bava*, en referència a François D’Asfeld, general francès que dirigí el setge de Xàtiva i un dels responsables de la fatídica crema de la capital de la Costera.

Vicent Torrent explica en una entrevista concedida a Josep Vicent Frechina, amb motiu de la commemoració de la batalla d’Almansa, quin és l’escenari que descriu la cançó:

Literàriament és un joc de fantasia que comença invocant els poders màgics perquè facen present la història; després presenta tres cadafals on s’asseuen els valencians del passat, del present i del futur i, finalment, fa passar per allí tot un *collage* de personatges, de situacions, de colors, de sentiments.⁷⁹

La cançó ‘**Romanç de cec**’ (QMVA, 1979) –amb un títol que fa referència als antics “informadors populars”: els cecs contadors de romanços–, ocupa el quart lloc del treball i es correspon temàticament amb una descripció històrica dels fets esdeinguts des de la tardor de 1705 fins al 1707. La peça es divideix en dues parts: la primera –que ens narra els fets bèl·lics quan el guanyador de la guerra no ha estat encara decidit– es caracteritza per un to d’esperança i d’objectivitat. La segona part –acompanyada d’una marcada inflexió també en la melodia–, adquireix, per contra, un fort caràcter modalitzat i pessimista que acompanya la victòria del rei Borbó i les conseqüències d’aquest fet: *mal dia va nàixer / qui ordenà les destruccions i matances*. Cal esmentar, a més, que en la segona part de la peça, Al Tall fa palesa la seua voluntat de connectar els fets passats amb el present, en el sentit que donaven Eyerman i Jamison al concepte de tradició com a via que uneix fragments del passat que poden resultar útils per entendre el present: «process of connecting a selected or usable past with the present, with ongoing, contemporary life» (1998: 29):

⁷⁹ FRECHINA, Josep (2007). “El mal d’Almansa, encara...”; <https://blocs.mesvilaweb.cat/frechina>, 25-4-2007.

*Si el mal ve d'Almansa
amb raó diuen que a tots alcança:
no es pot oblidar
que en la boca del poble ha quedat.*

Aquesta última estrofa fa referència a la dita popular que ens arribat fins als nostres dies. El grup valencià mostra també a través d'aquesta cançó la seua voluntat didàctica de ser “mestres de la història oculta”. Així remetent el públic als llibres, l'esperonen perquè comprove si tot allò que narren és o no cert. No aspiren a obtenir l'adhesió cega dels oients, sinó a despertar la gent del “desinterés programat i calculat”, com afirmaven Torrent i Miralles:

*Senyors i senyores,
de la història us hem fet el recompte;
si voleu seguir,
en els llibres està tot escrit.*

La composició ‘**Lladres**’ (QMVA, 1979) –que en la disposició del disc es troba justament a continuació de “Romanç de cec”– s'allunya, però, de la narrativitat de la peça anterior per tal de situar-se definitivament en la denúncia de les conseqüències d'opressió per al poble valencià que tingué la victòria borbònica en la guerra de Successió. En aquest cas els Al Tall acusen de ‘Lladres’ –com ja anuncia el títol de la cançó– a les tropes borbòniques, i per extensió a tots els *botiflers* posteriors:

*Lladres que entreu per Almansa
no sou lladres de saqueig
que ens poseu la cova en casa
i des d'ella governeu.*

En aquest cas l'estrofa fa esment de les conseqüències del Decret –la “cova”– que obligava a abolir els «fueros y privilegios, prácticas y costumbres hasta aquí observadas en los referidos reinos de Aragón y Valencia siendo mi voluntad que estos se reduzcan a las leyes de Castilla» (Boix, 1845: 91), de manera que els versos *governeu*

de llatrocini / i rapinyeu governant creen una equivalència entre el fet de governar i el de robar. Als borbònic se'ls titlla també d'utilitzar *rabosera elegància* per sotmetre el poble, tot equiparant les seues maneres a les d'un animal –la rabosa o guineu– tradicionalment considerat en els contes populars com a animal lladregot. D'altra banda, en aquesta peça s'esmenta també l'estat d'ocultació de la història explicada al llarg del disc a través d'una referència al fet que no haja estat matèria d'estudi en l'ensenyament escolar: *no s'ensenya a les escoles / com van esclafar un país*. Però els Al Tall van més enllà i s'aventuren a cercar les raons d'aquesta ocultació, tot relacionant, de nou, el passat amb el present: *perquè d'aquella sembrada / continuen collint fruit*.

En resum, les conseqüències de la derrota d'Almansa es continuen patint perquè els governants són els mateixos: en el 1979, any de publicació del disc, fa només quatre anys que un descendent de Felip d'Anjou, Joan Carles de Borbó, havia assumit la corona de l'estat espanyol, complint així el que havia deixat establert a la seua mort el dictador Francisco Franco.

Finament, a través d'una bellíssima metàfora s'atribueix a la saba de l'olivera – arbre característic de la Mediterrània, de vida mil·lenària i per tant símbol adient de la identitat pròpia que malda per resistir a través del temps– les propietats de fer recordar la veritat que reivindica el text d'Al Tall:

*Hi ha un licor en la resina
dels antics oliverars
que fa tendra la memòria
i aclareix la veritat.*

'**Cant de Maulets**' (QMVA, 1979) és significativament l'última de les composicions del disc que es refereix a la desfeta d'Almansa i, a més a més, és la que tanca la cara A del vinil original, la qual cosa li confereix un matís de cloenda que en farà encara més decisiu el contingut i les referències de la lletra de la cançó. Si interpretem, doncs, 'Cant de Maulets' com un epíleg de la història, és ben colpidor el fet que es tracte d'un cant entonat per part dels vençuts –per bé que protagonistes– en la

història narrada, però des de la perspectiva del moment cronològic en què encara no s'ha produït la derrota, és a dir, la perspectiva diegètica que trobem a la peça és el moment en què els maulets es perceben com a probables guanyadors; de fet, la cronologia narrativa de la cançó se situa en el moment de més ànim i fortalesa de l'exèrcit maulet: l'estadi de la guerra en què es pensa que aquesta pot ser guanyada i tot sembla indicar que Carles d'Àustria serà el nou governant, és per tant, un moment cronològic esperançador, que deriva en una peça netament festiva:

*Eixiu tots de casa
que la festa bull
feu dolços de nata
i coques de brull,
polimenteu fustes
i emblanquineu murs
perquè Carles d'Àustria
ha jurat els furs;*

en definitiva, [...] *que no hi ha qui pare/ el pas dels maulets.*

Clarament es tracta d'una composició que alimenta les esperances dels maulets de l'època, alhora que els identifica amb un sector dels valencians actuals, als quals també tracta d'animar a través d'un complex *flash forward* que trobem a la cançó quan s'anuncia tímidament la possibilitat de la pèrdua de la guerra, com efectivament s'esdevingué:

*Si l'oratge es gira
en mal dels maulets,
vindran altres dies
que bufe bon vent.
Quan més curt ens lliguen,
més perill tindran,
passeu-me la bota*

i seguiu tocant.

Els dies en què *bufe bon vent* representen, doncs, el futur alliberat que desitjaven tant els maulets del segle XVII com una part dels valencians d'aquell 1979 en què es compon la cançó. De nou, per tant, es crea un pont entre el passat i el present, en què la coneixença del primer pot ajudar a comprendre l'estat de coses actual.

No volem acabar la referència a aquesta peça sense esmentar l'actualitat del seu significat simbòlic, que va ser palès quan l'octubre de 2015, durant la visita a València del rei espanyol Felip de Borbó pel lliurament dels Premis Jaume I, una colla de dolçainers i tabalers va rebre el monarca a les portes de la Llotja tocant aquesta peça mateix:

Divendres el rei espanyol Felipe de Borbó va visitar València pel lliurament dels Premis Jaume I d'estudi i recerca científica, econòmica i empresarial. A fora al carrer, a la porta de la Llotja de València, l'esperaven un grup de dolçainers i tabalers que el van rebre al so del 'Cant dels Maulets', una cançó que parla de la guerra de successió que van disputar austriacistes contra Borbons. La cançó d'Al Tall és un cant contra els Borbons i, especialment, contra Felip de Borbó, en aquest cas Felipe V.⁸⁰

Per últim, i perquè quede constància de la importància social de les peces recollides en el treball *Quan el mal ve d'Almansa...* i de la seua transcendència, volem fer esment d'un article publicat al diari Levante –el desembre de 2012– que se'n fa ressò i al qual es reflexiona sobre la profunditat el missatge de les lletres d'algunes de les composicions incloses en aquest disc:

Su música y sus canciones, las hicimos nuestras. Con la canción, el himno, más bien, del tío Canya, volvimos a reivindicar la lengua del pueblo, la lengua de nuestros bisabuelos. Y años más tarde, cuando se atrevieron, en un nuevo disco, con la batalla de Almansa, nos recordaron, que la historia ya está pasada, pero que el mal que vino de ella, todavía nos acompaña. Que vuelva la luz al día, reclaman, que los gremios e intelectuales, de Ausiàs March a Joan Fuster, desde los obreros de la seda a productores de naranja, todos los valencianos de nueva planta, reclamen

⁸⁰ “Vídeo de la rebuda de Felipe VI amb el 'Cant de Maulets' a València”, <http://www.vilaweb.cat>, 4-10-15.

condiciones de igualdad con el resto del Estado. Y aquellos que todavía están por nacer, añaden, lo hagan ya, de una vez por todas, sin situaciones de privilegio. Que el mal que vino de aquella batalla, el mal de Almansa, «el que a tots alcança», corroe todavía nuestras entrañas y atañe, lamentablemente, a todo nuestro pueblo. La labor de Al Tall, siempre en el tajo del esfuerzo por la recuperación de la memoria colectiva, merece nuestro profundo reconocimiento.⁸¹

L'article acaba amb aquest reconeixement de la tasca d'Al Tall i entonant un mea culpa gens imparcial: «Otros son, seremos, los culpables de haber confraternizado con los vencedores de la batalla de Almansa».

4.1.2. LA VALÈNCIA ÀRAB

El següent treball dels Al Tall que hem considerat que tenia com a propòsit l'explicació d'una part de la història del País Valencià més menystinguda, i que representa un nou motiu de “La història soterrada”, és *Xarq al-Andalus* (1985). Aquest treball continua el camí encetat amb *Cançons de la Mediterrània* (1982) –en col·laboració amb Maria del Mar Bonet– vers la retrobada de les arrels mediterrànies. És ben significatiu també el fet que aquest disc es publicara el mateix any que Espanya comença a formar part efectiva de la Comunitat Econòmica Europea: just en aquest moment de màxim èmfasi i desig institucional per formar part del projecte comú amb els països europeus, Al Tall reivindica el nostre llegat africà.

Aquest disc, on col·laboren els músics magrebins del grup *Muluk el-Hwa* és, musicalment, el resultat de la fusió de sonoritats del nord d'Àfrica i elements musicals valencians afins: «cal recordar que els pobles del Magrib han llegat una herència que forma part del cabal cultural del País Valencià, com són les polirítmies, els cants de batre, l'afinació de veu o les albadès» (Mansanet 2009: 113); però la fusió que es produeix en aquest treball no es limita a l'àmbit musical, sinó que també ho és pel que

⁸¹ MAÑEZ, Alejandro (2012). “Al Tall y Almansa”, <http://www.levante-emv.com>, 26-12-2012.

fa a les deu lletres musicades, ja que no es tracta de lletres escrites per cap dels components d'Al Tall, sinó que en la seua totalitat són adaptacions realitzades per Josep Piera, Vicent Torrent i Manolo Miralles de textos de poetes àrabs valencians dels segles XI al XIII: Ibn-al-Khafaja, Abú Bak Turtuxi, Ibn al-Labbana, Al Russafí, Ibn al-Mira i Ibn al-Zaqqaq.

Els poemes dels autors àrabs no revesteixen en aquest cas una font d'informació sobre la nostra història amb dades factuais—com sí que passava en el treball *Quan el mal ve d'Almansa...*—, ara les lletres de les cançons parlen de temes quotidians. Vicent Torrent es referia a la temàtica de les peces tot traçant un pont d'identificació mútua:

No hem tingut cap dificultat per entendre'ns. Aquella gent ens parlava de les mateixes coses que continuen preocupant-nos ara, de tot allò que ens fa patir i gaudir: les riuades, les vel·leïtats totalitàries dels governants, la recança d'una terra que es perd, l'amor, el vi (Mansanet, 2010: 114).

En aquest treball, doncs, els poemes mateixos constitueixen “la història oculta” que revela Al Tall, el llegat araboislàmic, les arrels mediterrànies i les influències africanes en un temps en què tots els ulls miren cap al nord.

La figura dels habitants àrabs valencians dels segles XI al XII que escriuen les composicions musicades per Al Tall contenen, al nostre parer, a més a més una altra significació: es pot establir una relació de paral·lelisme entre els moriscos que són expulsats de València —la seua terra durant segles— i els valencians contemporanis, encaçats per la indiferència institucional cap a la cultura pròpia, que també d'alguna manera els “expulsa” de la seua terra a través del procés d'estrangerització que pateixen la cultura i la llengua catalanes al País Valencià. Aquest paral·lelisme és fa explícit en les paraules de Torrent quan explica la identificació de les preocupacions palesades a les lletres dels poemes àrabs musicats amb les que patim també a hores d'ara: «les vel·leïtats totalitàries dels governants, la recança d'una terra que es perd».

El grup valencià tracta de restituir la dignitat d'una cultura, la nord-africana, —a través de les seues formes musicals i poètiques— que tanta influència ha tingut

històricament en la formació cultural del nostre poble, més enllà de les banals visions idealitzades, folkloritzades o, fins i tot humiliants, que sovintegen en les versions més difoses dels segles en què València va ser musulmana. De fet, Al Tall mostra una perspectiva ben nova de la figura del morisc: el presenta en la seua faceta més humana, dotat d'una gran sensibilitat i capacitat per estimar –profundament dolgut per la pèrdua de la terra que considera seua–, reflexiu i culte; una visió, en definitiva, dotada de dignitat plena. Al Tall, novament, trau a la llum la versió de la història, explicada ara de manera ben explícita, per boca dels perdedors: els moriscos expulsats de València.

4.1.3. L'EMIGRACIÓ VALENCIANA A ALGÈRIA

El 1994 Al Tall edita el treball *Europ eu!* –que presenta a la portada d'aquest una dedicatòria a la figura del maulet Guillem Agulló, assassinat per militants de partits feixistes uns mesos abans–; al disc es parla, des d'una perspectiva ben innovadora, del que constituirà el tercer submotiu amb l'eix temàtic comú de “La història soterrada”: la migració gens coneguda de milers de valencians que partiren cap a Algèria durant els segles XIX i XX –els coneguts com a “pied noirs”. L'esmentada migració serà explicitada a través del relat biogràfic musicat d'un valencià –Joan, de només 16 anys– que marxa, després de la Guerra Civil, a l'Alger –on l'esperen altres membres de la seua família que ja hi viuen des que Algèria va esdevenir departament francès a mitjans del s. XIX. Anys més tard, durant la dècada dels 60, Joan torna des de l'Algèria al seu poble natal, a la comarca de la Marina, amb la família mestissa que ha format a Algèria. Aquest disc continua ideològicament, doncs, la línia intuïda més que encetada en *Xarq al-Àndalus* (1985), en el sentit de seguir explicitant la «reflexió sobre el model europeu al qual s'ha d'accedir des de la condició de ciutadans del sud, sense sentiments de racisme, i bandejant al·lucinacions per estils de vida i de cultura nord que pretenen suplantar la història més pròxima del poble valencià, la seua identitat i la seua realitat» (Mansanet, 2010).

En el treball *Europ eu!*, existeix, com hem comentat més amunt, una figura que servirà de fil conductor a través de diverses de les lletres de les composicions –de manera semblant a com la història del tio Canya és explicada en la cançó homònima–: Joan, el valencià emigrat a Algèria i retornat a la Marina. En la peça ‘**Joan i Karima**’ (EE, 1994) es narra detalladament el context polític i social que fa que Joan amb 16 anys haja emigrat amb la seua família des de Callosa d’en Sarrià a l’Alger, de la mateixa manera que altres valencians ho havien fet ja des de mitjan segle XIX i sobretot a principis del XX. Al llarg de l’extensa cançó es narren també els fets històrics que van tenir lloc més endavant: la independència d’Algèria i la fugida de molts dels europeus per aquest motiu. Durant els anys que dura la seua residència a Algèria, però, Joan tindrà una filla amb una dona algeriana, Karima, cosa que produirà el rebuig per part de la seua família valenciana:

*Només em dol que els meus pares
no vulguen vore sa néta
perquè els paisans no comprenen
quina és la meua bandera.*

A través de la història personal de Joan, doncs, Al Tall introdueix el tema del racisme, a la llum de la seua postura antiracista, que desenvoluparem en apartats posteriors. La història de Joan i Karima acaba amb la mort d’ella –contemporània al procés de marxa dels immigrants europeus com a conseqüència de la independència d’Algèria– i, finalment, després de la mort de la dona, Joan decideix, com tants altres, tornar a València. I és justament aquest motiu el que dona títol a la peça següent, ‘**Torne al meu poble**’ (EE, 1994), on Joan ens narra en primera persona l’experiència de retorn amb la filla, tot i que, com ja s’avança breument: *després de tant de temps/ res no trobe igual.*

A continuació, amb el tema ‘**I esta és la història amics**’ (EE, 1994), Al Tall s’endinsa ja al moll de l’ós ideològic de la història que ens vol explicar: lliga els esdeveniments passats amb els actuals a través de la mirada astorada de Joan, en veure com han canviat les coses des del període de postguerra, quan emigrà a Algèria, fins als

anys 60, quan torna a València. Però, sobretot, la peça equipara els emigrants valencians amb aquells que començaren a ser presents a les nostres terres durant la dècada dels 90 –moment en què s'edita el disc que estudiem en aquest apartat– en un intent de fer veure com la història es repeteix i de prendre partit pels immigrants: «El mestissatge i la tolerància, base d'una societat democràtica i civilitzada, són els valors que Al Tall reclama amb aquest àlbum» (Mansanet, 2010: 137).

*Aquells que veus allà han vingut ara
amb alguns que vau anar quan éreu joves,
arriben en pastera del nord d'Àfrica,
buscant allò mateix que allà buscàveu:
un treball, un jornal i un lloc per viure.*

També trobem a les lletres de les cançons d'aquest treball paleses referències a l'ecologia, al consumisme i al concepte d'Europa –del qual s'hi critica la tendència gens solidària amb els països del sud–; tots aquests temes, però, seran analitzats amb més detall en apartats posteriors, agrupats en els motius temàtics corresponents.

4.1.4. LA FIGURA DESFOLKLORITZADA DE JAUME I I EL SEU LLEGAT

El darrer àlbum d'Al Tall, *Vergonya cavallers, vergonya* (2009) constitueix una proposta musical carregada novament de missatges a través de les seues lletres, en què els Al Tall volen reivindicar la figura de Jaume I –de qui se celebrava l'any de publicació del disc el 800 aniversari del naixement–, i que constituirà el quart tema inclòs dins de l'eix que anomenem “La història soterrada”.

Vicent Torrent ens explica com aquest nou treball continua el projecte d'omplir els buits de manca d'informació sobre la història pròpia dels valencians, encetat amb el disc *Quan el mal ve d'Almansa...* En aquesta ocasió reivindicant el llegat “soterrat” –en el sentit d'ignorant o folkloritzat– del rei Jaume I:

Feien falta explicacions, perquè la desinformació sobre la història del país, els perquè de la realitat actual... la desinformació és gran. Nosaltres diguérem: realment fa falta explicar què és allò que es va perdre en Almansa. Llavors, la resposta és tot allò que expliquem en aquesta cantata: allò que es va perdre en Almansa va ser l'obra de Jaume I, va ser l'estat valencià, els estats confederats dins de la seua corona; es va perdre l'esperit pactista tradicional de la Corona d'Aragó front a l'absolutisme castellà o francès.⁸²

L'historiador català Agustí Colomines explica l'evolució de la figura mítica –folkloritzada– de Jaume I, en relació amb determinats condicionants històrics:

[...] los mitos evolucionan de una manera u de otras según las circunstancias políticas, si estas les son favorables o no; y al rey Jaume la historia de España no le ha sido favorable porque forma parte de la historia de otra entidad política previa, el Principado de Cataluña y, posteriormente, de la de los reinos de Aragón, Valencia y Mallorca (Colomines, 2000: 62-63).

En concret, curiosament, Colomines continua explicant com –arran de la inauguració d'una estàtua eqüestre d'En Jaume I a la ciutat de Palma el 1927– fins i tot, la figura del rei ha sigut susceptible de ser interpretada en clau espanyolista, des d'una perspectiva radicalment diferent a la que ens presenten els Al Tall. Un cas més que confirma com la història pot ser manipulada i interpretada perquè recolze les tesis –d'identitat fundacional en aquets cas– que millor s'avinguen a les forces imperants en cada lloc i moment:

El día de su inauguración, el 20 de enero, la estatua estaba cubierta con la bandera española y se descubrió al son de la Marcha Real y el discurso del concejal encargado de aquella obra se centró en negar la catalanidad de la Conquista que sustituyó por la tesis “aragonesista”, que es la que siempre ha utilizado el españolismo para negar el origen catalán del País Valenciano y Mallorca, combinado con otros que veían en la “toma” de Mallorca un precedente de la “unidad española” en el siglo XV sin el cual ésta no hubiese podido consolidarse nunca (Colomines, 2000: 65).

⁸² MARTIN, Daniel (2009). *Cantar rasant la terra* [documental], València: Esguard.

Amb aquest últim treball, doncs, Al Tall tanca el cercle de la reinterpretació històrica del nostre país. Per a desentranar la significació de la batalla d'Almansa cal conèixer el valuós llegat de Jaume I, lluny de folkloritzacions i banalitats intencionades. En aquest sentit s'expressa de manera irònica però ben lúcida Torrent quan es refereix als homenatges institucionals que van tenir lloc durant l'any 2009, amb motiu de la celebració de l'aniversari del naixement del monarca: «Estos homenatges el que volen és convertir la figura de Jaume I en el quart rei d'Orient: Melcior, Gaspar, Baltasar i Jaume I. Volen desactivar la seua figura i fer d'ell un personatge absolutament folklòric»⁸³.

En el mateix sentit que Torrent s'expressen autors des del punt de vista de l'antropologia quan asseguren que «El franquismo significó un estancamiento en las políticas culturales, encaminadas a la legitimación del poder dictatorial bajo una concepción ultranacionalista de la identidad espanyola y con discriminación o “folklorización” de las diversas prácticas culturales y “tradiciones” de los pueblos del Estado» (Santamarina 2008: 213).

Uns altres autors interpreten el buidament de significació històrica des d'un punt de vista complementari en què ressaltem el fet que

[...] el énfasis en el patrimonio cultural tiene que ver con una concepción oficial de este como constructo neutro o apolítico, políticamente correcto, expurgado de aristas y conflictos que pudieran causar incomodidades y posibles enfrentamientos. Especialmente en el caso del patrimonio etnológico, que en todo el Estado español observamos cómo intenta ser puesto al servicio de una versión consensuada y dulcificada de las identidades regionales o “nacionales” (Hernández et alii, 2014: 124).

Amb recursos que recorden els utilitzats en *Quan el mal ve d'Almansa...*, el treball musical sobre Jaume I comença amb un '**Romanç de cec del rei Jaume**' (VCV, 2009), on s'expliquen els esdeveniments que tenen lloc des del naixement del monarca fins a la conquesta de València, i que serveix com a ocasió per explicar quin era el

⁸³ MARTIN, Daniel (2009). *Cantar rasant la terra* [documental], València: Esguard.

plantejament polític de Jaume I –unes lleis modernes allunyades dels conceptes feudalistes i de la manca de respecte per la vida i la llibertat dels ciutadans que els havien caracteritzat–; alhora que aprofita per recordar-nos la procedència dels repobladors de les nostres terres, gents baixades del nord de la Corona d’Aragó:

[...]

suprimeix tot el dret sobre les vides,

para els peus als nobles

i ofereix terres a tot el poble

que baixen del nord

per ser amos amb el seu esforç;

[...]

fa Regne a València

amb uns Furs de moderna tendència

l’estat més dinàmic

en tot l’àmbit del Mediterrani,

que féu avançar

els antics països federats.

En la mateixa línia de pensament s’expressava el sociòleg Josep Vicent Marqués al respecte de la figura del monarca fundador del Regne de València:

El rei Jaume I era un català monàrquic, un poc imperialista, però bon xicot, i ens va fer més lliures que no era costum en aquells temps, més lliures que no ens ha tocat ser després, però menys lliures del que volem ser (Marqués, 1979: 236).

En aquest darrer àlbum, efectivament, Al Tall situa la figura de Jaume I com a exemple de bon polític i administrador de les llibertats del poble que governà. Aquestes referències positives, unides al títol de l’àlbum, *Vergonya, cavallers, vergonya*, creen un context en què el grup sembla donar lliçons d’administració política a la classe dirigent, alhora que li retrau la manca de consciència històrica, premissa indispensable per al retrobament col·lectiu. Aquest fou el darrer treball discogràfic d’Al Tall i fa la sensació que tracta d’aglutinar-s’hi una explicació –una lliçó final– de recopilació i cloenda; una

mena de balanç, després d'una trajectòria pública de quasi 40 anys, que ens remet de nou a la idea de tradició connectada amb el present. Com descrivien Eyerman i Jamison i com palesen les mateixes paraules de Torrent en una entrevista concedida al diari *El Punt* el 2009 amb motiu del llançament del disc *Vergonya, cavallers, vergonya*:

Comentem el que es va perdre allà, però no com una cosa del passat, sinó de present i de futur. La pretensió és despertar les consciències de tots aquells que encara estan endormiscats a causa de la política que se'ns aplica des de fa 302 anys. Una política basada en la desmemòria i en el silenci obligat. Vivim la nostra història de manera soterrada i és per això que no s'aprecia la realitat del que fou el nostre antic Regne de València.⁸⁴

Com a conclusió d'aquest apartat sobre el concepte que hem anomenat "història soterrada", podem asseverar que aquella inquietant pregunta –que va somoure les consciències d'un sector del poble valencià– formulada pel també cantant Paco Muñoz en la seua cançó "Qui dirà la nostra història?" (1984)⁸⁵, s'havia respost de manera ben contundent a través dels textos d'Al Tall.

⁸⁴ PEIRÓ, Empar (2009). "Vivim una història soterrada", <http://elpuntavui.cat>, 02-6-2009.

⁸⁵ *Per què no anàrem a Amèrica, en temps dels conquistadors?*

Per què no estàvem a Flandes, amb l'exèrcit invasor?

*Perquè allò de Covadonga, no ens afecta als valencians,
quan la nostra Covadonga, és Sant Miquel de Cuixà.*

Qui dirà la nostra història, als xiquets del meu país?

Qui els contarà aquells fets? Que ens han portat fins avui.

Qui els dirà que el rei en Jaume, no era un rei conqueridor?

Sinó un rei de barba rossa, jutge i bon repartidor.

I qui era Vinatea, qui eren els agermanats,

i perquè als que són de Xàtiva, els diuen els socarrats.

Qui dirà la nostra història, als xiquets del meu país?

Qui els contarà aquells fets? que ens han portat fins avui.

Qui ens farà saber qui som? Ser valencians què vol dir?

Perquè veremem a França havent tanta terra ací.

Quan arribarà eixe dia, què la branca ha de florir?

I ens ensenyaran a l'escola, la historia del meu país?

4.1.4.1. *La manipulació de la història*

L'esforç de relectura del passat que Al Tall ha anat engegant al llarg del temps, tot "restaurant" la nostra genealogia des de la conquesta jaumina ençà, es pot avaluar a la llum del concepte de "invent de la tradició"¹³, tal com va ser formulat pels historiadors de l'escola neomarxista britànica: Thompson, Rangers i, sobretot, Hobsbawm. Però Al Tall fa sevir un cert distanciament en aquesta operació reconstructiva. D'una banda, quan fa parlar Jaume I amb arguments d'avui, aquesta suspensió de la versemblança se situa en el marc de la creació transgènere, de la qual l'oient té una consciència clara. De l'altra, en

Quan el mal ve d'Almansa... remet l'oient directament i literalment a documentar-se personalment i de manera crítica sobre els fets de la guerra de Successió –«en els llibres està tot escrit»⁸⁶ per tal que comprovem la fidelitat dels esdeveniments històrics relatats a través de les peces musicals. Aquestes dues circumstàncies podrien atenuar bastant, al nostre parer, la capacitat de manipulació de la història; no obstant això, pel que fa a l'invent de la tradició a través de la recuperació dels fets històrics "desenterrats" per Al Tall, sí que podem afirmar que la tria que fa el grup de determinats episodis històrics comporta el recolzament d'una ideologia determinada.

Ara bé, compartim la visió d'Agustí Colomines quan li lleva importància a aquest "invent de la tradició" en considerar-lo un fet obvi:

Vaya por delante que no comparto en absoluto las tesis de Eric J. Hobsbawn (...) sobre el invento de la tradición, puesto que, a mi entender, es mucho más significativo para el historiador entender por qué cuajan los mitos y cómo estos evolucionan que no constatar lo que parece obvio: su invención por parte de los humanos (Colomines, 2000: 51).

Qui dirà la nostra història, als xiquets del meu país?

Qui els contarà aquells fets? que ens han portat fins hui.

(Paco Muñoz, 'Qui dirà la nostra història?', *Prometença*, 1984).

⁸⁶ 'Romanç de cec' (QMVA, 1979).

En aquest sentit, som de l'opinió que Al Tall –des de la seua posició com a grup musical amb un públic gaire massiu– no es troba amb la possibilitat d'esdevenir un creador de tradició al nivell que Hobsbawm considerava. El cas seria més aviat al contrari: Al Tall sembla tractar de pal·liar el que al seu parer és un veritable invent de la tradició –consolidat i institucionalitzat, dut a terme per determinats sectors polítics i ideològics que havien invisibilitzat una part de la història valenciana– en donar als oients una altra perspectiva informativa i instar-los a realitzar una recerca sobre el procés de formació identitària del País Valencià i els fets històrics que hi ha contribuït. Podríem entendre aquest intent d'Al Tall de bastir una altra visió de la història com un intent d'establir un nou model de tradició que siga capaç d'aglutinar i donar veu a un sector del País Valencià que no se sent necessàriament identificat amb les versions històriques més folkloritzades o oficials i que, segons l'antropòleg García Castaño, seria un fet habitual dins del devenir històric: «[...] la tradición supone un intento, basado en la invención, de aunarnos a todos juntos frente a algo o a alguien. Pero la tradición es siempre parte de la cultura y por ello en constante cambio y modificación» (García Castaño, 2000: 22).

D'una banda podem interpretar la “folklorització” de la història com una manera d'invalidar el missatge cultural d'un poble. Com resumia Bauman: «Los extraños [...] si no se puede evitar oírlos, al menos que no sean escuchados. Esto se consigue haciendo todo lo posible para que todo lo que puedan decir resulte irrelevante, inconsecuente con respecto a lo que debe y desea hacerse» (Bauman, 2002:113).

D'altra banda, seguint la línia de pensament sobre la importància de les institucions com a creadores de símbols, la historiadora Cuesta Bustillo s'expressava així:

(...) la antigüedad de las decisiones no es lo que da valor añadido a los símbolos. Se necesita algo más, esto es: capacidad de oficialización, puesto que “los gobiernos y los poderes públicos no dejan de ser imponentes máquinas de memoria o de olvido institucionalizado (Cuesta Bustillo, 1998: 209).

Colomines va més enllà i apunta, en el cas de la construcció de la història oficial d'Espanya, directament a la monarquia borbònica com a responsable d'una banda de l'ocultació de determinats fets històrics i símbols, i d'altra banda, de l'exaltació d'uns altres segons la conveniència al model de país centralista defensat, que Colomines anomena "grupo cultural dominante":

En España, el hecho que la monarquía borbónica adoptase un modelo de nacionalización española francamente excluyente y conservador, renunciando a los símbolos y mitos que podían poner en duda el modelo, está en la base de muchas de las luchas "nacionalistas", o mejor dicho "patrióticas", que se dieron por aquel entonces y después. No cabe duda que el Estado y la historia oficial recuerdan, celebran fiestas y conmemoraciones, pero también silencian, ocultan, usurpan, arrebatan y desposeen a los demás de su propia historia. (Colomines, 2000: 57-58).

[...]

[...] el problema de la historia de España no es que se escriba con las anteojeras nacionalistas puestas, sino el problema radica en el fanatismo, el dogmatismo y en las falsificaciones del escritor, cuyo objetivo es dar rienda suelta a las representaciones sociales del grupo cultural dominante.

[...]

Un reguero de falsificaciones que choca con la evolución histórica de otros pueblos peninsulares, con la cual se propone rivalizar porque aspira a reemplazarla por una historia al servicio del Estado (Colomines, 2000: 68-69).

La importància de la festa com a símbol creador de tradicions queda palesa en la tesi defensada per Colomines. Es tracta d' assumir que tota re-construcció històrica està determinada per una intencionalitat prèvia, al servei de la preponderància d'un grup social –o ideològic– que ostenta el poder polític. Tota festa és, doncs, a l'igual que tota tradició, òbviament, inventada; no hi ha festes ni tradicions que es puguin considerar neutres, ja que totes acumulen significats concrets que reforcen la idea de pertinença d'un grup concret i que ofereixen «[...]una explicación simple (mítica y arquetípica) de sus orígenes y de su destino, porque estaría en el centro de una cadena de actuaciones simbólicas que vendría a soldar, armónicamente, el pasado y el futuro de un pueblo» (Hernández Sandoica, 2000: 41-42).

Podríem concloure en aquest sentit que Al Tall i l'element festiu que suposa el context musical d'un concert en què el seus missatges són exposats a un públic,

representen un intent de crear –recuperar, desenterrar, visibilitzar– una visió de la història que pretén representar un determinat sector del País Valencià. Aquest es percep com a objecte d'una opressió cultural, exercida per un altre sector que ostenta el poder i l'hegemonia de la transmissió històrica i la simbologia festiva. En resum, la manera de visibilitzar la història a través dels textos del grup pot ser interpretable com a “manipulació” en el sentit que qualsevol intent de construir una tradició ho pot ser. Però en el cas d'Al Tall hem d'assumir que també es tracta alhora de desmuntar una manipulació unilateral prèvia, és a dir, el resultat és que els oients adquireixen una informació dual que equilibra i possibilita l'extracció de conclusions de caràcter més objectiu a través del conducte de la història institucional i la història alternativa d'Al Tall.

4.1.5. L'ACTUALITAT INFORMATIVA

Al Tall, però no es limita a informar el poble sobre els fets del seu passat que considera fonamentals per a la construcció d'una identitat valencianista, sinó que el grup també es fa ressò amb gran freqüència dels fets de l'actualitat que considera rellevants segons el seu sistema d'idees i els plasma en moltes de les seues composicions, tant incorporant-les als discos publicats com a través de cançons inèdites cantades en concerts en directe o a través de la plataforma *Youtube*, quan la urgència del missatge així ho demana i l'evolució de la tecnologia ho ha fet possible.

La peça ‘**Del Saler**’ (DRR, 1977) enceta aquesta faceta informadora de l'actualitat que assumeix el grup, en denunciar els projectes urbanístics especulatiu que s'estan duent a terme al paratge protegit de Saler:

*Platja de pinada, et volen furtar,
t'hi posen un hipòdrom, camp de golf i tenis,
per qui ho pot pagar.*

El 1978 Al Tall tragué un disc senzill –l'únic de la trajectòria del grup– amb només dues composicions: en la cara A hi havia una peça dedicada la memòria de

Miquel Grau, el jove nacionalista assassinat l'octubre de 1977: **'A Miquel Grau'** (MA, 1978); a la cara B d'aquest disc senzill, trobàvem una peça instrumental, fet que posa de relleu la intencionalitat única de denúncia del fet luctuós per part del grup). Podem deduir, doncs, a través del format en què es publica la cançó, i pel to general d'aquesta, que l'objectiu d'Al Tall quan publica el senzill és més informatiu i commemoratiu que comercial.

A l'any següent, a través de la peça **'Nuclears? No, gràcies'** (QMVA, 1979), Al Tall torna a fer-se ressò de temes de caràcter ecològic en denunciar els perills de l'energia nuclear i la instal·lació de la central de Cofrents al País Valencià –que es trobava projectada en aquell moment:

*La clavaran a Cofrents
si és que remei no li'n poses,
com són grosses, n'entren poques,
si en vols més, para el cabàs.*

L'octubre de 1980, al XXI Aplec del País Valencià, a la plaça de bous de València, Tall interpretava la peça inèdita **'Abans els que governaven'**, on el grup expressava el seu malestar pel clima polític al País Valencià durant la transició a la democràcia –i que no desaprofiten per criticar la violència dels anys de dictadura. Aquest clima polític, doncs, segons el grup estava marcat llavors per la catalanofòbia –l'anomenat “fantasma” en la lletra–, el centralisme castellanitzadors dels partits de dreta autòctons i la immobilitat dels partits d'esquerra:

| | |
|--------------------------------------|--------------------------------------|
| <i>Abans els que governaven</i> | <i>i s'han posat saragüells.</i> |
| <i>anaven garrot en mà</i> | |
| <i>unflant a tot el que eixia</i> | <i>Insolents i poderosos</i> |
| <i>pels drets dels valencians.</i> | <i>van enganyant a la gent</i> |
| | <i>i han inventat un fantasma</i> |
| <i>Ara que els drets es reclamen</i> | <i>que ha mogut gran desconcert.</i> |
| <i>en veu alta pel carrer</i> | |
| <i>ells han agarrat bandera</i> | |

*Abans com ara pretenen
acabar amb el país,
trossejar la nostra llengua
i llepar-li-la a Madrid.*

*Ara més que mai voldrien
desfer els nacionalistes
i allunyar ben lluny del poble
allò que li cal sentir-se.*

*Botiflers, camises blaves,
feixistes i adinerats
ucederos profitosos
i fanàtics enganyats.*

*La nostra llengua és parlada
per un grapat de milions,
d'Alacant a Perpinyà
i des de Fraga a Mahó.*

*Que som pancatalanistes
des del nom fins a la sang
i eixim pels drets de València
igual ara com abans.*

*N'hi ha comissió mixta
nomenada pel govern
que vol rebentar la llengua
i deixar-la en el carrer.*

*Vicentes Ramos, Cabanes,
Boronats, Peris Solers,
ignorants en la matèria
i coneguts botiflers.*

[...]

*On estan els socialistes?,
dels peceros què s'ha fet?
ho han amollat tot a l'aire
i ara mana l'UCD.*

Observem a través d'aquesta peça –i d'altres d'inèdites que estudiarem més endavant– com el fet de no tractar-se d'un tema gravat en un estudi, sinó el resultat d'un text escrit per a ser cantat en el context d'una interpretació en directe amb un públic concret i favorable, possibilita que els textos d'Al Tall assolisquen les més altres cotes d'explicitat de tota la seua producció.

Hem d'esperar més d'una dècada perquè Al Tall es torne a referir a temes de l'actualitat del moment. Aquesta dècada coincideix precisament amb el que hem anomenat al capítol 2 “els anys difícils” d'Al Tall, ja que –com ja hem explicat en

l'esmentat capítol— amb l'arribada de la democràcia es produeix una invisibilització institucional d'aquells productes culturals que s'havien manifestat contra el règim anterior. **'I esta és la història, amics'** (EE, 1994), doncs, tracta novament un tema relacionat amb l'ecologia i el medi ambient ja que denuncia el procés d'especulació urbanístic i de destrossa del paisatge esdevingut a la costa alacantina. La destrucció dels paisatges i àmbits naturals és percebuda com un atac a la identitat del poble valencià: una agressió a la terra sobre la qual es fonamenta el poble el degrada com a comunitat:

*Aquella gran ciutat de la mar
és on abans estava Benidorm
ara també li diuen Benidorm,
és com un gran hotel per al turisme
allà podràs baixar a divertir-te!*

*El toll de la caldera on tu nedaves
en l'aigua fresca i verga de l'algar,
es troba amenaçat perquè en la costa
pretenen forada els naixements
per omplir les piscines capritxoses
i abastir els hotels i apartaments.*

Al mateix treball discogràfic trobem la peça **'Europ Eu!'** (EE, 1994), on es palesen els efectes nefastos que per a l'economia valenciana tindria la pertinença a la Unió Europea, creada just l'any anterior a la publicació del disc:

*Moltes fàbriques i indústries
no se podran mantenir
perquè són indústries xungues
que s'han de reconvertir
i haurà més gent al carrer
sense treball, ni jornal
i això mentre entrem a Europa
és un tribut a pagar.*

*que de moment -com?- no permeten
satisfer eixe mercat.*

*Nostres granges i altres fruites
tampoc podran ser venudes
perquè hi ha uns mecanismes
compesatoris*

*La gasolina caldrà pujar de preu més
que Europa
en general tot serà molt més car que
ara fa un any
no pot ser que vinguen ara a passar
l'estiu els europeus
que això és xauxa.*

*Amb els mateixos jornals
podrem comprar poques coses
si ho comparem amb abans
és Europa qui ho demana
cal que siguem solidaris*

*perquè el futur és nostre
si ens quedem tant al Sud
no tindrem les coses,
cosetes i cosotes de la civilització.*

‘**Les sirenes**’ (N, 1999), denuncia dues de les guerres que estan tenint lloc en aquell moment encoratjades per la política intervencionista dels EUA:

*Les sirenes han sonat a Bagdad,
Les sirenes han sonat a Belgrad,
Les sirenes han sonat a Bagdad,
I no hi ha ningú que entenga
Per què esta nit eixes sirenes
Sonen a Bagdad.*

*Són avions nord-americans,
Són els míssils nord-americans,
Maleïts, lluiten per la pau*

*Massacrant els pobles!
Ja vorem la pau que apanyen,
Ja vorem qui ho pagarà.*

*Les sirenes sonen a Afganistan,
Les sirenes també a Líbia han sonat,
Les sirenes sonen a Afganistan,
I no hi ha ningú que entenga
Per què esta nit eixes sirenes
Sonen a Afganistan.*

El 2004 Al Tall inclou en el seu disc *Vares velles* la primera de les dues versions de la peça ‘**Això és Espanya**’ (VV, 2004) –la segona versió, inèdita, serà cantada en directe per primera volta el 2013 a Barcelona, al concert de comiat dels escenaris catalans del grup. En aquesta primera versió, doncs, Al Tall fa una revisió dels diferents polítics bascos i catalans que treballen per l’autodeterminació alhora que critica la manca d’una política d’enteniment per part de l’Estat espanyol:

*Lehendakari Ibarretxe
qué mala leche!
Lehendakari Ibarretxe
qué mala leche!*

*Qué mala leche tienen algunos
d'Espanya
qué mala leche tienen algunos d'Espanya
que només de sentir-te ja estan del fetge*

*i que només de sentir-te fotre-lis canya
que només de sentir-te fotre-lis canya
Lehendakari Ibarretxe, ja estan del
fetge...
[...]
I ara només faltaven*

*i ara només faltava, Carod-Rovira
i ara només faltava, Carod-Rovira
ha fet espavilar-se als socialistes
i ha fet espavila-los a Catalunya.
i ha fet espavila-los a Catalunya.
estaven adormint-se mirant la lluna...*

Dins del mateix àlbum trobem la composició ‘**Murgues**’ (VV, 2004), en què la lletra fa referència a la visita del president dels EUA George Bush (fill) alhora que critica la política servil envers aquest país per part del llavors president de l'Estat espanyol José Maria Aznar:

*Bus, retrobush, autobuhs,
el transport està de vaga
perquè el rei americà
farà un viatge a Espanya,
tu voràs com has d'anar
Aznar has d'asnar posant-te
una albarda i un cabestre
per dur a Bush a les anques.*

Al darrer treball publicat per Al Tall *Vergonya, cavallers, vergonya* (2009) hi ha la peça ‘**Cant alternatiu**’ (VCV, 2009) on la lletra torna a incidir sobre els perills de les polítiques irrespectuoses amb el medi ambient i l'ús de l'energia nuclear:

*El consum ens farà víctimes
d'una terra que el clima torna
inhòspita,
nuclears i gasos tòxics
és l'herència que deixem als
fills.*

A partir d'aquest moment, Al Tall no torna a publicar cap disc fins al seu comiat el 2013, però interpretarà en diferents contextos tres temes inèdits amb un fort contingut reivindicatiu i informatiu de l'actualitat d'aquells anys.

El primer d'aquest temes mai publicats serà '**Liberanos domine**' (2011) –cantat a Bunyol el març d'aquell any per primera volta– dedicat a la crítica de l'alcaldeessa pel Partit Popular, Rita Barberà i els seus controvertits plans urbanístics d'actuació sobre el barri del Cabanyal de la ciutat de València i les seues polítiques gens afins a l'ús del valencià:

*A la vora, vora del riu, mare,
s'ha deixat la crisma l'ama del casal.*

*I els diumenges quan va a missa d'onze
se'n puja a la trona i enlaira el catret.*

*Mare meua, no li ho diga al pare,
que vol assolir-nos tot el Cabanyal.*

*Mou la llengua a la castellana,
que és d'aquella raça dels grans
botiflers.*

El següent tema inèdit –fet públic el mateix any que la peça dedicada a Rita Barberà– va ser, en certa manera publicat, tot i que no a través d'un treball discogràfic, sinó d'una plataforma social: *Youtube*. Es tracta del '**Romanç contra Camps**' (2011), que comentarem més endavant de manera més extensa en aquest mateix capítol, i que tenia com a protagonista un altre polític del Partit Popular, Francisco Camps. En aquesta ocasió la lletra de la cançó té com a objectiu criticar les polítiques d'aquesta formació política i fornir l'audiència de la peça amb raons per a no votar aquest candidat en les eleccions autonòmiques d'aquell mateix any.

Per últim, el 2013, durant el concert de comiat d'Al Tall realitzà a Barcelona, s'interpretà la segona versió de la peça '**Això és Espanya**' amb un contingut renovat i actualitzat en què el grup es posicionava a favor de la independència de Catalunya, tot fent referència a la massiva manifestació de l'11 de setembre del 2012 que va tenir per lema "Catalunya, un nou estat d'Europa":

*A l'onze de setembre de dos mil dotze
A l'onze de setembre de dos mil dotze
Barcelona s'arranca per santa Eulàlia
Barcelona s'arranca per santa Eulàlia,
l'estendard mena al poble a la defensa.*

*I al carrer tot el poble va colze amb colze
que tres-cents anys són massa de dependència,
a l'onze de setembre de dos mil dotze
Catalunya reclama la independència,
per santa Eulàlia, la independència.*

4.2. L'OPRESSIÓ DE LES CLASSES POPULARS

El tema que tot seguit analitzem, l'opressió exercida sobre les classes populars, apareix ja en la cançó inicial del primer disc d'Al Tall, 'Obriu cabretes' (CPPV, 1975), fins al darrer tema que ofereix el grup, 'Romanç contra Camps' (2011), difós a través de *Youtube*, dies abans de les eleccions autonòmiques de 2011. És un tema, per tant, que ha acompanyat el grup des de les seues primeres manifestacions fins a les darreres i, fins i tot, aquelles que no tenien la voluntat de plasmació discogràfica; aquesta presència transversal demostra, doncs, com l'esperit de denúncia de l'opressió és una constant viva i duradora en tota la producció d'Al Tall. Ja Vicent A. Estellés destacava –quan escrivia en el pròleg del llibre, *Al Tall canta amb tot el poble* (Cosmos, 1981) i el grup no comptava més que amb 7 anys de trajectòria– com les composicions d'Al Tall tenien «una lletra que, en tot moment, segueix, no ja el fil de la història, sinó el fil de l'eco del poble» (Estellés en Cosmos, 1981: 8).

El títol del primer treball publicat pel grup, *Cançó popular del País Valencià* (1976), que en un principi no dona més informació que aquella que fa referència al gènere i a la procedència geogràfica de les composicions, esdevé molt més declaratiu i

es pot interpretar a la llum d'una significació diferent, un cop hem analitzat els temes i motius que s'hi tracten. La gran majoria de les composicions (11 d'un total de 13) descriuen diferents tipus d'opressió, tant l'econòmica com la cultural, exercida sempre contra les classes populars. L'assumpció de les preocupacions d'una classe social concreta és un tret que caracteritza molt marcadament els primers treballs del grup, i a la qual se supediten qualsevol altre tipus d'adscripcions, com observa Mansanet: «Al Tall feia servir la cançó popular en un sentit de classe social. Tot i tenir un sentit nacional, aquest estava determinat pel sentit de classe» (Mansanet, 2010: 64).

Amb la perspectiva que ens donen els anys que han passat des de la publicació d'aquest primer disc, observem com, en el primer títol del primer treball d'Al Tall, trobem ja el que podríem interpretar com una ferma i rotunda declaració d'intencions: farem cançons per al poble, però un poble digne, que viu en un país, el seu, el País Valencià. Aquest nom, País Valencià, és el que bateja i defineix –des de diferents sectors ideològics– un espai de llibertat a mitjan construir, un projecte de país que defineix el mateix Torrent en recordar els primers anys de vida del grup: «Créiem que era possible la revolució, créiem que era possible aconseguir la normalització lingüística, un País Valencià autònom i lliure»⁸⁷.

4.2.1. 1975-1983. EL MOTIU OMNIPRESENT: L'OPRESSIÓ HERETADA DEL FRANQUISME

El sociòleg Josep Vicent Marqués, s'expressa en la mateixa línia de denúncia que els Al Tall durant els primers –decebedors– anys de l'adveniment de la democràcia:

Som un poble amb xiquets sense escola, barris sense asfaltar i terra destruïda però amb mestres i obrers parats. Un misteri que, si no s'explica com a efecte del sistema capitalista i s'emprén la tasca per substituir-lo, no es podrà evitar que la gent pense que es deu a la mort de Franco i una democràcia que considerem insuficient (Marqués, 1979: 237)

⁸⁷ MARTIN, Daniel (2009). *Cantar rasant la terra* [documental], València: Esguard.

La posada damunt de la taula de l'opressió exercida –com a conseqüència de la corrupció, a través del poder polític o de persones que ostenten poder en general–, sobre les classes populars és la carta de presentació del grup a través de la cançó, **'Obriu cabretes'** (CPPV, 1975), que obre aquest primer àlbum publicat, *Cançó popular del País Valencià*, amb lletra de Vicent Torrent. La peça representa una clara metàfora de l'opressió a través del paral·lelisme de les classes populars amb la figura de les cabres del conte –a les quals s'enganya perquè òbriguen la porta per després devorar-les– que, en aquesta ocasió, són convençudes perquè deixen entrar unes altres “cabres” *amb les mamelletes plenes/ per donar-vos de mamar*, i que representen les promeses de prosperitat ofertes per part dels poderosos per tal de guanyar les voluntats, o els vots, del poble en transformar-se en *una fàbrica de cotxes,/ siderúrgies i autopistes/ i turistes dels més fins*. Aquesta prosperitat, però, és vista passar pel poble sense que en pugui gaudir: *però no hi ha qui la taste,/ algú se l'està xuclant*, perquè com explica en clau metafòrica encara la cançó: *són els llops amb pell d'ovella/ que ens volen esbudellar*; és a dir, el poble ha estat enganyat en ser víctima de la cobdícia dels qui ostenten el poder.

En conjunt tenim una utilització del conte popular “Les set cabretes i el llop”, en què les cabretes simbolitzen el poble i el llop disfressat les polítiques que, amb falses promeses, guanyen la bona voluntat i el vot del poble. Aquest veu decebudes les seues esperances, com s'expressa en la cançó:

[...]

que no és llet sinó el diluvi,

munyir, munyir i suar!

Molt de fum, moltes destrosses

i molt poquet a guanyar!

En aquesta peça s'insinua també la presència del poder estranger –en acusar les cabres que truquen a la porta de no ser “ma mare” o “mon pare” – com a corruptor i ens avança en molts anys la presa de posició que ostentarà Al Tall respecte a l'entrada d'Espanya en la Comunitat Econòmica Europea: *No, no, que no sou ma mare,/ no, no, que no sou mon pare,/ que em voleu enganyar!*

El següent tema del primer àlbum, **'La mel' (CPPV, 1975)**, amb lletra del poeta rus Evgeni Evtuckenko, també fa referència al tema de l'opressió exercida pels poderosos. En aquest cas, es fa ús d'una història ubicada a la ciutat tàrtara de Txistopol i que és, només en part, al·legòrica: un home poderós, "un negociant del dolor", aprofita la situació de fam en què viu el seu poble per tal de bescanviar la seua mel a canvi de tot tipus de béns. I és tanta la cobdícia del poderós que no menysprea ni les sabates d'un vell pintor que després de fer l'intercanvi d'aliment pel seu calcer *es va allunyar per la neu/ afontant-hi els peus nuets*. La història d'Evtuckenko agafa una nova dimensió, però, quan entra en escena un altre poderós, en concret un de "golós de la mel", qui fa la següent proposta a l'amo:

*Dona'm tot el tonell,
et pagaré amb estores,
afanyeu-vos bon home,
ja ho tractarem després.*

La conclusió d'aquest tracte és que els dos poderosos *se'n van anar junts,/ ells sempre es posen d'acord*; i la població de Txistopol restà sense aliment. A mena de càstig, però, i acusació per la injustícia comesa, el bigoti del golós queda sentenciat perquè *no podrà rentar-se'l mai, / del seu bigot per a sempre/ hi anirà xorrant la mel*; com a recordatori de l'abús infligit al poble.

La tercera composició d'aquest primer disc, **'El xicot canta molt bé' (CPPV, 1975)**, és una peça popular molt breu, que torna a incidir en el tema de la corrupció política: a un xicot amb molt bona veu se li ofereix una feina a canvi del seu vot a un polític concret:

*Sanchis Pastor m'ha dit
si vull anar a votar
que em faran sereno
de vora mar.*

Les paraules amb què acaba la cançoneta no poden ser més explícites quant a l'opinió negativa que desprenen sobre el polític corrupte en qüestió: *Sanchis Pastor / pa governador / tururururú!*

En '**Cançó de batre**' (CPPV, 1975), el títol de la composició fa referència a un tipus de cant utilitzat pels treballadors del camp amb l'objectiu d'alleugerir la feixuguesa de les tasques agrícoles, en concret, la batuda dels cereals. Torrent adapta, doncs, la lletra d'una peça popular per tal de donar més èmfasi a la situació d'explotació en què es troben els jornalers, a través de la figuració dels pensaments del treballador:

*El llauro amb barret de palla
dalt d'un carro carrincló
pensa en el molt que ell treballa
i el poc que fa el seu patró.*

També s'hi descriu la duresa del treball:

[...]
*un cabàs i una llegona
doblegaràs l'esquena al sol
hores llargues i gruixudes,
treballaràs, llaurador.*

En la peça '**Podadors**' (CPPV, 1975), Manolo Miralles, l'autor de la lletra, alerta uns podadors ficticis perquè no es diriguen a buscar feina al sud: *Ai podadors, / no cerqueu el sou al sud / on la terra és sang i foc*. Anar al sud és caure en un parany: *trencar la podada / per tindre la fam guanyada*. Trobem en aquests versos la denúncia del sud com un referent geogràfic secular. En efecte, en general, als països meridionals imperen condicions laborals injustes, corrupció política i explotació endèmica dels desposseïts. Aquesta idea del sud com a referència, només en part velada, la trobarem de manera contínua al llarg de tota la carrera discogràfica d'Al Tall. El tòpic, aquest motiu geogràfic carregat de simbolisme, ha estat représ per altres grups musicals, com

Obrint Pas en el tema “Del sud”⁸⁸, (*Terra*, 2002), que permet alhora una lectura dual: l'espai valencià com a sud de la catalanitat cultural i lingüística.

La peça ‘**Arrier m’han posat**’ (CPPV, 1975) torna a traure el tema de l'explotació del treballador i la diferència excessiva de guanys respecte del patró:

*Si et poses d'arrier
i les mules són de l'amo,
no et mates a treballar
que ell s'ha de quedar els xavos.*

Amb una ironia molt nostrada, Torrent continua al llarg de la peça adaptant versos que retornen sobre el tema de l'opressió al treballador. A més, en els darrers versos, s'al·ludeix als possibles orígens indecorosos que permeten la dona utilitzar un determinat tipus de peces de roba, ja que amb el miserable sou del jornal·ler seria impossible, situació que, se suposa, és motiu de comentari al poble.

*Tu portes sabata i calça
i el teu marit jornal·ler.
Jo no sé com t'ho apanyes
tot del jornal no pot ser.*

En aquest cas la ironia va de la mà del paral·lelisme entre saber més i multiplicar, operació més complexa que la suma i que, a més, té com a resultat números més alts amb menys operacions.

⁸⁸ [...] *Del sud,*
la terra dels enganys,
la terra d'amargors
que sempre assequen plors.
Soc del sud,
país que ja no hi és,
que s'amaga del temps
dins el cor de la gent.

(Obrint Pas, “Del sud”, *Terra*, Propaganda pel fet, 2002)

*Qui més pot, té més cultura
ens ho demostra la vida.
El que és treballador suma,
i el que és amo multiplica.*

La composició amb títol '**Tots em tiren pedraetes**' (CPPV, 1975) és un poema musicat de tres quartets escrit per Vicent Andrés Estellés, basat en una composició popular prèvia i que va ser un encàrrec del grup al poeta de Burjassot: «em va demanar (Miralles) que jo, pobre de mi, buscàs la manera d'arrodonir i acabar una estrofa d'una cançoneta que pensaven musicar» (Estellés en Cosmos, 1981: 6), explicava el poeta.

En aquesta composició, quant al tema de l'opressió de les classes populars, es recull la visió de la dona del treballador:

*Al meu amor no li falta
cada dia el seu treball;
com és un amor de pobre,
tot el dia el passa al camp.*

A '**La collita dels tarongerars**' (CPPV, 1975), Al Tall no només fa una altra referència atemporal a l'opressió sobre el treballador, sinó que ens presenta una situació ben actual a l'època de publicació de *Cançó popular del País Valencià*:

*La cançó de moda
vos la cantarem.
no és molt divertida
però és veritat.
No diu cap mentida
però que ho lamentem,
la cançó de moda
canta tristament.*

Malauradament, aquest motiu no ha deixat d'estar d'actualitat durant tots aquests anys: la pèrdua de la competitivitat del preu de la taronja valenciana als mercats europeus, a causa de l'entrada de cítrics marroquins. Els versos de Torrent ens expliquen que la collita ja no serà de taronges, sinó de tarongerars, en ser aquests arrencats: *Tot el món a l'horta verda/ s'alça a treballar, però no caldran cabassos/ ni escales tampoc perquè no es cullen taronges,/ arbres es colliran.* A causa de la competència de la taronja marroquina, doncs, els propietaris es veuen obligats a tallar o arrencar camps sencers de tarongers. En aquesta cançó també s'arplega el sentiment de desesperació dels llauradors, que desencadena una decisió: *eixir a les vies per fer boicot/ al tren de taronja que ve de Marroc;* i que culmina amb l'escatològica expressió que empra Torrent i que aglutina el sentiment de pèrdua i desesperança d'aquells que es dediquen al conreu de la terra: *tot el món a l'horta/ merda tindrà que menjar.*

Sens dubte la peça '**Cançó de la llum**' (CPPV, 1975) és la que, d'una manera més específica, ironitza, o es burla directament, de la xacra que representa la corrupció política. La cançó, anònima per ser una lletra d'origen popular, acusa un alcalde corrupte del fet que la població no puga disposar d'enllumenat públic:

*Ja se'n podeu anar/ a on siga a protestar,
que la llum no ha vingut/ i crec que mai vindrà:
els xavos que hi havia/ pa fer l'enllumenament
se'ls ha gastat l'alcalde/ en dones i demés.*

La composició acaba, a més a més, amb uns versets que menen cap al rescabament col·lectiu en demanar la cançó un càstig corporal per a l'alcalde corrupte:

*Que vinga, que vinga,
que vinga la llum
i que al senyor alcalde
li peguen en lo cul.*

Aquesta manera punitiva d'acabar la peça, junt amb una melodia animada i festiva, aconsegueixen que es cree un ambient de catarsi festiva metafòrica en què la

llum ja no és un fet concret, sinó que simbolitza la llibertat i el benestar del poble, mentre que la figura de l'alcalde encarna qualsevol forma d'autoritat que, a través de la seua mala gestió, l'ha oprimit o perjudicat.

El segon àlbum d'Al Tall, *Deixeu que rode la roda* (DRR, 1977), editat el 1977, continua amb la mateixa línia temàtica encetada pel primer disc: d'un total de 13 composicions, trobem una gran majoria que tenen com a línia central el tema que tractem en aquest apartat: l'opressió de les classes populars. En aquest treball s'afegeix, a més a més, una clara orientació vers la defensa de la cultura pròpia d'una manera més explícita respecte a l'anterior treball. Se subratlla així el corrent reivindicatiu de *Cançó popular del País Valencià* (1975), però accentuant-hi la vessant més nacionalista. El títol mateix d'aquest segon treball pot entendre's en clau al·legòrica. La roda és el temps circular, en què la llengua i la cultura pròpies han de continuar girant i transmetent-se de generació en generació. Recordem que la roda del temps és un símbol senzill i potent alhora, associat a les cultures populars i les societats tradicionals, enfront del mite del progrés vertiginós de la modernitat, que s'expressa com un vector lineal.

La primera cançó, doncs, d'aquest segon treball, '**Romanç de la farina**' (DRR, 1977) és, com manifesta el títol, un romanç, però un de ben acusatori, ja que es dedica a explicar els abusos d'uns polítics que qualifica com a *una colla de raboses/ que van soltes per lo món*. Primerament, se'ns explica la història:

[...]

*d'uns personatges
que varen clavar la mà
en fer el racionament
de la farina d'Alxar.*

En definitiva, que s'enriquiren perquè *amb l'escàs pa dels pobre/ feia negoci, el roder*. Aquesta manera de fer política com a mitjà per enriquir-se, a través de l'opressió del poble, és exposada com a filosofia laboral pel mateix alcalde d'Alxar, que no té problemes per admetre com es beneficia i trau avantatge del càrrec que ostenta:

*Per a tindre ma casa
i gastar a quatre mans
tinc prou en ser alcalde
de l'ajuntament d'Alxar.*

Com a conclusió de la història sobre aquest alcalde corrupte, trobem uns versos que fan de moral de la composició i que assenyalen com algunes persones, en tenir accés al poder, mostren la seua veritable personalitat:

*Per remat vos diré
una dita de trellat:
si voleu calar un home,
doneu-li autoritat.*

Aquesta dita, arplegada en la present composició, recorda una expressió molt similar d'un treball posterior. Com veurem, la cançó 'La tirania' (XA, 1985) dins del treball *Xarq al-Andalus*, aborda un tema semblant. Hi podem sentir com a tornada un acusador vers que recull la mateixa filosofia que els esmentats versos del 'Romanç de la farina' (DRR, 1977): *el càrrec capgira les virtuts*. A partir de l'aparició d'aquesta dita, inserida en la cançó, se'ns dona constància, tot especificant-ne els noms, del seguit de personatges i dels abusos comesos per aquests:

*Garcia, que pareixia un terròs
i negociant amb la farina
s'ha fet un xalet grandios;*
*Julià, Panxa Verda,
el seu germà, Salvoret
i el gran amic de la colla:
el mal mestre Don José;
parlen molt del So Martí
i del Negre de Ruga
però el senyoret Pepín*

vos penseu que no ha sucat?

Finalment, la cançó acaba, com passava en dues de les composicions del primer disc –‘La collita dels tarongerars’ i ‘La cançó de la llum’(CPPV, 1975)– amb la presa de consciència i decisió de lluita per part del poble, conscient de la injustícia de la qual és víctima:

*El poble d’Alxar demana
canviar les autoritats
i fer justícia severa
amb els que se l’han papat.*

El següent tema de l’àlbum *Deixeu que rode la roda*, ‘**Quan el Moreno**’ (DRR, 1977), amb lletra popular adaptada per Torrent, ens parla de les alienants condicions laborals dels treballadors i treballadores d’una fàbrica:

*Ja estan en dansa totes les màquines
bramen i ronquen sense descans.
La radio encesa canta que canta
i per molt que vulgues no pots parar;
Pere, Ramon i Gregori,
Jaume, Gaspar i Rafel
són a la secció 24
i els sis fan el mateix moviment.*

L’alienació, doncs, ens ve donada per dos factors: en primer lloc, el soroll de les màquines i la radio omplen l’espai acústic sense deixar possibilitat de comunicació entre els treballadors. Observem-hi també com la radio a la fàbrica ha substituït els cants de batre que acompanyaven els treballadors en els feines agrícoles: el progrés que trenca amb les arrels comporta el perill de la pèrdua de la identitat, com a individus i com a poble. D’altra banda, hi ha la rutina d’uns moviments idèntics. A més de l’alienació, ens trobem de nou amb un cap que oprimeix els seus treballadors, com es traspua dels següents versos:

*El director es dispara
quasi segur que ens fotrà,
diu que per evitar abusos
i pel bé del personal
a partir de dilluns pròxim
fitxarem per a pixar.*

Però, en aquest cas, no només són alienants les condicions de treball sinó també les de vida, ja que els treballadors viuen en *uns pisets com abellers*; i, a més, la seua situació psicològica no és pot considerar idònia, com palesen els versos finals:

*A poc a poc arriba el dissabte,
una frenada per respirar,
que la paciència té mesura
i cap al divendres es va acabant.*

Aquesta peça té un to de queixa general, però des de la perspectiva del treballador que ha assumit la seua condició d'oprimit i no es planteja rebel·lar-se—almenys la cançó no ho proposa, com sí passava en d'altres comentades més amunt—; aquesta peça s'assembla més pel que fa al to pessimista dominant a composicions com “Cançó de batre”, “Podadors” i “Arrier m'han posat”. A més, acaba amb uns versos que bé poden resumir el sentiment de frustració del treballador oprimat:

*Ja fa deu anys que estic en la fàbrica
jo em pregunte què tinc de més.
Els fills que arriben, les hores extres
i dins la panxa molt mala fel.*

A la setena cançó de *Deixeu que rode la roda*, ‘**Les penes són**’ (DRR, 1977) ens tornem a trobar una composició que té com a tema central el lament del llaurador respecte a les seues condicions laborals i la duresa i les estretors que comporta aquest ofici. El to és el mateix que trobàvem en la darrera cançó analitzada: frustració i queixa, però sense voluntat de canvi respecte la situació en què viu, assumida i acceptada. Amb

l'esquema repetitiu que avança el títol de la peça “Les penes són...” és desgranen els pesars del llaurador:

*Les penes són no tindre un sou,
morir-se el bou i la llocada,
no collir vi, cànem ni blat
i pel ramat fallar l'anyà.*

Finalment, trobem també les queixes adreçades directament als amos i poderosos, amb què clou la peça:

*Paga el semestre al propietari
o pel contrari perdràs molt més;
molts es creuen senyors,
perquè del llaurador ningú en fa cas!*

Encara que el desig de revolta no s'explicita en algunes peces de manera específica, aquest hi és, hi subjau. Perquè l'expressió del malestar en forma de queixa pública es pot considerar com una presa de consciència, com un primer pas cap a la rebel·lió, que trobem, de fet, en la majoria de les composicions que giren al voltant d'aquest contingut temàtic.

‘**En casa del dimoni**’ (DRR, 1977), amb lletra d'Enric Ortega, és de nou una queixa contra els poderosos, que en aquesta ocasió són considerats “dimonis”, que acaparen en sa casa les possessions usurpades als treballadors, mentre que aquests darrers tenen por de “cremar-se” en anar a recuperar-les:

*En casa del dimoni
jo tinc un burro
jo tinc un ram [...]
jo tinc la rella
i per por de cremar-me
no vaig per ella.*

Més endavant trobem una definició del tipus de “dimoni” a què fa referència la cançó, i que ens dona la clau interpretativa de la peça, ja que se'ls associa amb les classes corruptes i adinerades:

*Els dimonis d'ara
no tenen cua,
n'hi ha molts que porten banyes,
quants diners guanyes.*

Finalment, en aquest cas, la peça ofereix una solució al problema de l'oprimit: la unió amb els que es trobem en similars circumstàncies, d'una manera que recorda el vers de Llach “si estirem tots ella caurà”⁸⁹:

*Si vols a casa el burro,
si vols la rella,
tots a per ella,
tots a per ell;*

La peça continua perfilant el problema que afecta les classes populars: *que són molts els que volen / que el foc s'apague, / que cadascú tinga el que és d'ell.*

En l'àlbum *Posa vi, posa vi* (PVPV, 1978), editat el 1978, si bé es tracta d'un treball dedicat quasi exclusivament a les composicions populars de taverna centrades en el consum de l'alcohol –en la seua dimensió catàrtica i alliberadora de tensions–, hi trobem també referències en algunes peces a la situació d'opressió en què viu el treballador, concretament en ‘**Dansa del trull**’ (PVPV, 1978), el consum de vi dota de coratge el treballador per enfrontar-se amb el patró:

*El vi lleva les penes si vas plorant,
el vi solta la llengua si has de parlar
tot allò que calles perquè tens por
li ho soltaràs a l'amo cridant ben fort.*

⁸⁹ “L'estaca” (*Concèntric*, 1968).

Així mateix, en **‘La Pepa l’espardenyera’ (PVPV, 1978)**, la ressaca es presenta com un element de rebel·lia contra el treball –en impedir la realització d’aquest–, i l’opressió que se’n deriva: *Dilluns de matí, la ressaca,/ dormiré a la salut del patró.*

El 1979 veu la llum el treball *Quan el mal ve d’Almansa...* (QMVA, 1979), que torna –en la seua manera més contundent fins aquella data–, a tractar el tema de l’opressió política i el procés de castellanització exercits a partir de la desfeta d’Almansa; encara que aquest en serà el tema principal del disc, també hi haurà espai per reprendre’n el de l’opressió de les classes populars, com a conseqüència de la pèrdua de llibertats arran de l’abolició dels furs. Ja en la peça **‘Lladres’ (QMVA, 1979)**, s’acusa els nous governants borbònics de la precarietat en què han sumit el poble, tot utilitzant unes tàctiques de sotmetiment ben tamisades:

*El nostre plat cada dia
ens el torneu a llevar;
l’aparteu amb elegància
com si no tinguérem fam.*

La peça **‘El fantasma’ (QMVA, 1979)** és una al·legoria en forma de rondalla en la qual un fantasma passa *per totes les comarques de la muntanya* portant la fam i la desgràcia *per on passa: / Duu corcons en el sac de la ruïna / i es clava per les portes, maleït siga!* Així, com a conseqüència de l’escassetat i la pobresa, els joves es veuen obligats a *fer les maletes, ja que tant de rebost el bord ha fet escórrer/ que ha muntat dalt del tren a tot un poble.* La clau interpretativa de l’al·legoria arriba ben bé en l’última estrofa, on un treballador amb nom i cognoms, Francisco Pérez López, –ben corrents, per tal de significar segurament la seua popularitat i universalitat–, *entra en la fàbrica, / l’expressió eixuta i freda / tracta amb la màquina* i aquesta situació laboral sembla fer-lo reflexionar sobre el “fantasma” i un futur en què el poble, que n’ha esdevingut “enemic” a causa de les injustícies patides, es rebel·larà contra ell, “la trampa”: *furga, fantasma, / furga i cria enemics / que et cous la trampa.*

Per últim, en **‘Per culpa’ (QMVA, 1979)**, es torna sobre el tema de les funestes conseqüències de la guerra per al poble, ja que aquesta ha produït l’encariment dels productes de primera necessitat:

*Per culpa d’esta guerra tot està molt car,
el poble vindrà dia que no podrà menjar,
“hasta” la terreta, faves i encisam
“apuja” més que apuja, “menos” el jornal”.*

És destacable també com, malgrat el fet que el context on s’insereix la peça ens indica que la guerra a què s’hi fa referència és la de Successió, hi ha un element al final d’aquesta cançó que ens pot oferir una interpretació encara més interessant. De nou en l’última estrofa, trobem un canvi de tema i de temps que estableix una mena de pont paral·lelístic entre el final de la guerra de Successió i el de la Guerra Civil: *Ací en este poble hi ha un republicà / que dins de molt poc temps feixista s’ha posat.*

4.2.2. 1983-2009. EL MOTIU EN ESTAT LATENT: L’OPRESSIÓ ESMORTEÏDA

Dins del treball *Toc i vares* (TV, 1983), del 1982, trobem dues cançons que remetent a la situació dels treballadors: en la primera, **‘A dos quarts de nou’ (TV, 1983)**, encara que no s’hi parla de manera explícita, el context matinal que s’hi descriu, però sobretot els versos *soc el que altra vegada / va abaixar-se els pantalons* ens menen a pensar que, efectivament, s’hi parla de la mala situació econòmica d’un treballador; la segona ocasió que trobem referència al treballador és en **‘Vinga faena’ (TV, 1983)**, on a través de la música es tracta de pal·liar la misèria que comporta la manca de treball: *i si no hi ha faena perquè no es troba / menjarem seguidilles a la cassola.*

Així, tot al llarg de la composició, les “seguidilles” són el remei constant per tots els mals fruit de la pobresa –en la línia de la dita popular “qui canta els seus mals espanta”: *seguidilles procura’t per les orelles / que per baix de la panxa fan cosquerelles.*

En el disc *Xarq Al-Andalus* (XA, 1985) trobem també espai per parlar de la corrupció política –que comporta nefastes conseqüències econòmiques per a les classes populars– en una de les composicions incloses en el disc del 1985, ‘**La tirania**’ (XA, 1985), amb lletra originària del poeta àrab valencià Ibn al-Khafaja, nascut entre els segles XI i XII; així, amb la utilització de la lletra d’aquest poema en aquest disc, Al Tall demostra –i denuncia– l’antiguitat que el problema de la corrupció política té a les nostres terres. En la composició s’acusa directament un polític indeterminat d’haver *abandonat les nobles qualitats* i com a causa d’aquest canvi se li retrau que *ser ministre ha canviat la teua essència*, i va més enllà quan s’hi afirma aquella sentència, a què ja ens hem fet referit més amunt, sobre el canvi que el poder exerceix en algunes persones: *el càrrec capgira les virtuts*.

La cançó ‘**Josep Ramon Martínez**’ (XC, 1988), inclosa en el treball *Xavier el Coixo* del 1988, ens descriu la situació d’un home que veu passar la vida i els dies assegut a la porta de sa casa, amb un pot de cervesa i un cigarret com a tota companyia, *ni ofici ni benefici / esperant millor moment*. Tot i que la interpretació que en fem potser no siga l’única possible, ens inclinem a pensar que allò que es descriu a la peça interpretada és la situació d’alienació i falta d’expectatives d’un desocupat de “llarga durada” i, probablement, d’una certa edat.

L’àlbum *Europ Eu!* (EE, 1994) –editat el 1994 i fruit de les coordenades històriques de la situació social del moment– denuncia, entre d’altres temes que tractarem en els apartats corresponents, les nefastes conseqüències que té per a les classes populars la inclusió d’Espanya dins l’espai econòmic europeu. Trobem, però, en l’extensa lletra de la composició que dona nom al disc ‘**Europ Eu!**’ (EE, 1994), una crítica en clau satírica de les repercussions socials econòmiques de l’entrada en la Unió Monetària Europea i, en concret, de com aquesta pot acabar amb l’ocupació de nombrosos treballadors:

*Moltes fàbriques i indústries
no se podran mantenir
perquè són indústries xungues*

*que s'han de reconvertir
hi haurà més gent al carrer
sense treball ni jornal
i això mentre entrem a Europa
és un tribut a pagar.*

Aquestes conseqüències per al treballador no s'aturen, però, amb la possibilitat de la pèrdua del treball per a molts, sinó que representaran un problema global per a tots els ciutadans, ja que es perdrà també poder adquisitiu amb l'increment general dels preus: *Amb els mateixos jornals / podem comprar poques coses / si ho comparem amb abans.*

Al treball *La nit* (N, 1999) de 1999, trobem també que la composició –justament com passava en el disc anterior– que dona títol al treball general on s'inclou, '**A la nit**' (N, 1999), descriu una estranya conversa entre dos veïns que expressen, en arribar la nit, els seus pensaments sense traves, entre els qual s'inclou la queixa per l'espoli econòmic patit pel País Valencià: *Mira tu com hem de viure a la terra valenciana/ que mos deixen nets i ací només fem que produir.*

A l'extensa cançó de '**Cantar**' (VV, 2004), inclosa dins del treball *Vares Velles*, de l'any 2004, trobem un vers que fa esment de la corrupció política relacionada amb l'especulació del terreny:

*Compressor mediterranis
i al preu que posa la mar
les dunes pinars d'illes,
començaren a cantar.*

Per últim, en el darrer treball del grup, *Vergonya, cavallers, vergonya* (VCV, 2009) publicat el 2009 i dedicat a la figura de Jaume I, trobem el tema de l'opressió patida per les classes populars –tot i no ser el motiu central de cap de les composicions– en diverses de les peces de manera transversal, ja que s'hi realitza una comparació del tipus de política –respectuosa amb el poble– que el monarca de

Montpeller va dur a terme amb la que patia la població europea en general en aquella època. Aquesta referència es pot observar en lletres com la de **‘Romanç de cec del rei Jaume’ (VCV, 2009)**:

*D'un nou ordre en Europa
naixia l'alba
i el rei Jaume en sa terra
bé que ho mostrava,
ja a obrir les vies
per a suprimir el dret sobre les vides,
para els peus als nobles
i ofereix terres a tots els pobles
que baixen del nord
per ser amos amb el seu esforç.*

Trobem la figura també la veu d'un immigrant que escriu una missiva al rei en Jaume en la peça **‘Cançó des de València-Senyor Rei’ (VCV, 2009)**: *Soc Ahmed, fill de Hassan, a Marràqueix nascut,/ fa deu anys vinguí a València a treballar i viure.* En la lletra d'aquesta composició, doncs, trobem també la referència a les modernes lleis establertes pel monarca i que tant van beneficiar el poble:

*He sabut dels vostres Furs i de la llei antiga
que van fer de l'antic regne un estat modern
per la nua propietat, l'usdefruit, la fadiga,
censal mort, violari, engany de mitges i el cens,
l'emfiteusi, el lluïisme, l'any de plor, la tenuta,
pel sistema conjugal de divisió de béns.*

Per últim, en la peça **‘Cant alternatiu’ (VCV, 2009)** es fa un esment a l'opressió exercida sobre les classes socials més baixes:

*Ja fa segles que les llàgrimes
són el pa per als pobres de la terra*

*però al temps que ens toca, fills,
les desgràcies s'han doblat per mil.*

En totes aquestes peces on es descriu la magnànima política de Jaume I es tracta de realitzar –com ja hem descrit més amunt– un paral·lelisme entre la visió positiva de l'administració jaumina i l'actual, a través de l'eloqüent títol de l'àlbum: *Vergonya, cavallers, vergonya*, sobretot si tenim en compte la situació en què es troba el País Valencià en aquell 2009:

[...] l'escàs suport a la promoció i l'ús del valencià, passant per les denúncies dels sectors educatius, amb la Universitat al capdavant, de les polítiques intervencionistes i privatitzadores dels governs de la Generalitat, la manipulació dels mitjans de comunicació públics, fins a la proliferació de grups xenòfobs i neonazis pertot arreu, fruit del descontent de les capes socials més delmades per les polítiques econòmiques del neoliberalisme (Mansanet, 2010: 182).

Aquest paral·lelisme entre les dues formes de fer política inclou, òbviament, una forta crítica subjacent a la formació que ostentava el poder en aquells anys –el Partit Popular–, crítica aquesta que deixarà de ser implícita per a esdevenir absolutament oberta i meridiana, descriptiva i minuciosa. Una peça enforfoguida de fets i noms denunciats –com veurem tot seguit– en la que serà la darrera publicació de material musical inèdit del grup, tot just abans de la seua retirada dels escenaris.

4.2.3. 2011. LA REPRESA DEL MOTIU

En el nostre estudi sobre els textos musicats per Al Tall, hem considerat de cabdal importància no oblidar la darrera composició d'Al Tall, aquell '**Romanç contra Camps**' (2011) aparegut només a través d'espais virtuals de la xarxa i no inclòs en cap àlbum. De manera semblant al senzill que publicaren el 1978 amb motiu de l'assassinat de Miquel Grau, sorgeix aquesta composició espontània, fruit de la immediatesa de les circumstàncies socials i resultat –com en 1978– de la pruija expressiva que exigeix la sincera indignació. Les xarxes virtuals impliquen una més gran la celeritat de distribució del missatge. Es pot concloure que aquestes vies només s'utilitzen en cas d'una

necessitat peremptòria de comunicar alguna cosa més que música, d'incidir amb urgència en la societat, en l'actualitat que envolta un poble. I això és, precisament el que fa Al Tall: escriure una cançó que té com a objectiu instar la gent perquè no vote, en les properes eleccions autonòmiques, el candidat Francisco Camps, llavors aspirant a presidir-la Generalitat Valenciana pel Partit Popular. Com a arguments emprats per tal de justificar aquesta petició realitzada al poble *in extremis*, trobem al text de la peça, entre d'altres que comentarem més endavant, el de la recurrent corrupció política:

[...]

xoriços i presidiaris

són amics que ell ha triat,

[...]

ell somriu d'orella a orella,

i mentre somriu es riu

quan se n'ix per la portella

dels perills que alguns judicis

el condemnen a la rella.

Al mateix temps l'acusen també de la situació d'espoli econòmic en què es troba el País Valencià a causa de la política de grans esdeveniments que *la butxaca ens ha escurat*, i que ha dut el govern valencià a una situació en què no pot pagar els seus proveïdors:

La Generalitat deu més diners que divisa

tant que no poden pagar

les empreses que l'atenen

van caient en un forat.

La darrera de les composicions d'Al Tall és ben significativa, ja que marca el punt àlgid, dins d'una progressió sostinguda, quant al grau d'explicitació de les posicions polítiques que el grup assumeix

4.3. LA CASTELLANITZACIÓ

Si en l'apartat anterior hem estudiat la presència del tema de l'opressió exercida sobre les classes populars –centrant-nos en el seu vessant sobretot de conseqüències econòmiques–, ara analitzarem el tema de l'opressió des del punt de vista cultural, a través del procés d'aculturació –en forma de castellanització– de què és objecte el poble valencià. En aquest aspecte, Mansanet es feia ressò de la transcendència que un grup com Al Tall havia tingut pel que fa a la resistència davant aquests dos tipus d'opressió descrits –tant l'econòmic com el cultural– i equipara la significació del grup amb la que altres corrents musicals han tingut per a pobles en situacions similars d'opressió:

Els són al folk el que el blues significà per als afroamericans dels EUA, és a dir, un sentiment nacional i de classe, o expressat d'un altra manera, l'afirmació de la personalitat d'un poble oprimint pels blancs –en el cas valencià per les autoritats de Madrid [...] (Mansanet, 2011: 64).

4.3.1. ELS ESBOSOS D'UN MOTIU CABDAL

Dins del primer treball d'Al Tall –*Cançó popular del País Valencià* (1976)– trobem una preciosa metàfora geogràfica que, d'una manera ben tamisada i poètica, posa sobre la taula el tema de l'opressió cultural exercida sobre el poble valencià a través del procés de castellanització i, a més, fa esment de la falta de reacció del poble mateix. Ens referim a la peça '**Per Mallorca**' (CPPV, 1975), que comença amb unes indicacions geogràfiques ben explícites: *Per Mallorca ens ix el sol,/ bonica morena,/ per Castella s'amaga*; aquests versos fan clara referència, d'una banda, a la situació del lloc físic on es troba la cultura cap a la qual hauria de tendir el poble valencià si volguera assolir una cultura digna i genuïna: Mallorca, la Mediterrània; i d'altra banda, exposa la direcció on es troben les forces que han fet minvar la nostra "llum", que interpretem com a metàfora de la cultura: Castella.

El conjunt de metàfores utilitzades en aquesta peça la fa esdevenir una mena d'al·legoria de l'opressió cultural que continua desgranant-se a través de la descripcions simbòliques de les conseqüències del dia i de la nit: *Quan ix el sol els galls canten*, és a

dir: el poble viu i té una existència plena quan mira cap al Mediterrani –“canten”–, cap a la cultura genuïna; *quan se pon, callen i dormen*, quan un poble és anorreat culturalment per un altre, els seus ciutadans estan condemnats al silenci i a una existència latent –“dormen”–, en el millor dels casos. Després d’aquestes consideracions geogràfiques i sobre les conseqüències de la diürnitat i la nocturnitat dins de la metàfora arquetípica que representen, Torrent, l’autor de la lletra d’aquesta composició, fa clar esment d’un poble que exemplifica aquesta metàfora del son. No en diu el nom, però és clar que al·ludeix al poble valencià.

*Hi havia una volta un poble
que dormia i que dormia,
bonica morena,
i de tant que va dormir
despert i tot somniava.*

En aquests versos podem trobar referències a la llarga durada de l’opressió cultural del poble valencià, fet que ha assolit la instauració d’un sentiment de pèrdua i d’acceptació, de menyspreu i, fins i tot d’autoodi, entre la població; en la peça ‘Per Mallorca’ (CPPV, 1975), però, s’insta l’oient, –personalitzat en la figura de l’enamorada: la “bonica morena”– a prendre consciència i revertir la somnolència vital en què sobreviu:

*Cal que pugem al Montgó,
que isca el sol abans de l’alba,
bonica morena,
cal que vetllem per la nit,
llancem l’engany dins de l’aigua!*

A través d’aquests versos tan suggerents, que semblen descriure un encanteri, Torrent explica què cal fer: “pujar al Montgó” –en el sentit de fer ascendir la nostra cultura a les esferes més elevades–; “vetllar a la nit” –és a dir, ésser desperts, conscients de l’opressió a què el poble és sotmés– i no “dormir” –no deixar-se dur per la

impotència o la indiferència i actuar en conseqüència—: “llancem l’engany dins de l’aigua”. És a dir, la peça explícita, a través de la metàfora, tot un pla d’acció per tal acabar amb les condicions d’opressió que han sotmès el poble valencià durant segles.

Poques cançons en aquells mitjans dels 70, pels volts de la mort de Franco, resumien la nostra història d’una manera més clara i rotunda i alhora més poètica. Aquesta càrrega poètica ha permès que el missatge d’Al Tall no es reduïra a una consigna política lligada a un moment històric concret —i per tant susceptible de caducar—, sinó que ha esdevingut un indirecte crit d’alerta a la nostra societat.. Arran d’aquests versos, aquesta ha de despertar i prendre el determini polític que estime adient. Fet i fet, més que d’una arenga a l’ús, es tracta d’un atemporal sotrac al cor, al sentiment del poble, en una de les composicions més inspiradores i belles que s’han escrit sobre el desvetllament col·lectiu.

En el segon àlbum d’Al Tall, *Deixeu que rode la roda* (1977), trobem, com ja hem assenyalat més amunt, que comença a palesar-se una inclinació temàtica cap a una major presència de la reivindicació i la denúncia de l’opressió cultural i lingüística, assumida ja per amplis sectors de la societat valenciana. En aquest treball trobem l’emblemàtica peça ‘Tio Canya’, potser la cançó més executada per Al Tall la més taral·lejada popularment en actes cívics i culturals de signe ideològic afí al grup—, i la que més influx ha tingut en el panorama musical en valencià, fins al punt d’haver esdevingut a hores d’ara un símbol i un mite, com veurem després: el mite del tio Canya.

Però abans d’arribar al clímax en tots els sentits que suposa ‘Tio Canya’, trobem el sisé tema de l’àlbum, ‘**La dansà**’ (DRR, 1977). En aquesta cançó, Torrent modifica la lletra de base popular, que parla sobre la tradició de les dansades, en afegir una tornada en clau de reivindicació cultural:

*Fa molts anys que no dansem
i que no eixim al carrer;
de Morella a Guardamar*

es prepara la dansà.

La “dansà” representaria la cultura popular valenciana històrica, menystinguda i minoritzada durant un llarg període de temps, que ha de recuperar la seua visibilitat i presència social: ha de “tornar al carrer”. Al seu torn, els límits territorials que estableix la cançó, de Morella a Guardamar, ens ho confirmen, ja que coincideixen amb els de l’extensió lingüística del valencià en terres del País Valencià. Aquesta peça, a més a més, compta amb un final en què destaca la reivindicació i el desig de resistència cultural:

*Per molt que s’empenyen
l’alcalde, el jutge i l’agutzil,
ja està el quadre organitzat
i el carrer Major bullint.*

Al nostre parer, és important també assenyalar i destacar el fet que l’estratègia que Al Tall comença a esbossar –que es perfilarà encara més en treballs posteriors–, sobre la manera d’aconseguir els objectius socials com la reivindicació cultural i lingüística, passa sempre per la dimensió festiva de la lluita. En altres paraules, cal “pujar al Montgó”, cal “dansar”, en definitiva i com veurem més endavant, cal ser un poble alegre, viu, per continuar existint, perquè aquests sentiments són sinònim d’esperança –esperança en un canvi de signe social pel qual es desitja lluitar. Precisament aquesta alegria, generada i potenciada per mitjà de la música, és, al nostre parer, una de les grans aportacions d’Al Tall. Aquesta reflexió sobre la importància de l’alegria –quant a sinònim d’esperança– en el procés reivindicatiu, la tornarem a reprendre de manera més exhaustiva quan analitzem les cançons del treball *Posa vi, posa vi*, dins de l’apartat “El paper de la festa: la catarsi i la lluita”.

4.3.2. EL MITE DEL TIO CANYA

Sens dubte la peça ‘Tio Canya’ (DRR, 1977) ha acabat transcendint els límits del que entenem convencionalment per cançó i ha esdevingut des de fa temps una mena d’himne transversal, que aglutina generacions, grups socials i col·lectius cívics en favor de la recuperació del valencià. Segurament quan Vicent Torrent n’escrivia la lletra no era conscient que estava creant un himne –«Con la canción, el himno, más bien, del tío Canya, volvimos a reivindicar la lengua del pueblo, la lengua de nuestros bisabuelos»⁹⁰–. Podem parlar d’un mite, el mite del tio Canya; perquè en una cultura com la valenciana, tan mancada de vegades de referents, aquesta cançó ha esdevingut el relat canònic del tall en la transmissió intergeneracional de la llengua. Però no és sols una crònica, ja que s’hi esbossen els mecanismes d’uns hàbits sociolingüístics en què molts parlants han pogut reconèixer la història familiar pròpia, com expressava el promotor cultural i editor Eliseu Climent: «El que interpreta la sociolingüística és el tio Canya i això que portàvem tots en el cor, de sobte, ho trau al Tall i és espectacular⁹¹».

Els parlants de la nostra llengua hi han pogut establir, doncs, fins i tot quin grau de filiació tenen amb la figura del tio Canya. Però sobretot és una història que ha arribat al poble de manera “natural”, és a dir, ha sigut sentida –igual que s’esdevenia amb els antics joglars– i cantada en multitud de concerts d’Al Tall, recitada entre amics i companys en diferents manifestacions culturals, etc. Les paraules del compositor grec Mikis Theodorakis resumeixen el que el tio Canya ha suposat, en definitiva, per a la cultura valenciana: «Une nouvelle forme de communication entre le peuple et la création vient de naitre avec les concerts populaires, d’où surgissent les grands mythes artistiques annonceurs des mondes nouveaux» (Garaudy en Theodorakis 1973: 13).

Malgrat la rellevància ben palesa de ‘Tio Canya’ i la transcendència del seu missatge, la peça no s’ha analitzat a fons. Ens proposem, doncs, corregir aquesta mancança amb una aproximació interdisciplinària al seu contingut, adoptant diverses

⁹⁰ MAÑES, Alejandro (2012). “Al Tall y Almansa”, <http://www.levante-emv.com>, 26-12-2012.

⁹¹ Documental *Sempre Al Tall* (Universitat de València, 2015).

perspectives complementàries: la història social del País Valencià, la sociolingüística crítica, l'antropologia cultural i, fins i tot, alguns aspectes de la musicologia aplicada.

En primer lloc, ens ocuparem del concepte de mite i com algunes de les definicions d'aquest terme podem lligar-se al significat que, per a una part dels valencians, ha tingut la figura del tio Canya. Tot seguit analitzarem des de diferents perspectives el contingut narratiu de la cançó, que ens durà a reflexions de caire sociolingüístic relacionades amb la història més recent del poble valencià. També deixarem lloc, però, a la interpretació literària i a la descripció d'elements antropològics que hi puguen ser rellevants. Per a concloure, farem una reflexió global sobre quines han estat les repercussions de la cançó i la seua projecció mítica en una part de la societat valenciana.

Hem d'afegir que en l'anàlisi ens acompanyarà, a més a més, la veu de l'autor, Vicent Torrent, amb ell vam mantenir una llarga conversa, virtualment una història de vida, que vam enregistrar personalment el 20 de maig de 2011. Torrent, entre records de vivències i anècdotes diverses, comenta alguns aspectes de la nostra interpretació, i ens acosta de primera mà a la gènesi, evolució i vigència de la peça.

4.3.2.1. *Concepte de mite*

Quan ens referim al tio Canya com a mite cal, segurament, especificar a quina accepció d'aquest mot ens estem referint. Per al professor Miquel Nicolás

Quan parlem del “mite” del tio Canya, cal entendre la paraula “mite” en una accepció més planera, més banal, si tu vols. Es tracta de parlar de mite en el sentit figurat que tenen tots aquells productes, personatges o fenòmens de la cultura popular contemporània que acaben esdevenint referents compartits per amplis sectors socials. Per tant, és una noció que està més pròxima a la sociologia del consum cultural (indústries culturals, recepció i percepció estètica dels productes de massa, valors estètics i ideològics transmesos per aquests...) que no a l'antropologia o a la història cultural. Dit altrament, no té massa sentit comparar el relat d'aquesta cançó amb l'arxiu de la mitologia clàssica: el tio Canya no és Hèrcules, ni cap altre semidéu del panteó olímpic. Per contra, la cançó d'Al Tall s'ha d'estudiar en paral·lel amb el que representen títols com *Al vent* o

Diguem no de Raimon, o *L'estaca* o *Viatge a Ítaca* de Llach. Podríem parlar de “símbol” generacional. I explorar tot el que comporta la noció de símbol. (M. Nicolàs, comunicació personal, 5-4-2011).

Estem d'acord amb la necessitat de relacionar la cançó d'Al Tall amb el seu vessant de “símbol generacional” i amb el fet que hi ha unes diferències substancials entre el tio Canya i Hèrcules; tot i això, cal observar que la cançó, quant a narració de caràcter simbòlic, s'adequa prou bé a algunes de les definicions que tenim a l'abast sobre el concepte de mite.

Des de la perspectiva de l'anàlisi cultural, el filòsof alemany Hans Blumenberg (2004) utilitza el terme “mite” d'una manera àmplia, referint-s'hi a qualsevol component llegendari registrat en poesia o en d'altres formes literàries, tot incloent-hi els mites nous o modificats que apareixen en la mitografia actual. De manera semblant explicava el crític literari francès Philippe Chardin com el concepte de mite es pot eixamplar en contextos que podem especificar «cuando estamos ante una constante arquetípica, una imagen canónica, una figura emblemática, sean éstas de origen histórico, religioso, mitológico, legendario...» (Chardin, 1994: 134).

Però l'accepció més usual de “mite” també escau a la cançó que considerem. Un mite, segons l'Enciclopèdia Catalana, és «una història inventada i fantàstica sobre déus, personatges molt antics i coses que van passar fa molt de temps»⁹². Aquesta definició, tot i valdre per a qualsevol ciutadà, no sols per als experts, s'escau exactament al que representa la cançó d'Al Tall. En primer lloc, el relat de la cançó és fictici. S'hi narra la història personal d'un –per personatge antic, el tio Canya, que visqué dècades arrere, i dels seus descendents: fills i nets. Sabem que no es tracta pròpiament d'un personatge singular i la seua descendència, sinó de la personificació del poble valencià, amb una tradició lingüística secular en tant que dipositari i transmissor de la seua llengua.

D'altra banda, el relat al·ludeix de manera concisa als canvis vertiginosos que s'han produït en el darrer segle. Sense incórrer en cap mena d'idealització

⁹² <https://www.enciclopedia.cat>.

compensatòria, la cançó presenta, amb una absoluta economia de recursos, la ruptura en la transmissió de la llengua entre la generació del tio Canya i les dels seus fills i néts, i la posterior represa en la generació dels besnéts.

Trobem interessant també la següent definició: «Dita, narració, etc., plàstiques, fabuloses i generalment contraposades a qualsevol tipus de formulació enraonada i demostrada, emprades sobretot per a expressar conviccions filosòfiques, cosmovisionals o religioses»⁹³. Evidentment la vessant fantàstica o fabulosa estaria lluny de l'estètica arrelada a la realitat social que desenvolupa la cançó. Es precisament en aquest punt on el del tio Canya esdevé un mite diferent, el que podríem anomenar un mite real, en què no pren part cap element fantasiós, perquè sorgeix de la dinàmica històrica tal com es verificà i n'és reflex i condensació. Com ja hem esmentat, el tio Canya és “un poble personificat”; en el sentit que apunta l'antropòleg Thomas Barfield; és el representant de la «identitat cultural» d'un poble (Barfield, 2001: 214). D'altra banda, com indica el crític literari francès Pageaux (1994), no hi ha mite que no es corresponga amb un destinatari, és a dir, el mite es troba en constant interrelació amb la cultura en què ha sorgit i per tant es troba en constant modificació i interpretació, a partir de la realitat on s'integra.

D'altra banda, la idea del tio Canya com a dipositari d'una identitat simbòlica coral ens retorna cap a l'àmbit del mite entès com un afer col·lectiu. Aquesta visió del concepte de mite s'adiu de manera precisa a la història del tio Canya i al fet que ha estat utilitzada per explicar una cosmovisió determinada: la tragèdia que representa a la substitució lingüística i l'exhortació a impedir-la. Una tal actitud es podria replantejar com una postura filosòfica, arrelada novament en una visió del món des d'un punt de vista concret: un desig col·lectiu personificat en un individu que resumeix la voluntat de permanència.

Si gratem en l'etimologia primigènica de la paraula “mite”, trobarem que en la llengua de la qual prové, el grec clàssic, el terme *μύθος* designa el resultat de l'acte de

⁹³ <https://www.enciclopedia.cat>.

dir, enraonar o contar. Amb aquest significat “d’allò dit, contat, narrat” s’oposa a l’acció i a la paraula escrita; en literatura, la poesia té origen oral i la prosa el té en l’escriptura:

[...] la poesia és, doncs, majoritàriament mitogràfica o mitopoètica, i la prosa comporta el naixement de la ciència i del rigor lògic, així com la literaturització dels recursos de mobilització de la llengua que eren propis de la poesia.

Cal posar al segle v aC el moment característic d’aquesta oposició. Finalment, com a contalla (narració i fabulació) pot oposar-se, culminant el procés anterior, a λόγος, entès aquest mot com el resultat d’una formulació enraonada i demostrada. Aquesta oposició, encara vacil·lant en Plató (en les obres del qual μύθος i λόγος són sovint sinònims), pot considerar-se un fet assimilat de cultura en la segona meitat del segle IV aC. Més endavant, els cristians oposaren a llur història sagrada, fixada en uns llibres que consideraven directament inspirats per Déu, els mites, que, dispersos i sotmesos a reelaboració, consideraven inventats pels homes.⁹⁴

La cançó s’adequa també a aquest concepte de μύθος, des del moment que té una estructura narrativa a través d’una forma poètica cantada: és una contalla, un romanç modern la repetició del qual, a més a més, podria ser definida en algun context com a quasi ritual: des de la revisió del nacionalisme com a substitut de la religió en les societats secularitzades, aquesta visió estaria plenament justificada.

El mateix Vicent Torrent, en la nostra conversa oberta, s’hi pronuncia de la següent manera sobre aquesta visió mitològica del personatge del tio Canya:

Nosaltres fa anys que cantem el tio Canya com un acte ritual, la cantem l’última i sempre diem això, “anem a tancar... amb el *broche de oro*”... de fet, estiguérem un grapat d’anys que no cantàvem el tio Canya, perquè vam dir, ja està bé, més que res perquè pareix que sempre cantem les mateixes cançons, com Llach amb *L’estaca*, però també sol passar, i déiem, tampoc no cal posar-se pesats; i en eixe temps detectàrem un malestar per part del públic i dels organitzadors, que són amb qui tens més d’això..., malestar, un dir, estos tios ens han fotut, els hem portat ací i no han tocat el tio Canya; i això ens féu reflexionar i dir, doncs bé, a cantar el Tio Canya i s’ha acabat, encara que ja l’hem cantada un milió de vegades, doncs més encara (Vicent Torrent, comunicació personal, 20-5-2011).

⁹⁴ <https://www.enciclopedia.cat>.

Tornant al sentit de mite respecte a la visió de la societat com a realitat transcendent, resumida en la frase de Durkheim «le dieu n'est que l'expression figurée de la société» (Durkheim, 1990/1912: 65) s'han expressat diversos estudiosos i antropòlegs com és el cas de Liah Greenfeld:

L'enfocament secular del nacionalisme, que el diferencia de la religió, paradoxalment, explicava per què els efectes que produeix en la psique i el comportament humà són sovint tan semblants. La percepció d'allò terrenal com a ple de significat per dret propi n'implica la sacralització. Amb el nacionalisme, el cel, per dir-ho d'alguna manera, baixa a la terra; aquest món, el món de la realitat empírica i les relacions socials, esdevé l'àmbit d'allò sagrat. Al contrari que la necessitat d'immortalitat, la necessitat de sentit és universal; la proximitat a les fonts percebudes com el sentit vertader ens deixa sens alè. El nacionalisme proporciona oportunitats innumbrables de percebre aquest fet en la rutina de l'activitat quotidiana, els negocis, la família, les relacions amb els altres, que una mentalitat religiosa veu com a baluards d'allò profà.

[...]

Dins del marc del nacionalisme la societat apareix amarada d'espiritualitat; ha deixat d'ésser una matèria morta, un afegit físic de l'ànima o una closca provisional destinada al podriment i a la putrefacció; ara ha esdevingut l'ànima mateixa. Si la religió equivalgués a l'espiritualitat, podríem dir que el nacionalisme seria la veritable religió moderna i seria més religió que cap altra de les que hem conegut fins ara (Greenfeld, 1999: 113-144).

Cal dir que l'extensa cita de Greenfeld pretén justificar la idea que l'objectiu de recuperar el país i la seua llengua poden donar sentit a l'existència. En aquest sentit són un possible substitut secular de la religió. I dins d'aquest canvi de papers històrics, el tio Canya cobraria al seu torn una nova dimensió mitològica, en fer referència a un sentiment identitari que pot haver substituït en molts aspectes el paper que fins fa poc representava la religió.

Però Greenfeld no és una referència sociopolítica única, sinó una línia interpretativa que caldria complementar amb les múltiples orientacions del pensament historiogràfic i sociològic sobre la nació i el nacionalisme contemporanis, que representen autors tan significatius com Anthony Smith, Eric Hobsbawm, Benedict Anderson, Ernest Gellner, Josep Ramon Llobera o Michael Billig, entre molts d'altres. I encara caldria afegir-hi els especialistes en l'estudi del nacionalisme en l'àmbit català i valencià, des de facetes diverses: la supervivència del conreu del català sota el

franquisme, la gènesi del valencianisme polític contemporani, el conflicte sociopolític de noms, símbols i referents identitaris; el paper dels *media* en l'articulació d'un sentiment col·lectiu compartit, etc.⁹⁵

Respecte a la idea del nacionalisme com a possible substitut de la religió opina Vicent Torrent:

La gent funcionem per necessitats que donen sentit a la vida, i això sempre ha sigut la religió, allò que ho explica tot i que et fa funcionar, respirar per la vida, perquè tot té un sentit i un final, i, si això desapareix, eixa necessitat de la persona continua, llavors d'alguna manera la gent necessita omplir-la amb uns desitjos d'arribar a un final, d'anar desenvolupant-se i que la teua activitat tinga un sentit, que tingues un camí en la vida, i aleshores jo entenc perfectament que en algunes ocasions el nacionalisme siga la llum, el nord que et guia (Vicent Torrent, comunicació personal, 20-5-2011).

Continuant amb la definició de mite tot relacionant-la amb la visió que Greenfeld ens aporta sobre el nacionalisme, podem continuar entenent la cançó del 'Tio Canya' com a exemple d'un mite modern que conserva, però, la majoria dels trets dels mites antics, si eliminen l'element fantàstic i sobrenatural, i canviem la transcendència religiosa per la nacional. A l'igual que els antics mites que «versen sobre un fet antic», però tenen una funció actual –«els mites són contats a fi que facin un servei a qui els escolta»⁹⁶–; el tio Canya conta la seua història repetida en boca de qui la canta amb la finalitat per a qui l'escolta de conèixer una part de la seua història, que segurament d'altra manera hauria sigut difícil esbrinar, perquè com canta també Vicent Torrent en la seua cançó 'Lladres', inclosa dins del treball *Quan el mal ve d'Almansa...* (1979): *No s'ensenya a les escoles/ com van esclafar un país [...]*.

Per acabar aquesta visió sobre el concepte de mite a què ens referim quan l'apliquem al tio Canya, citarem també unes paraules de Vicent Torrent, on expressa la seua visió en aquest sentit:

⁹⁵ Per al coneixement d'aquests aspectes interrelacionats són indispensables els treballs d'Alfons Cucó, Santi Cortés, Xavier Ferré, Rafael Xambó, o Vicent Flor, entre d'altres.

⁹⁶ <https://www.enciclopedia.cat>.

Potser la cançó del tio Canya es podria entendre també com un viatge del mite a la realitat [...], a la liquidació del mite, el tio Canya primer, el de la primera estrofa, és com els orígens i després la cançó s'acaba amb els besnéts que fan la involució a la situació aquella, aterrem en la realitat nostra, dels que estem cantant, jo soc besné del tio Canya. És un poc un viatge des del mite, des d'una història molt antiga, des de l'edat Mitjana, a la realitat que volem canviar, pegar-li un tomb [...]. És un viatge des del mite a la realitat (Vicent Torrent, comunicació personal, 20-5-2011).

4.3.2.2. *La genealogia del tio Canya*

En aquest apartat tractarem d'establir i interpretar des del punt de vista del comportament sociolingüístic– l'arbre genealògic que la peça 'Tio Canya' descriu. Partirem de la gènesi de la lletra, és a dir, del fet concret que en motivà i n'inspirà el contingut. El mateix Vicent Torrent fa memòria d'aquells moments:

Jo eixa història la visc personalment: nasc de pare torrentí i mare morellana, nasc a València [...], ma mare parlava morellà i mon pare torrentí, i a nosaltres ens parlaven en castellà -al meu germà anterior i mi-, als germans majors els continuaven parlant en valencià, o siga que entre ells es parlaven en valencià normalment i quan s'adreçaven al meu germà o a mi ens parlaven en castellà. Llavors, clar, això et situa en un context.

Es dona també una altra circumstància lingüística dins de la família i és que ma mare, en un moment donat, deixa de parlar en valencià, perquè ella parlava en morellà, i no és que se li burlaren, però quasi, la família de mon pare; els feia gràcia i ella se sentia incòmoda, i això va ser també un factor a banda del factor universal que quan es vivia a València ciutat es parlava castellà, perquè no quedava bé i els xiquets calia educar-los bé.

Jo visc així i quan arribe als quinze anys jo no sé parlar valencià, sí que el sé –perquè el sent constantment- i quan arriba estiu o Nadal anem a la casa de Torrent i allí tot el món parla valencià i els meus pares parlen en valencià amb tots, i nosaltres notem eixa situació desencaixada. Eixa és la situació de què partisc, o siga una experiència viscuda, no és una situació que jo haja vist que ha passat no sé on, això m'ha passat a mi.

[...] jo vaig estudiar per a escolapi, o siga que això de la religió també té... els anys d'estudi eren a Navarra, Logronyo, Salamanca, els estudis eclesiàstics, per a rector escolapi. Aleshores allí estàvem nosaltres, gent de Castella, andalusos, catalans [...] i els catalans portaven la seua marxa: quan venien les famílies els feien la missa en català –i a nosaltres

se'ns feien uns ulls així- entre ells parlaven en català, en fi, allí vaig pegar jo el *clic* cap al nacionalisme, cap a un dir "ací passa alguna cosa" [...]. La convivència amb els companys de Catalunya em féu pensar: aquests parlen un poc rar, però és el mateix, no, clar, és que és la mateixa llengua, en fi, un procés que em va fer entrar en la visió de la situació anòmala que vivim ací [...].

La cançó aquesta jo l'he feta des de la meua vida, des de l'experiència personal i un poquet de veure i d'experimentar que el que em passava a mi els passava també a molta gent. (Vicent Torrent, comunicació personal, 20-5-2011).

*En la pobla hi ha un vell
que li diuen tio Canya:
porta gorra i brusa negra,
i una faixa morellana.*

La primera estrofa ens presenta el context geogràfic que emmarca la cançó: "la pobla"; i se'ns fa una primera presentació del personatge protagonista que recorre la cançó i de qui se'ns narra la història –a través d'ell mateix o dels seus descendents: el tio Canya (1900≈). Anomenarem doncs, aquest primer tio Canya, el patriarca del clan dels Canya, tio Canya1; ja que més endavant la composició parlarà del fill del tio Canya, que també es diu tio Canya, i a qui ens referirem com a tio Canya2, per tal que la distinció siga més clara.

La pobla, com ja ha explicat moltes voltes Torrent, és un lloc imaginari –potser referència o homenatge inconscient al poble on Al Tall féu el seu primer concert amb contracte: la Pobla de Vallbona. El nom va sorgir com a representant d'un poble qualsevol del nostre país, atés que n'hi ha uns quants que tenen el substantiu "pobla" com a part de la seua denominació. Vicent Torrent es refereix a un poble imaginari, amb un nom marcadament valencià, que és un arquetip: representa tots els pobles en general i cap d'ells en concret. Dit altrament, és un poble qualsevol, i per tant susceptible de representar la totalitat del país. És curiós que més endavant, quan la cançó esdevé famosa, diverses persones comuniquen a Torrent l'existència de "tios Canya" a diferents poblacions amb l'apel·latiu "pobla" (la Pobla Llarga, la Pobla del Duc, la Pobla de Vallbona, la Pobla de Farnals, etc.).

Aquest tio Canya, imaginari, però possible, versemblant i –com demostren els qui l’han sabut reconèixer en veïns concrets de les seues respectives poblacions– existent de fet en diferents indrets de la geografia valenciana, vesteix amb la indumentària típica dels homes valencians d’àmbit rural i classe social treballadora de principis del s. XX: *porta brusa*⁹⁷ i *gorra*⁹⁸ negra, i una *faixa*⁹⁹ morellana.

La següent estrofa ens comença a explicar la difícil relació que té el tio Canya1 amb la ciutat de València, hi va un total de tres voltes en tota sa vida: per anar a fer el servei militar, per casar-se i una tercera de la qual no s’especifica el motiu. Aquests desplaçaments a la capital valenciana constitueixen en la vida del tio Canya un *in crescendo* de tensió que esclata en la tercera anada:

*Tres voltes només va anar
el tio Canya a València:
primer quan va entrar en quintes
i en casar-se amb sa femella.
La tercera va jurar
de no tornar a xafar-la;
que a un home que ve del poble,*

⁹⁷ Brusa: Peça de vestir exterior molt soferta, en forma de túnica i amb mànigues, generalment per treballar els mossos, els porters, etc. <http://www.enciclopediacatalana.cat>.

⁹⁸ Gorra: Lligadura de tela, pell o punt, sense ales ni copa, generalment amb visera. <http://www.enciclopediacatalana.cat>.

⁹⁹ Faixa: Peça de roba molt més llarga que ampla que serveix per a cenyir el cos per la cintura donant-hi diferents volts. Als Països Catalans ha format part de la indumentària tradicional rural i de determinats oficis, com ara el de descarregador, de carreter, etc., tant al Principat com al País Valencià, sovint cosida per un cap, de manera que servia per a guardar-hi els diners. S’ha resistit a desaparèixer més que altres peces (la barretina o els saragüells). <http://www.enciclopediacatalana.cat>.

ningú fa abaixar la cara.

Aquesta mala relació entre el cap i casal i els pobles és una constant en la història del País Valencià en els darrers segles: la pèrdua de l'ús del valencià a la ciutat i rodalies per part de les classes benestants és un fet ja constatable a finals del segle XVIII, quan el desig per imitar els costums de la burgesia castellana genera un prototip de comportament, caracteritzat per la substitució lingüística. El canvi de llengua és, sens dubte, el tret distintiu més obvi de l'ascens social. El castellà substitueix el valencià en un intent banal d'assolir un estatut de cosmopolitisme, o si més no l'aparença d'aquest. Aquest fenomen sociolingüístic, conegut localment com a *coentor*, és reflectit de manera humorística en els sainets d'Eduard Escalante, que descriu personatges ridículs en l'intent frustrat de fingir un cosmopolitisme que no fa sinó reflectir una condició "provinciana" difícil d'amagar: els personatges d'Escalante (en obres com ara *Tres forasters de Madrid* o *Bufar en caldo gelat*), malden per parlar un castellà que, per ser-los alié, no poden evitar farcir de valencianismes, i és en aquest fet on rau la clau còmica dels esmentats sainets.

Unes altres facetes d'aquest comportament d'un sector social valencià, marcat per l'autoodi, es veuen reflectides, entre altres possibles exemples, en la desafecció lingüística mostrada per les administracions locals de signe més conservador. Si hi afegim les successives prohibicions sofertes per la nostra llengua, tindrem el context en què el tio Canya es troba humiliat a la ciutat de València per causa del seu desconeixement de la llengua castellana: les molèsties de caràcter burocràtic, els enfrontaments, possiblement, amb funcionaris de l'administració; com explicava al respecte Pardo Ayuso: «la ciutat de València hi apareix com un símbol de la nació certament envaïda i aparentment perduda. El drama del tio canya no és tant la llengua estranya com la humiliació de sentir-se maltractat i foraster al seu país» (Pardo Ayuso, 2015: 270).

*Set vegades va fer cua,
en presentar uns papers,
per no saber expressar-se,*

*en llengua de forasters.
Aguantà totes les burles,
les paraules agrejades,
i a la Pobla va tornar.*

Aquesta mala experiència lingüística a la ciutat de València –indicador i metàfora d’una altra manca de llibertats– decideix el nostre personatge a tornar al seu poble, amb la determinació explícita pel que fa a la ciutat “de no tornar a xafar-la”. Com hem esmentat més amunt, la figura del tio Canya és representativa d’un poble amb uns usos lingüístics determinats que, de la mateixa manera que el tio Canya, s’allunya de la ciutat per trobar refugi als pobles.

Val a dir que aquest motiu de la relació conflictiva amb la ciutat de València el trobarem reflectit de manera ben explícita, entre d’altres, per bé que no són els únics, als textos de –Raimon i Obrint Pas, que analitzarem més endavant.

*Tio Canya, tio Canya,
no tens les claus de ta casa:
posa-li un forrellat nou
o et farà fum la teulada.*

La tornada és, segurament, la part de la cançó que requereix més interpretació en allunyar-se del caràcter narratiu general en tercera persona: hi trobem una clara apel·lació en clau al·legòrica al tio Canya, tant al primer com al segon, per vigilar la seua llar; alhora que, implícitament, s’hi fa una crida imperativa –adreçada a un tio Canya que personifica a tots aquells que s’hi senten identificats amb la seua peripècia i hi són representats. El fet de “no tenir les claus de sa casa” remet a la situació d’indefensió política i cultural que pateix el poble valencià durant els anys que el tio Canya¹ visitava a desgrat València –pels volts de principis del segle XX, com també ens indicava la indumentària. Aquesta indefensió, però, és també arrossegada en els anys en què s’escriu la cançó, les darreries dels setanta: la política centralitzada a Madrid i a les institucions de l’Estat espanyol han llevat al poble la capacitat de decidir per ell mateix i

d'actuar de manera fidel a la seua identitat. El consell de la tornada és la conveniència de “posar un forrellat nou”, sota l'amenaça que “et faran fum la teulada”; és a dir, la necessitat de posar-li fre –forrellat– als abusos per part dels diferents governs i evitar així la desfeta de la identitat pròpia, simbolitzada en aquest cas per la casa cremada.

*Tio Canya tingué un fill
que li diuen tio Canya:
porta gorra i brusa negra,
i una faixa morellana.*

La saga dels Canya continua amb el tio Canya2 (1930≈), fill del tio Canya1, i en aparença física igual al seu pare, fet que simbolitza la continuïtat amb l'època passada, és a dir, el devenir d'uns temps que s'assemblen entre si, sense canvis socials o de costums radicals: el fill rep el malnom del pare, vesteix igual que ell, viu al mateix poble i conserva també, òbviament, la llengua del seu progenitor, la del seu poble; aquest fet serà important per contraposició amb la següent generació que serà objecte de canvi en pràcticament tots els àmbits en què el tio Canya2 representava una continuïtat respecte al seu pare, exponent al seu torn d'una tradició secular.

*Bé recorda el tio Canya
quan varen portar-lo a escola
set anys, la cara ben neta,
ulls oberts, camisa nova.
Però molt més va obrir els ulls
el xiquet del tio Canya
quan va sentir aquell mestre
parlant de manera estranya.
Cada dia que passava,
anava encollint els muscles
per por a que el senyor mestre
li fera alguna pregunta.
Aguantà càstigs i renyes*

*sens gosar d'obrir la boca
i la escola va odiar.*

En les estrofes següents, aquelles que fan referència al tio Canya2, es narra l'experiència escolar d'un xiquet de set anys il·lusionat –com manifesten els preparatius pel que fa al vestuari i la disposició corporal i anímica: *set anys, la cara ben neta, ulls oberts, camisa nova*, que veu com l'escola nega la seua identitat lingüística i la fa motiu d'escarni i vexació. Com a conseqüència d'aquesta nefasta experiència, el xiquet acaba patint amb l'escola un fenomen de frustració paral·lel al que havia experimentat son pare amb la ciutat de València. Podem concloure, doncs, que la primera i la segona estrofa tenen una estructura marcadament paral·lela: pare i fill, compartidors de característiques físiques i lingüístiques, en eixir del seu àmbit de relació familiar i tenir contacte amb les institucions –burocràcia i escola respectivament– tenen problemes derivats de la seua identitat lingüística, se senten humiliats i desvalguts en haver d'*aguantar [...] burles, paraules agrejades [...] i [...]càstigs i renyes [...]*.

En el cas del tio Canya2, la negació de la presència escolar del valencià es pot interpretar –atesa la cronologia que hem adoptat– com a l'objectiu i el fruit de la política educativa franquista, que prohibia absolutament cap ús, formal o informal, de cap altra llengua que no fóra el castellà. Aquesta escolarització traumàtica serà un dels factors influents en el fet que el tio Canya2 –i com ell milers de valencians i valencianes–, actuara de manera diferent al tio Canya1 quant a la transmissió lingüística a la seua descendència, ja que trencarà la cadena secular de tradició lingüística i, segurament, parlarà en castellà –que ha acabat aprenent a la força a l'escola– als seus fills, en un intent d'estalviar-los els patiments i les humiliacions de què ell ha estat objecte. Aquest fenomen d'abandonament lingüístic que ja havia sorgit a la ciutat de València –i hi havia generat el concepte de *coentor*– fa també la seua aparició, sobretot a partir de mitjan segle XX, a nuclis poblacionals més reduïts, sobretot a ciutats com ara Alzira, Alcoi, Xàtiva i d'altres encara més menudes.

Tot i no existir cap element explícit de la deserció lingüística del Tio Canya2 al text de Torrent, les dades històriques i sociolingüístiques no deixen dubte que aquesta

interpretació seria la més plausible, atés el canvi de llengua que es produeix en la tercera generació dels Canya que ens presenta la cançó:

*Cròniques del carrer diuen
d'uns nets que té el tio Canya
que són metges a València
professors i gent lletrada.
Quan a estiu venen al poble,
visiten el tio Canya
i el pobre vell se'ls escolta
parlant llengua castellana.*

Les següents estrofes fan referència, com ja hem esmentat més amunt, a la tercera generació dels Canya (1950≈), tot i que segurament hauran ja perdut el malnom. Aquesta tercera generació ha patit tota una sèrie de canvis a tots els nivells i que els fan contrastar en gran manera amb la immobilitat que apreciàvem en el tio Canya² respecte del tio Canya¹. Aquests néts del tio Canya¹ han fet estudis superiors universitaris – *metges, professors i gent lletrada*– i no es dediquen al camp o a professions més humils, com delataven les bruses que feien servir els dos tios Canya precedents; han canviat la seua residència: ja no viuen a la Pobla, sinó que s'han instal·lat a València (i només tornen al poble en vacances) i, per últim, han fet un canvi lingüístic: han substituït el valencià pel castellà com a llengua d'ús habitual.

Durant els anys 50 i 60 del segle passat, es produeix un fenomen migratori massiu que afecta pràcticament tot l'estat espanyol: els fluxos de persones que busquen treball o millors condicions de vida s'adrecen cap a països europeus, com ara Suïssa o Alemanya, o àrees on les oportunitats laborals no són tan precàries –Euskadi, Madrid, Catalunya, País Valencià, etc.– ; paral·lelament, trobem també un corrent migratori dels pobles cap a les capitals, i és dins d'aquest context on podem trobar els néts del tio Canya¹: és possible que ja el tio Canya² haguera emigrat a València i els seus fills hi hagueren nascut, cosa que hauria facilitat el canvi lingüístic i el fet que tornen al poble en qualitat d'estiuejants.

*Però cròniques més noves
 expliquen que el tio Canya
 ja compta amb besnéts molt joves
 que alegren la seua cara.
 Mai parlen en castellà
 com han après dels seus pares,
 sinó com la gent del poble,
 la llengua del tio Canya.*

L'última generació a què fa referència la cançó de Vicent Torrent és la que als últims anys dels 70 podia considerar-se *molt jove*: nascuda a finals dels 60 o principis dels 70, fills de la generació que denominarem *gent lletrada*: els que havien migrat a València i havien fet el canvi lingüístic. Es tracta de persones que s'han educat durant els últims anys de la dictadura franquista i han sigut sensibles a la injustícia que havia estat la negació de la llengua pròpia per part dels seus pares. Els besnéts del tio Canya¹ volen recuperar la llengua i per tant són fidels lingüísticament al poble, que parla valencià, i no als seus pares, que els han transmès només el castellà.

*Reviscola, tio Canya,
 amb gaiato si et fa falta
 que a València has de tornar*

Tot just abans de la darrera tornada, apareixen aquests versos que, si bé s'inclouen dins de la durada normal de les estrofes narratives, presenten un canvi en l'estructura de la composició general, ja que suposen una nova exhortació al tio Canya¹, fins aquest moment reduïda a la tornada. El discurs deixa de ser narratiu per tal d'esdevenir una apel·lació, que continuarà en la tornada: s'hi insta el tio Canya a tornar a València tot i la seua edat avançada –*amb gaiato si et fa falta*–. Si interpretem el tio Canya com a símbol d'una opció lingüística concreta, el que exposa la cançó és el desig de tornada de la llengua a la ciutat de València: la tornada de la normalitat i la dignitat de la llengua, l'acabament de l'exclusió i la relegació de la llengua als pobles i als àmbits menys influents de la cultura.

Tio Canya, tio Canya

no tens les claus de ta casa:

posa-li un forrellat nou,

perquè avui tens temps encara.

Per últim, per cloure la cançó, s'hi canta de nou la tornada; ara però, s'hi afegeixen alguns canvis esperançadors, amb l'arribada dels besnéts del tio Canya la situació ha canviat substantivament: ja no s'adverteix pessimistament el tio Canya quant als perills de la manca de poder sobre la vida pròpia, sinó que se li fa veure que res és perdut, que hi ha possibilitat de canvi ja que *avui tens temps encara*. Es tracta d'un missatge final ben positiu, vertaderament fruit d'una època: la cançó del tio Canya apareix el 1976, dins del disc *Deixeu que rode la roda*, fa vora una any que Franco és mort i en menys de dos anys s'aprovarà la Constitució, són temps d'esperança després de la llarga nit del franquisme.

Malgrat aquesta seqüència generacional que acabem de descriure, basant-nos en dades fefaents i datables de la història contemporània, l'autor de la lletra en fa una interpretació sensiblement diferent. En efecte, Vicent Torrent no entén les generacions del tio Canya com un procés t estrictament cronològic, sinó més aviat –i citem paraules textuals– com “una situació sociològica”; deixarem novament que siga ell mateix qui ens en done el punt de vista:

El tio Canya són els orígens; els fills del tio Canya són de la mateixa generació perquè tot continua igual, però comencen a experimentar, un poc més que el tio Canya que no anà a escola, [...] allò sobtat d'entrar a escola i que el mestre els parle rar i sentir-se cohibits, però són de la mateixa generació.

Els néts sí que són una altra generació, són els que abandonen el valencià i es castellanitzen totalment, i eduquen els fills en castellà –els meus pares són un poc això, encara que ells continuaven parlant en valencià entre ells–; i els besnéts som fills d'uns pares que han abandonat la llengua però que veiem que està passant i tenim eixa reacció i ens posem a parlar en valencià, -cosa que als meus germans majors sempre els ha fet un poc de gràcia, que jo em pose així, *val, doncs parlem en valencià!* Els besnéts ens adonem de la situació i hem adoptat la llengua, aprenent-la a parlar i fins i tot a escriure [...] en l'última estrofa de la cançó no ho posa, però jo tenia en ment dir que no només la parlen sinó que l'escriuen i lligen [...].

La cançó no va tant d'acord amb les èpoques com amb les circumstàncies: la gent del poble en general, que han nascut parlant en valencià o són de la generació dels besnéts del tio Canya, sinó de la del tio Canya. Hi ha tres generacions: els que han nascut parlant valencià i continuen, els néts que s'han castellanitzat i han educat en castellà; i la dels besnéts que som els que hem estat educats en castellà però que ens hem rebotat i hem adoptat la llengua. No es tracta de dir del mil nou-cents tal al mil nou-cents qual... sinó d'una situació sociològica que va entrecruada (Vicent Torrent, comunicació personal, 20-5-2011).

És a dir que, segons Torrent, caldria entendre les generacions dels Canya no només com a representants d'un procés sociolingüístic constatable i datable cronològicament durant el segle XX, sinó també com a representants d'un seguit d'actituds diferents i sincròniques envers la llengua, que es continuen reproduint avui en dia i que, per tant, es poden donar totes alhora: totes les generacions dels Canya, en aquest sentit, són coetànies.

Analitzant la lletra de la cançó, ens adonem del fet aparentment sorprenent que la paraula “valencià” no aparega ni una sola vegada al llarg de la cançó. S'hi parla de llengua castellana i de “llengua del tio Canya”, però en cap moment no es fa una referència explícita al nom de la llengua. Un cop més la resposta ens la dona Vicent Torrent quan l'hi preguntem:

[...] és més anar al que la gent entén directament: la llengua de l'*abuelo*, de casa [...] no he esmentat el nom de la llengua en cap moment, ni valenciana ni catalana, no ho sé, segurament haurà sigut un instint de supervivència, però no per dissimular, sinó per arribar a la civilitat en la qüestió de la llengua, no a la militància, que vaja abaixant la qüestió de ser catalanista per la de ser català, de ser valencianista a ser valencià, [...] sempre he tingut eixe instint, potser en aquell moment no ho reflexioní com ho faig ara, però per descomptat que no va ser per fugir. “En llengua catalana” en aquell moment no ho haguera dit mai, així com en el *Vergonya, cavallers, vergonya* esmentem la qüestió del català, el català d'ací, quan vaig fer el *tio Canya* allò que volia era connectar amb la gent i que s'estimaren la llengua, no despistar la qüestió (Vicent Torrent, comunicació personal, 20-5-2011).

Josep Vicent Frechina en *La cançó en valencià* qualifica la peça ‘Tio Canya’ com a «[...] oportunitíssima, i encara corprenedora, cançó modèlica pel que fa a l'ús de la sensibilitat popular com a força expressiva i amb un missatge més elaborat i efectiu que

el del millor tractat de sociolingüística»; en aquest sentit hem constatat, a través d'observacions i anàlisis, com la influència d'aquesta cançó ha arribat fins als nostres dies i ha esdevingut un símbol, tant la peça en sí com la figura mítica del tio Canya, de resistència lingüística i dignitat identitària.

4.3.2.3. *Les lliçons del tio Canya*

Com hem comentat en l'apartat anterior, la influència de la peça que tot just hem analitzat ha estat i continua sent molt significativa dins de l'àmbit de la cultura en valencià fins a esdevenir la cançó una mena d'himne i el tio Canya, un mite, un símbol de la voluntat col·lectiva de redreçament cultural i polític: «El tio Canya hui per hui té quasi el mateix rang que la Muixeranga i per *supost* molt més que l'himne regional (Massanet¹⁰⁰)».

El tàndem cançó/símbol encara marca multitud d'expressions culturals que se'n serveixen per tal d'aprofitar el valor simbòlic que n' mana. Així trobem associacions culturals que hi fan referència: Associació Cultural Penya Tio Canya (Vila-real), Associació Cultural Tio Canya (Reus), Associació Cultural Tio Canya de Sant Feliu de Llobregat, etc.; premis que en reben el nom, com el “premi Tio Canya” que el Bloc de Progrés Jaume I de l'Alcúdia atorga tots els anys dins de l'acte de lliurament dels Premis Jaume I –creats per homenatjar persones i col·lectius distingits per la seua reivindicació activa de l'ús social del valencià com a única llengua pròpia. D'altra banda, el diari *Levante-EMV* va utilitzar la figura del tio Canya per tal de simbolitzar en sengles titulars periodístics el canvi de signe polític arran de les eleccions autonòmiques i municipals de maig del 2015: “El "tio Canya" vuelve a Valencia”¹⁰¹ i “El Tio Canya cumple 40 y aún duda de si volver a Valencia”¹⁰².

¹⁰⁰ Documental Sempre Al Tall (Universitat de València, 2015).

¹⁰¹ <http://www.levante-emv.com>, 29-6-2015.

¹⁰² <http://www.levante-emv.com>, 9-10-2015.

Cal també destacar el fet que el 2016 la falla Arrancapins de la ciutat de València va impulsar la celebració de l'any Tio Canya. A la iniciativa es van sumar la Diputació de València i un bon nombre d'entitats de la societat civil valenciana, com ara Escola Valenciana, el Col·lectiu de Músics i Cantants en Valencià Ovidi Montllor (COM), Acció Cultural del País Valencià, Ca Revolta, la Societat Coral el Micalet, l'Associació d'escriptors en llengua catalana del País Valencià, la Mostra Viva del Mediterrani, Valencians pel Canvi, la Plataforma per la Llengua al País Valencià, l'Associació Ciutadania i Comunicació, l'Assemblea de Veïns de Benimaclet, la Plataforma pel Dret a Decidir del País Valencià, l'Associació Cívica Valenciana Tirant Lo Blanc o la revista *Caramella*, etc. Com a actes de cloenda de l'any Tio Canya, el grup Al Tall va actuar al Teatre Principal de València i es va realitzar a l'Octubre Centre de Cultura Contemporània, l'exposició "Al Tall, 35 anys de música mediterrània des del País Valencià".

Un altre exemple que demostra la influència i la transcendència d'aquesta peça musical com a una encertada reflexió sociolingüística ha estat el fet que el sociòleg Francesc J. Hernández ha titulat el seu treball sobre aquesta disciplina utilitzant una clara referència al personatge de la cançó d'Al Tall: *El tio Canya ha mort*:

De les cançons relacionades amb la situació sociolingüística del País Valencià la més coneguda és, sense dubte, «El tio Canya», que fou composta i gravada pel grup Al Tall (*Deixeu que rode la roda*, Edigsa, 1976). Narra la història de quatre generacions: el tio Canya té problemes per no ser competent en castellà; el seu fill també en té, per ser escolaritzat exclusivament en aquesta llengua; els seus néts, universitaris, només fan servir el castellà i, finalment, els besnéts del tio Canya tornen a parlar valencià, almenys quan van a visitar-lo al poble (la lletra la teniu a l'annex). ¿És fidel aquesta representació sociolingüística? Potser ho era quan la cançó fou composta i, fins i tot, una dècada després, però a partir dels anys 90 del segle passat la situació canvia: les cohorts més joves presenten unes taxes de competència oral activa (COA) superiors a les generacions més velles, conseqüència, lògicament, de l'escolarització de la llengua comentada adés. Com es pot veure en la taula 6, el 1991 els percentatges de COA a partir dels 10 anys ja eren superiors als dels altres grups d'edat, però encara hi havia un cert efecte «vall»: les taxes baixaven a mesura que pujaven els anys, però remuntaven novament a partir del grup 35-39 anys. Una dècada després, la tendència ja és decreixent (només amb un increment d'una dècima en la darrera fila). Les dades del cens del 2011 mostren que la diferència entre cohorts

més joves i més grans encara és major. El tio Canya ha mort: Déu el tinga en la Seua Glòria!
(Hernàndez, 2016: 46-47).

Una altra referència a la importància de la figura del tio Canya és l'editorial del número 35 (juliol-desembre 2016) de la revista d'etnomusicologia *Caramella* – publicada pel musicòleg Josep Vicent Frechina– que amb el títol “Les lliçons del Tio Canya”, ens ofereix, a banda de realitzar una revisió del contingut de la peça, tres remarcables ensenyaments que reproduïm a continuació:

Revisió des del punt sociolingüístic del contingut de la cançó:

«Tio Canya» explica, amb l'imbatible geni narratiu de Vicent Torrent —segurament, el millor lletrista en llengua catalana i, com afirma el seu company Jordi Reig, un dels més importants del gènere, en qualsevol idioma—, la història de quatre generacions de valencians i les seues actituds lingüístiques. I aquí hi ha la primera lliçó de la cançó: un veritable tractat de sociolingüística *avant la lettre*, on es retrata cruament com es minoritza una llengua mitjançant la humiliació administrativa dels seus parlants, com s'utilitza l'escola contra els escolars, com s'imposen els posicionaments diglòssics fins aconseguir un país de valencianocallants, com s'inocula el germen de l'autoodi i, finalment, com podria capgirar-se tot plegat¹⁰³.

Lliçó 1: la importància de l'autodeterminació:

En aquest punt arriba la segona lliçó. Ve dictada per unes dolçaines de rauxa encomanadissa i una tornada bastida amb metàfores transparents: «Tio Canya, tio Canya / no tens les claus de ta casa. / Posa-li un forrellat nou / o et farà fum la teulada». Aquesta és l'únic secret: tenir les claus de casa; autodeterminació, que se'n diu per amainar-ne la rotunditat.

Lliçó 2: la rellevància de la recuperació de la música tradicional valenciana:

Hi ha una tercera lliçó que no està en el text, sinó en la música i que té un abast ideològic més profund encara. Com tan bé va teoritzar el mateix Vicent Torrent uns quants anys després, no tenim una llengua materna sinó dues: la llengua parlada i la llengua materna musical, la de la nostra tradició. Aquesta havia sofert un procés de substitució lingüística més bèstia que l'altre i

¹⁰³ FRECHINA, J.V. (2016) “Les lliçons del Tio Canya” (editorial) en revista *Caramella*, núm. 35.

d'efectes més subtils: no només ens colonitzava per fora, sinó també per dins, perquè l'havia fet desaparèixer de tots els àmbits. Al Tall va desplegar llavors un programa de recuperació i normalització lingüística que va anomenar *riproposta*, manllevant un terme italià que ha fet fortuna: calia escriure cançons noves, amb ple sentit actual, utilitzant el llenguatge musical de la tradició; calia fer la tradició contemporània atorgant-li vigència present. I «Tio Canya» era un magnífic exemple d'aquest plantejament. El temps els donà la raó i, afortunadament, són moltes les cançons d'Al Tall que han passat a la memòria col·lectiva.

Lliçó 3: la insuficiència de les mesures preses fins ara en defensa de la llengua i la cultura valencianes:

Ara el país viu uns moments de gran excitació. Al País Valencià, després d'una rastrera insuportable d'anys de plom, governen uns partits que no tenen el català en el punt de mira i que s'alinearíen sense pensar-s'ho al costat de les reivindicacions del Tio Canya. Però podria tornar el Tio Canya a València sense posar novament la seua autoestima en joc? Resulta difícil respondre amb una afirmació convençuda. Quan encara no s'ha assolit un objectiu tan elemental com reconèixer legalment i sense embuts la unitat lingüística del català; quan encara no se disposa d'una mínima xarxa audiovisual compartida —ni tan sols cobertura televisiva en català en tot el país—; quan episodis tan intolerables com els recents atacs al català d'Aragó no són percebuts com atacs personals a cadascun de nosaltres, els catalanoparlants dels altres territoris; i quan tenim que suportar incidents tan detestables com la manipulació informativa d'una cadena d'abast estatal per quatre cartells de trànsit monolingües —en català, òbviament; si no, no seria problemàtic— a la ciutat de València; potser ha arribat l'hora de preguntar-nos, amb el mateix Tio Canya, si el forrellat actual és suficient o en cal un de més nou per garantir la seguretat de la casa. Aquesta és potser la lliçó que encara no hem après.

Veiem, doncs, com el simbolisme de la cançó arribar fins al punt de ser capaç d'aglutinar la justificació d'un discurs en el qual es vertebren, segons Frechina, les guies d'actuació per tal de recuperar la dignitat identitària del País Valencià. Seguint aquesta línia de pensament, el mateix Vicent Torrent és també de l'opinió de Frechina i reclama la vigència del missatge de la peça, que no és un altre que l'assoliment de la normalitat lingüística i cultural: el tio Canya, al capdavall no és més que un home senzill al qual se li nega la possibilitat de viure de manera normal en la seua llengua, la cançó no parla de cap altra exigència que realitzar tràmits burocràtics i rebre una educació sense ser objecte d'escarni per la llengua parlada:

Ja estaria bé que deixàrem de cantar-la i que fora quasi folklore, recordar històries passades i malsons, però no. Tenim una tendència –tots, no tan sols la població, sinó també els polítics de la cosa lingüística i els intel·lectuals– a voler que tot siga normal, però la llengua no està en una situació normal, ni de bon tros, la llengua està en una situació molt precària. El tio Canya continua a l'UVI, vulguem o no vulguem, per tant, el tio Canya no ha mort, com ha dit algú. Ja ens agradaria que fóra una història, així, de museu etnològic¹⁰⁴.

El tema de l'abast de la influència de la peça 'Tio Canya' requereix una anàlisi des de la perspectiva d'aquesta com a part de la transcendència d'Al Tall en tant que referent cultural per a un sector de la societat valenciana i hi tornarem a fer referència al llarg del capítol 7.

4.3.3. QUAN EL MAL VE D'ALMANSA...: EL ZENIT DEL MOTIU DE LA CASTELLANITZACIÓ

El 1979, tot just després del senzill que canta l'assassinat de Miquel Grau, segueix en la producció d'Al Tall un treball on l'agudització del sentit compromés i de denúncia es fan ben palesa: *Quan el mal ve d'Almansa...* (QMVA, 1979); aquest nou disc es podria incloure per la temàtica de les seues composicions, en dos dels apartats que hem considerat en aquest treball, ja que els motius que hi apareixen són conseqüència i derivació l'un de l'altre: la història soterrada i la denúncia de l'opressió cultural i lingüística: la castellanització.

Just un any abans, el sociòleg valencià Josep Vicent Marqués s'expressava d'una manera ben afí al sentiment de denúncia que sura bona part de les composicions de *Quan el mal ve d'Almansa...*:

Som un poble oprimat, amb una llengua oprimida, i dos problemes pel que a ella respecta: fer efectiu el dret dels qui la parlem a emprar-la a tots els nivells culturals i públics, fer efectiu el dret dels qui no la parlem a poder-la aprendre debades, còmodament, com un servei públic i una afirmació col·lectiva. Som un poble amb una llengua que volem convertir en instrument d'una

¹⁰⁴ “Vicent Torrent (Al Tall): ‘El tio Canya continua a l'UVI’”, www.vilaweb.cat, 20-11-2018.

nova cultura alliberadora. Si avui demanem instàncies en català és perquè, amb el català, puguem arribar a un món on no calguen les instàncies (Marqués, 1978: 236).

Al Tall decideix cantar sobre aquests fets del setge XVII precisament perquè – com s’explica en la primera cançó, ‘**Processó**’ (QMVA, 1979)– malgrat que hagen passat segles des del conflicte bèl·lic de la guerra de Successió, aquest és vist com l’origen de l’opressió cultural, l’inici del procés d’aculturació: la castellanització, les conseqüències del qual –aquelles que verbalitzava Marqués– encara es poden resseguir en el present i revesteixen una actualitat ben rabent:

*La història ja està passada,
pols i terra la taparen,
però el mal que vingué d’ella,
mal d’Almansa,
rossega encara i alcança
tot el poble.*

Fet i fet, Al Tall interpreta que la situació d’opressió cultural que en aquell 1979 patia el País Valencià tenia unes arrels més profundes d’allò que algú poguera pensar *a priori* i no es limitava a ser explicat a través dels esdeveniments polítics ocorreguts durant el segle XX. Aquesta explicitació de les raons que han dut el grup a tractar aquests fets històrics concrets en la lletra de les seues cançons es fa present també en altres composicions del mateix treball. És el cas de ‘**Lladres**’ (QMVA, 1979), on s’explica ben clarament que la història que Al Tall narra ha estat ocultada pels successius règims que han tingut el poder a Espanya i que han dominat els continguts docents que s’havien d’impartir en els diferents sistemes educatius:

*No s’ensenya en les escoles
com van esclafar un país,
perquè d’aquella sembrada
continuen collint fruits.*

L'acusació és ben clara: aquests fets històrics no s'imparteixen en les escoles com a part d'un temari lògic que invertira en el coneixement propi del nostre poble, sinó que s'amaguen, se soterran expressament perquè els guanyadors d'aquella batalla són aquells que continuen ostentant el poder també avui en dia.

És simptomàtic també el fet que la darrera cançó del disc siga 'A Miquel Grau' (QMVA, 1979) –que havia estat recentment publicada per primera vegada al senzill “A Miquel assassinar” (1978) –; d'alguna manera els Al Tall relacionen els fets històrics relatats a les diverses cançons del disc amb el luctuós esdeveniment de la mort de Miquel Grau a Alacant, que esdevé una prova de l'actualitat de les conseqüències esmentades i del fet que el present no és pot interpretar sense conèixer el passat.

Com hem comentat més amunt, la majoria de les peces del treball *Quan el mal ve d'Almansa...* (1979) les hem ja incloses i analitzades dins de l'apartat “La història soterrada”; però també serien susceptibles de ser incloses en aquest apartat, atés que el motiu present en la major part de les lletres hi està francament relacionat, en el sentit que els fets històrics “soterrats” que explica Al Tall van suposar el començament de l'espoli cultural, conseqüència de l'atziac Decret de Nova Planta, on es poden llegir aquelles clares ordres que anunciaven el començament d'un procés de castellanització absolutament programat, en sentenciar que quedaven:

[...] abolidos y derogados todos los referidos fueros, privilegios, práctica y costumbre hasta aquí observados en los referidos reinos de Aragón y Valencia, siendo mi voluntad que éstos se reduzcan a las leyes de Castilla, y al uso, práctica y forma de gobierno que se tiene y ha tenido en ella, y en sus tribunales sin diferencia alguna en nada (Boix, 1845: 91).

En la breu peça 'Albaes' (QMVA, 1979), última de la cara A –cara aquesta on es troben totes les composicions que tenen com a motiu la batalla d'Almansa–, recorda a través d'una metàfora l'engany que va suposar el Decret de Nova Planta per al poble valencià:

*Una mà molt generosa
deixa lliure el rossinyol:*

*lleva la porta a la gàbia
i lliga el pardal del coll.*

Es fa referència, com també s’hi feia en ‘**Lladres**’ (QMVA, 1979) a les sofisticades maneres d’espoli de què va ser objecte un sector del poble valencià —el bàndol perdedor de la guerra de Successió:

*El nostre plat cada dia
ens el torneu a llevar,
ens l’aparteu amb elegància
com si no tinguérem fam.*

L’estrofa final d’‘**Albaes**’ (QMVA, 1979) insisteix, mitjançant el paral·lelisme amb dos fets impossibles, en la inviabilitat de trobar solucions per als problemes del poble valencià a través del govern centralitzat a Madrid:

*Quan el foc refresque l’aigua
i el gel la faça bollir
per curar el mal d’Almansa
ens vindrà res de Madrid.*

Hem d’esperar vora quatre anys per tornar a trobar un treball amb un contingut temàtic relativament equiparable al de *Quan el mal ve d’Almansa...* (1979). Parlem del disc publica el 1983, *Tocs i vares* (TV, 1983). En aquests quatre anys, però Al Tall ha publicat tres treballs i col·laboracions: *Nadal valencià* (1979-1980), *Som de la Pelitrúmpeli* (1980) i *Cançons de la nostra Mediterrània* (1982), tots tres projectes de caire marcadament menys reivindicatiu, com si la intensitat de *Quan el mal ve d’Almansa...* (1979) els haguera forçat d’alguna manera a apaivagar el to més bel·ligerant i a buscar motius més amables.

Tot i això, observem com en les seues actuacions en directe, Al Tall es continua mostrant tant o més contundent quan l’auditori és propici, com s’esdevé l’octubre de 1980, quan a la plaça de bous de València, en el context del XXI Aplec del País

València, el grup estrena la peça inèdita **‘Abans els que governaven’**, en què es denuncien les polítiques de castellanització i catalanofòbia dutes a terme pels partits de dreta durant la transició. L'explicitat de la lletra d'aquest tema porta Al Tall, fins i tot, a esmentar alguns dels noms propis dels polítics, al seu parer, responsables d'aquesta situació:

*Insolents i poderosos
van enganyant a la gent
i han inventat un fantasma
que ha mogut gran desconcert.*

*Abans com ara pretenen
acabar amb el país,
trossejar la nostra llengua
i llepar-li-la a Madrid.*

*Ara més que mai voldrien
desfer els nacionalistes
i allunyar ben lluny del poble
allò que li cal sentir-se.*

*Botiflers, camises blaves,
feixistes i adinerats
ucederos profitosos
i fanàtics enganyats.*

[...]

*N'hi ha comissió mixta
nomenada pel govern
que vol reventar la llengua
i deixar-la en el carrer.*

*Vicentes Ramos, Cabanes,
Boronats, Peris Solers,
ignorants en la matèria
i coneguts botiflers.*

Tornant als treballs publicats, uns anys més tard, dins de l'àlbum *Tocs i vares* (1983) trobem la peça **‘La garrofera’ (TV, 1983)**, on s'utilitza la metàfora de l'arbre que li dona nom, el cultiu del qual ha estat ben estés per les nostres contrades, per a simbolitzar la cultura pròpia. *La garrofera és eterna,/ sempre ha estat on ha d'estar,/ sempre ha d'estar on estava;* ahora que estableix un vincle simbòlic entre la terra, l'arbre i la nació: *La garrofera destil·la/ rampellades nacionals.* La peça acaba amb una contundent i gens metafòrica exclamació de queixa contra els que, tot basant-nos en continguts anteriors, podem interpretar com els espoliadors, els responsables del procés de castellanització: *Fora de la nostra terra/ els que l'estan ocupant.*

De nou, en la composició '**Flor de marge'** (TV, 1983) podem interpretar, com a metàfora de l'opressió i de l'ocultament dels fets històrics que l'expliquen, l'al·lusió a aquesta flor "raconera" a què s'apela en la cançó: *Fas la vida per la vora/ amagant la veritat*; ja que, en aquest cas, la "flor de marge" esdevindria també símbol aglutinador de la malmesa cultura pròpia dels valencians.

La penúltima peça del disc *Tocs i vares*, '**Sant Roc'** (TV, 1983), té la forma d'una extensa pregària al sant i taumaturg occità, on se li fan gran quantitat de prec, entre d'altres –a través d'una assimilació entre "autonomia" i "vergonya" amb el significat sexual–, que faça costat als interessos valencians, protegint l'autogovern : *Tapeu-nos l'autonomia/ i destapeu els traïdors*, i mantenint la catalanitat de València:

*Puix sou pare de clemència
i a València feu favor,
mantingueu les quatre barres
penjant del vostre bastó.*

La pregària musicada acaba amb una repetició del mateix esquema anterior, on es demanava la denúncia dels traïdors. Ara, però, les formes són més explícites i contundents: *Feu lliure la nostra terra/ i destapeu els traïdors*.

Com ja hem comentat en el primer apartat d'aquest capítol, quan analitzàvem els fets històrics "soterrats" que Al Tall trau a la llum, en un altre treball discogràfic del grup, *Xarq al-Àndalus*, es fa una reivindicació del passat musulmà de València i de les arrels mediterrànies de la nostra cultura. Reivindicació que és una resposta a la política d'uropeïtzació imperant en aquells anys. Resposta si més no a una certa visió d'Europa, que girava l'esquena als elements culturals propis que compartim amb a les cultures meridionals del continent. Al nostre parer, com ja hem esmentat també en aquest apartat anterior, existeix també una metàfora en l'al·lusió a l'expulsió dels musulmans valencians, amb els quals s'establirien unes relacions de paral·lelisme fins a un sector dels valencians actuals, que també veuen amenaçada la seua cultura i se senten "expulsats" pels elements castellanitzadors que els fan sentir-se estrangers a casa seua

com a conseqüència del procés d'assimilació cultural que s'exerceix sobre ells. Així, en algunes de les composicions que formen part del disc, trobem estrofes que bé podríem interpretar com a portadores d'una doble significació en el sentit que tot just hem explicat: '**Nostàlgia**' (XA, 1985), per exemple ens parla d'un exili real –*Com amnistiats d'un exili us veig/ quan en arribar allí direu a tots/ la pena d'un nostàlgic que pateix*– que tindria la seua equivalència en l'exili interior davant el procés d'aculturació d'una part de la societat valenciana.

Dins de la peça '**Epístola a un amic**' (XA, 1985), podem trobar una referència, a uns "traïdors" que dominen València i que ens tornen a fer pensar en el paral·lelisme entre els àrabs expulsats i els valencians víctimes del procés de castellanització: *València, ara en mans d'un infidel que l'ha fet llar./ talment un camp de misèries venut per molts traïdors*. Hi trobem, a més a més, un altre element comú amb les peces que denuncien obertament les conseqüències de la guerra de Successió: l'ocultació dels fets històrics, que Al Tall fa palesa en aquests versos: *O és el temps que ha dut colors/ com cap crònica no diu?*

Finalment '**Elegia valenciana**' (XA, 1985), la darrera composició del disc, ens narra com els habitants de la València musulmana se senten obligats a partir de la que consideren la seua pàtria:

*Ella és la pàtria que estime
davant la qual soc humil.
Mai no vaig abandonar-la
m'obligaren a partir.*

De nou podem resseguir el contingut paral·lel entre aquests musulmans expulsats i el sector dels valencians que se senten "forasters" a la seua terra a causa del procés d'aculturació –de castellanització– de què són objecte, com ja explicava en declaracions al diari *Levante-EMV* Miquel Landete, cantant del grup valencià Senior i el

cor brutal, molt implicat també socialment a través de les seues lletres: «Con el PP no reconocía a mi ciudad; me sentía un turista»¹⁰⁵.

La nit, àlbum editat el 1999, conté una composició, ‘**Viurem**’ (N, 1999), que clou el disc i que és una absoluta declaració d’intencions, de les moltes que podem trobar al llarg de la discografia d’Al Tall, en què s’enumeren els obstacles a què el poble valencià ha de fer front: “la guerra de València”, “bords i lladres”, “botiflers”; i que queden simbolitzats en les “les muralles que han alçat en el carrer”, muralles aquestes que no resultaran un obstacle insuperable ja que la peça assegura que “passarem a l’altra banda”, ajudats d’una muixeranga que “entre tots la muntarem” acompanyats pels “dolçainers”. El motiu de la lluita festiva es repeteix un cop més en aquesta imatge reivindicativa sustentada a través d’elements culturals de caràcter musical i lúdic.

Al llarg d’aquesta peça trobem també diverses estrofes on es fa referència clara a la defensa de la llengua dels valencians, que es mostra en situació de perill ja que corre el risc de ser “tallada”, és a dir, eliminada, minoritzada, per aquells que fingeixen tenir-ne cura, institucions culturals dependents de partits polítics determinats, però que realment oculten el seu propòsit: “amagar-la”.

*Si la llengua que parles diuen que es llarga
no deixes que te la tallen per acurtar-la,
diuen que es massa llarga per no escoltar-la
i amb la llengua tallada perds la paraula.
No deixes que la cuide qui vol tallar-la,
l’únic que se proposa és amagar-la,
no deixes que la cuide...
tota la maniobra és una trampa
i amb la llengua tallada no tindràs parla.*

¹⁰⁵ BARTUAL, Josep (2015). “Con el PP no reconocía a mi ciudad; me sentía un turista”, <http://www.levante-emv.com>, 8-6-2015.

[...]

*Agarreu la senyera, que està dins de l'arca
i deixeu l'espanyola que torne a Espanya,
recobreu la memòria i feu per la casa!
Treballem per la terra que el temps se'ns passa.*

‘La llarga’ (N, 1999), una breu composició inclosa en el treball *La nit*, torna a incidir sobre una sèrie de referents que ja havien fet la seua aparició en d'altres peces, com ara ‘Tio Canya’. Ens referim a la metàfora de la casa, la porta de la qual perilla, i que simbolitza la situació amenaçada en què es troba la cultura pròpia:

*Sant Vicent predicà a tot Europa
i isqué de València
espolsant-se el calcer.
i advertia: “Paisans, gardeu casa,
que? cert dia vindrà que aneu al carrer!”*

En aquesta cançó s'atribueixen a Vicent Ferrer unes paraules d'advertiment sobre els perills que comporta la manca d'unió: *mentre disputeu/ si la porta pinteu roja o blava* –en una clara al·lusió als colors que representen les posicions enfrontades en el conflicte cívic conegut com la “batalla de València”–; aquesta desunió farà que *els espanyaportes/ entren pel ponent*; és a dir, que la manca de coordinació entre els diferents sectors de la societat valenciana afavorirà el procés de castellanització induït des del poder de l'Estat, resident a Castella, des del ponent geogràfic.

A més a més, el títol general de l'àlbum, *La nit*, constitueix una de les metàfores recurrents en la discografia d'Al Tall com a referent a l'opressió cultural. Com ja vam explicar al capítol 3, la nit és –en tant que variant de la metàfora arquetípica de la llum– un recurs utilitzat tradicionalment com a metàfora poètica d'un temps o període d'angoixa o opressió. Hi ha molts exemples que podríem reportar dins d'aquesta línia expressiva, però en citarem només un parell dels més significatius, Vicent Andrés Estellés fa referència a *la llarga nit del meu poble* en el conegut poema “Assumiràs la

veu d'un poble", del poemari *Llibre de meravelles* (1971). I el cantant Raimon utilitza nombroses vegades la metàfora de la nit –com veurem amb més detallarem al capítol 7é. Fins i tot compta amb una peça anomenada “La nit”, que pot ser interpretada com a símbol de l’opressió durant els anys del franquisme: *La nit,/ la nit és llarga,/ la nit.*

Al Tall edita el 2004 –després d’un àlbum recopilatori el 2001 per celebrar el 25 anys en directe–, el que serà el seu penúltim treball, *Vares velles*, i que es caracteritza pel gran nombre de composicions de caire reivindicatiu ben explícit. La peça que obri el disc, ‘**Això és Espanya**’ (VV, 2004), fa un repàs valoratiu de polítics nacionalistes d’actualitat aquells anys –Ibarretxe i Carod-Rovira– dins del context de comparació de les relacions entre uns nuvis mal avinguts i la parella formada per Espanya i el País Valencià:

*Si els anys s’allarguen i no li passa,
tingues prou dignitat, ves-te’n a casa.*

[...]

*I això és Espanya,
que quan més te l’espolses,
més se t’arrapa.*

La constatació d’All Tall és ben clara: Espanya es comporta com un nuvi que no té prou dignitat per anar-se’n quan la núvia ja no el vol i insisteix a mantenir una relació amb més tossuderia com més se’l rebutja.

‘**A les teulades**’ (VV, 2004) mostra de nou la metàfora de “botar” –en aquest cas “dalt les teulades” –, repetida ja en la peça “Viurem” amb el sentit de superar els obstacles que el poder opressiu imposa al poble. A més a la cançó se serveix d’altres imatges com ara el fet de tenir com a suport en l’esforç de la lluita *el coratge que encomana/ no haver perdut el fil*; és a dir, haver resistit davant l’amenaça de pèrdua de la cultura pròpia. Finalment la música s’usa de nou com a element simbòlic que recull i preserva la tradició, en el sentit de continuïtat cultural de la identitat pròpia. Però

aquesta tradició no és un patrimoni inert, sinó que serveix per a prendre l'embranchida necessària per tal d'avançar cap al futur, per a botar les teulades:

[...]

*i ara ja em canta per jotes
tal com feien els pares
i si pren la resistència
pararem dalt les teulades.*

'Polifonies' (VV, 2004), com el títol indica, ens remet a la diversitat de veus que, en aquest cas, és prohibida per un decret del govern:

*Han tret un decret a l'aire
que ningú entén ni de bon tros
i és que han prohibit cantar polifonies
en qualsevol lloc i ocasió.*

Aquest decret podria ser interpretat com una al·lusió a l'antic Decret de Nova Planta, que també va prohibir l'ús de llengües diferents del castellà, ja que les "polifonies" en el text de la cançó fan referència a les diferents llengües parlades a l'Estat espanyol, català i basc, en aquest cas, prohibides i substituïdes pel castellà en el decret que denuncia la peça en qüestió:

*El govern d'Espanya com sempre
no pot controlar la població
i s'han inventat pel recte
un altre decret que és molt millor.
Ja estàveu convençut, borregos,
que cantant a una sou molt bons?
Però no sabeu com fer-ho
i el govern ja té la solució:
només cantarà una persona*

*per a que sapieu com s'ha de fer,
vostre president és el que entona
i tot els demás repetireu,
i per si de cas eixos bascos
o eixos catalans us enganyeu,
vostre president vos il·lumina,
tots en castellà sonareu.*

El **'Romanç de la Terrània'** (VV, 2004) teixeix una bellíssima al·legoria que utilitza i revisa diversos del motius metafòrics que hem trobat en les lletres de les cançons d'Al Tall. En la lletra de la peça es descriu la vida quotidiana a la Terrània, el nom d'una terra imaginària que toca "la Mar Morena". La Terrània és una mena d'epítom ideal o resum dels trets de la Mediterrània. Un model simbòlic, al capdavant, del qual el País Valencià constitueix una de les encarnacions múltiples. Els habitants de la Terrània s'hi explica que "fan la vida i la casa soterrànies", són uns habitants invisibles però encarregats de llaurar la terra. Hi trobem novament el recurs a la cultura "soterrada" que, com hem comentat al llarg del present capítol,—constitueix una constant en les referències metafòriques del grup valencià. En efecte, la cultura i la llengua dels valencians, ignorades pels poders oficials de signe conservador i privades d'un espai on expressar-se, han viscut d'amagat en els espais secundaris on s'han vist relegades. Expressat amb paraules extretes de la mateixa cançó, podríem resumir que els representats de la cultura pròpia *no són públics,/ ni estan presents als pobles,/ tot i que són/ els fills vells de la Terrània.*

L'al·legoria que conforma aquesta peça es desenvolupa i continua, a més a més, a través de la descripció de les cases soterrades dels habitants:

[...]
*farcides d'arrels,
dels arrels que ells mantenen
com a columnes
de les llars i la vida*

d'aquell país.

Les arrels en aquesta composició són un altre dels elements que construeix l'al·legoria: són la part soterrada d'un arbre que el nodreix i en fa possible la vida.. La metàfora de les arrels condensa simultàniament els trets d' invisibilitat forçada i nodriment indispensable, símbols que articulen la continuïtat de la tradició i la cultura genuïnes.

En l'últim estrofa de la cançó es deixa semioberta la porta a l'esperança, a l'arribada d'un sotrac que cleville la terra i allibere els habitants de la Terrània:

*Hi ha qui viu aguardant
un cruix de terra
i una gran clivellada
de mil cràters.
Si això passava,
els llauradors haurien
de retornar als pobles
i omplir les cases.*

Per últim, la composició '**Cantar**' (VV, 2004) reprén la idea de la música com a vehicle de transmissió de la cultura i com a vincle simbòlic de cohesió identitària:

*Cantar com cantava el pare
és cosa que faré jo
la terra encara és calenta
i no ha amarrat el seu tou.*

En aquesta estrofa veiem un paral·lelisme amb el contingut de la peça 'Tio Canya', ja que hi ha una voluntat de continuïtat, supervivència i transmissió de pares a fills de la llengua, per un banda, i del cant, per l'altra, que és una via més a través de la qual pot sobreviure la llengua.

El 2009 va aparèixer el que seria l'últim treball discogràfic d'Al Tall, *Vergonya cavallers, vergonya* (2009). Com hem vist més amunt, la Crònica de Jaume I atribueix la frase al rei, com a recriminació proferida poc abans de la batalla de Porto Pi, a Mallorca, quan les seues hostes es mostraven atemorides davant el xoc imminent amb les tropes musulmanes. L'expressió i el contingut del disc, a més, reten homenatge al 800é l'aniversari del naixement del monarca –que se celebrà el 2009– i al·ludeix de manera implícita a tot allò que va comportar, políticament i cultural, la conquesta de les terres valencianes al segle XIII. Volem ressaltar també el fet que el títol del treball, tot i ser una cita històrica, pot ser interpretat amb un doble sentit: d'una banda, en tant que acusació als “cavallers”, als poderosos, sobretot si l'analitzem a la llum del missatge general del disc; de l'altra, com a denúncia dels escàndols polítics relacionats amb la corrupció i la malversació de diners públics, que eren el dia a dia al País Valencià durant l'època de publicació del disc. Així doncs, la frase que dona nom a l'àlbum podem considerar que té, segons Vicent Torrent, més d'un destinatari:

La frase, evidentment, té una altra lectura i que és, doncs, en este moment que vivim al país, que no és el moment més progressista, és un mal moment, és un moment fatal. Trobe que va molt bé transvasar aquesta frase un poc per reptar els polítics, els intel·lectuals que abandonen la preocupació per la gent d'esta terra i reptar, fins i tot, a nosaltres mateix, al poble que no estem mostrant cap reacció de visió clara d'allò que ens convé¹⁰⁶.

En aquesta línia exhortativa s'expressa la peça '**Cançó des de València-Vergonya, cavallers, vergonya**' (VCV, 2009):

*I ara jo vos demane i poc de foc,
senyor rei, perquè enceneu
la llum que necessiten els polítics
que ara ens governen,
torneu-los a fer el crit
que vau fer a Portopí:
“Vergonya, cavallers, vergonya”.*

¹⁰⁶ MARTIN, Daniel (2009). *Cantar rasant la terra* [documental], València: Esguard.

En aquest disc són diferents les veus que narren la història de Jaume I, però sobretot hi predomina una de ben clara i rotunda, la del rei mateix, que, des de diferents espais i perspectives, es dol per la situació en què es troben les terres valencianes que ell va governar, alhora que exhorta a un canvi que continue les directrius del seu llegat polític i cultural.

La ‘Cançó des de València-Vergonya cavallers, vergonya’ (VCV, 2009) exhorta els polítics perquè segueixen polítiques beneficioses per al País Valencià, tot continuant la direcció marcada pels *Furs* establerts per Jaume I, la font del dret pròpia de l’antic Regne de València, anomenats “lleï vella” a la peça:

*No perdeu València,
no veneu la terra
a aquells que vos la furten des de fora,
feu de la lleï vella
una fruita nova.*

Alhora s’hi denuncia la invenció que comporta el concepte polític d’Espanya arran de la guerra de Successió: *Tres-cents anys fa/ que Espanya la inventaren.*

La peça ‘**Cançó des de València-Senyor Rei**’ (VCV, 2009), representa al nostre parer, una de les més importants de la trajectòria dels Al Tall pel que fa a la declaració d’intencions del grup. Es tracta, d’altra banda, com ja hem vist, d’una inversemblant carta escrita el 2008 per un immigrant marroquí adreçada al rei Jaume I, on es queixa del fet que *continuen els espanyols bloquejant les lleis*, alhora que defineix què entén per “pàtria”, tot identificant-se amb una identitat catalanista, difícilment assumible, al nostre parer, de manera tan fefaent per un immigrant d’origen nord-africà:

*Sé que som la vostra pàtria els qui en la bandera
sostenim les quatre barres de Guifré el Pilós;
sé que som tots una pàtria els que la vostra llengua
fem sonar als nostres pobles com un mateix cor.*

La lletra de ‘**Cançó des de Mallorca-Vergonya cavallers, vergonya**’ (VCV, 2009) repeteix un esquema estròfic molt similars a l’anterior composició, encara que el context diegètic se situa en aquesta ocasió a Mallorca, des d’on s’insta a la unitat del territori: *no perdeu les illes,/ no veneu la terra,/ a aquells que ens la furten des de fora.*

En la peça ‘**Jota de Jaume I**’ (VCV, 2009) trobem de nou la reivindicació del llegat cultural de Jaume I, és a dir, la comunitat cultural que agermana el Principat de Catalunya i els regnes històrics de les Illes Balears i València. El símbol és una perífrasi del pi de tres branques, amenaçat per una Espanya llenyataire i fratricida:

*Jaume I és un arbre
amb tres branques principals,
l’antic regne de València,
Catalunya i Balears.
Espanya vol esqueixar
l’arbre de Jaume I,
vol separar les tres branques
per fer llenya de foguer.*

Més endavant en la mateixa lletra, trobem una exposició del camí cultural que hauria de prendre València per tal de mantenir-se fidel a les seues arrels. Un camí que l’allunyaria del procés de castellanització en què es troba immersa i l’acostaria a Catalunya, reconeguda com a bressol de la llengua comuna:

*València serà València
mentre siga valenciana
i deixi de ser província
de la nació castellana.
Catalunya terra vella,
lluïtadora i assenyada,
bressol de la nostra llengua,
paret mestra de la casa.*

En l'últim vers de la peça, Al Tall recorre a una metàfora que ja han fet servir abans: la casa, en aquest cas per a declarar que Catalunya n'és la "paret mestra". És a dir, l'element arquitectònic que sustenta la construcció cultural comuna.

La veu d'ultratomba del mateix Jaume I, mort i soterrat, se sent en un seguit de composicions, la primera de les quals és '**Des de la tomba-Sent la remor**' (VCV, 2009). A través d'aquesta lletra, el rei renuncia als homenatges que se li retien aquell 2009, en tenir aquests la intencionalitat de reduir el monarca a un figura folklòrica:

*Deixeu, doncs, descansar les meues restes,
només acataré el vostre homenatge
quan no em tracteu com farsa de folklore
i defenseu amb coratge la meua obra.*

Vicent Torrent, al documental *Cantar rasant la terra*, es refereix en clau irònica a aquesta visió folkloritzada de la figura de Jaume I, transmesa a través de les institucions del moment. Aclareix, a més, la intencionalitat de les lletres en què es fa parlar en Jaume I des de la pròpia sepultura:

[...] rebutja des de la tomba, des de la negror i la misèria de la tomba, rebutja estos homenatges que se li estan fent des de ja fa temps. Estos homenatges el que volen és convertir la figura de Jaume I en el quart rei d'Orient: Melcior, Gaspar, Baltasar i Jaume I. Volen desactivar la seua figura i fer d'ell un personatge absolutament folklòric¹⁰⁷

Una vegada més ens trobem amb la referència a tot allò "soterrat" d'una manera sorprenentment reiterativa: fins a quatre composicions recullen la veu del rei Jaume I des de la tomba. D'altra banda,, hi ha un paral·lelisme entre la veu "soterrada" i el tractament "folkloritzat" del qual es plany el monarca, ja que són dues maneres de neutralitzar i fer invisible alguna cosa.

¹⁰⁷ MARTIN, Daniel (2009). *Cantar rasant la terra* [documental], València: Esguard.

En la composició ‘**Des de la tomba-Jo no soc**’ (VCV, 2009) Jaume I continua la seua intervenció pòstuma per definir el seu llegat polític, identitari i lingüístic:

Jo no soc espanyol ni soc francès

[...]

soc els Furs de València,

jo soc el Consell de Cent,

jo soc el vostre país

com fiu son establiment

soc l’expansió de la llengua

[...]

soc el parlamentarisme,

soc a Generalitat,

jo soc la sobirania

soc quatre barres de sang.

En ‘**Des de la tomba-Bateu amb insistència**’ (VCV, 2009) Jaume I desperta del seu son i se sent confós en sentir l’himne de València. Podem interpretar que la veu del rei esdevé una mena d’alter ego, en la línia de pensament que defensa Al Tall: «amargament de tot allò que sent, es queixa de com el poble és manipulat per part dels polítics, per part de la gent espanyolista que el fa anar i expressar-se en contra dels seus interessos i de l’herència que va deixar¹⁰⁸»:

Quina és la glòria que ofreneu a Espanya?

la vostra divisió n’és la millor,

però no sou tres brots solts i adversaris,

sou una mata, la mata de jonc.

¹⁰⁸ MARTIN, Daniel (2009). *Cantar rasant la terra* [documental], València: Esguard.

Al Tall aprofita per reivindicar un cop més la unitat de la llengua i la unitat cultural de València amb Catalunya i Balears, per mitjà de la metàfora de Ramon Muntaner, la mata de jonc¹⁰⁹, que representa la força de la unitat:

*Ni lo rei té dos caps, ni tu dues llengües,
no som com dracs de transgènica insània,
poble meu, que no et trenquen l'idioma
ni que jo per quatre ulls llance llum blava.*

En aquesta última estrofa de la cançó, la veu d'ultratomba d'en Jaume I torna a incidir sobre la unitat lingüística i fa una clara al·lusió a aquells sectors que fan de la franja blava, la bandera privativa del a ciutat de València, un símbol d'identitat diferenciada respecte de Catalunya i el català. És clar que en aquests versos finals s'alerta del perill que representa per a la llengua el desmembrament del seu territori històric.

L'última de les referències a les composicions de l'àlbum *Vergonya, cavallers, vergonya* és la cançó '**Des de la tomba-Sota les meues cendres**' (VCV, 2009), en la qual la figura ficcional d'en Jaume I dona les darreres instruccions al seu poble per tal de canviar l'estat de coses actual i fruit d'una existència digna. La veu del monarca, per tal de donar aquestes instruccions, fa servir de nou la metàfora de la vida soterrada amb el seu significat d'invisibilització i minorització:

*És el camí cap a la superfície
des del món fantasmal que ocupeu ara*

¹⁰⁹ "I si algú em demana: En Muntaner, quin és l'exemple de la de mata de jonc?, jo li respondré que la mata de jonc té una força que, si tota la mata lligueu ben fort amb una corda, i tota la voleu arrencar ensems, us dic que deu homes, per molt que estirin, no l'arrencaran, encara que alguns més s'hi possessin; i, si en traieu la corda, de jonc en jonc l'arrencarà tota un minyó de vuit anys, que ni un jonc no hi quedarà" (Ramon Muntaner, *Crònica*, 1328).

*perquè torneu a eixir a flor de terra,
la nostra terra viva i renovada.*

Com hem vist en capítols anteriors, és en les composicions inèdites –difoses a través de concerts en directe o, com en el darrer cas, a través de *Youtube*– on Al Tall mostra la seua cara més explícita i agosarada. L’any 2011, any d’eleccions autonòmiques al País Valencià, el grup va utilitzar aquest mitjà per tal de denunciar, entre altres temes, les polítiques castellanitzadores dutes a terme per la dreta local. La primera de les peces inèdites que comentarem, ‘Liberanos domine’, es va estrenar en un concert a Bunyol el 27 de març de 2011 i va dirigida en concret a criticar la política municipal duta a terme per l’alcaldessa del Partit Popular, Rita Barberà:

*A la vora, vora del riu, mare,
s’ha deixat la crisma l’ama del casal.*

*I els diumenges quan va a missa d’onze
se’n puja a la trona i enlaira el catret.*

*Mare meua, no li ho diga al pare,
que vol assolir-nos tot el Cabanyal.*

*Mou la llengua a la castellana,
que és d’aquella raça dels grans
botiflers.*

La segona de les composicions inèdites ‘**Romanç contra Camps**’ (2011)¹¹⁰, va ser difosa uns mesos més tard, just abans de les eleccions autonòmiques d’aquell any, a través de *YouTube* i les xarxes socials –i es tracta de la darrera peça enregistrada pels Al Tall, tot i que no va ser mai comercialitzada. És una cançó ben singular per dues raons. D’una banda, és la darrera lletra publicada pel Al Tall, amb un format insòlit que es justificava per la necessitat imperiosa d’intervenir en el debat polític previ a les eleccions autonòmiques del maig de 2011. D’altra banda, la peça resulta única, ja que la referida urgència del context generà la lletra més bel·ligerant i deliberadament explícita de tota la discografia del grup. La peça enumera fins a dotze raons concretes per a no votar Francisco Camps, candidat del Partit Popular a presidir la Generalitat Valenciana, entre les quals destaca la política castellanitzadora i catalanofòbica. El candidat de la

¹¹⁰ “Cançó contra Camps”, <https://www.e-noticies.cat>, 12-5-2011.

dreta autòctona és caracteritzat com *un pecador/ que duu la ruïna al poble/ governant amb confusió*. Recordem tot seguit aquestes dotze raons i els versos que les contenen:

1. Persecució del valencià:

*Camps procura a poc a poc
soterrar la nostra llengua
i penjar-la en la paret
del museu de la indecència.*

2. Persecució d'Acció Cultural del País Valencià¹¹¹:

*[...] va espentant una campanya
de brutal persecució
a Acció Cultural que sempre
per la llengua ha fet un front.*

3. Tancament de TV3:

*TV3 tan apreciada
que durant 26 anys
amb València connectava
Francisco Camps l'ha tancat.*

4. Decadència de Canal 9:

*Televisió en valencià
Canal Nou va retirant-se
i el doblatge s'ha tallat
vulnerant els estatuts.*

5. Infrafinançament de l'escola pública en valencià:

*Van per milers els infants
que volen entrar a escola*

¹¹¹ Entitat valenciana l'objectiu de la qual és «la promoció de la llengua i la cultura pròpies del País Valencià, i de la consciència civil que se'n deriva», [http:// www.acpv.cat](http://www.acpv.cat).

*estudiant en valencià,
però Camps no crea places.*

6. Indiferència envers les víctimes de l'accident del metro de València, ocorregut l'estiu del 2006:

*Mai no ha volgut escoltar
a les víctimes del metro,
uns innocents ciutadans
que clamen perquè assumisca
la responsabilitat.*

7. Injustícia, amiguisme i centralisme:

*[...] diu que dos i dos són tres
i una més que ell en reporta
per atendre els seus amics
i ofrenar a Espanya glòria.*

8. Tolerància amb la corrupció:

*[...] Xoriços i presidians
són amics que ell ha triat.*

9. Candidat encausat:

*Vergonya per a València,
proposar un encausat
a ocupar la presidència
de la Generalitat.*

10. Polítiques de grans esdeveniments amb elevat cost econòmic:

*Entre l'America's Cup,
una visita del Papa
o la ciutat de les Arts
i amb la cursa d'automòbils,
la butxaca ens ha escurat.*

11. Retallades en educació, sanitat i dependència:

*Escoles en barracons,
la sanitat va ofegant-se
per manca de previsió,
els vells i aquells que no es valen
oblidats en un racó.*

12. Deute amb els proveïdors de la Generalitat:

*I la Generalitat
deu més diners que divisa,
tant que no poden pagar
les empreses que l'atenen
van caient en un forat.*

La cançó finalitza amb una exhortació a la patrona de València, la Verge dels Desemparats, és a dir, dels desprotegits, com se senten, segons la lletra d'Al Tall, els ciutadans davant les polítiques que porta a terme el partit de Camps. La fórmula conclusiva ja la va fer servir en el seu moment l'Ovidi Montllor, invocant la protecció de la *Geperudeta* en la lletra d'unes valencianes entranyables, incloses en l'àlbum *De manars i garrotades* (Edigsa, 1977):

*I ara per acabar
demanaré l'amnistia,
la justícia i llibertat
i el dret a l'autonomia.
Oïu-nos amb alegria,
Verge dels Desemparats.*

Ara Al Tall s'aclama a la patrona valentina per tal que els ciutadans voten amb bon criteri, pensant en la unitat de la llengua compartida:

*Verge dels Desemparats,
dona senderi en les urnes*

*i als valencians unitat
amb tots els pobles que tenen
la llengua en comunitat.*

Per últim, la peça conclou amb una referència a l'amenaça que suposa el govern de Camps per a la nostra llengua. De nou s'hi utilitza la metàfora de la casa –la “llar dels vostres pares”– com a símbol de la continuïtat identitària:

*Valencians i valencianes
no voteu Francisco Camps
que vos farà eixir per cames
de la llengua que parleu
i la llar dels vostres pares.*

Els components del grup, en una breu explicació que acompanyava la peça, n'explicaven el sentit: «Vos convidem a rebel·lar-vos davant el mal govern que patim els valencians i fer possible un futur millor. L'inici del canvi el tenim el pròxim 22 de maig»¹¹². Aquestes declaracions representen la culminació del compromís social d'Al Tall. Durant quasi quaranta anys de carrera musical, Al Tall havia anat elaborant un missatge regenerador de llarg alé, que no s'esgotava en les contingències de la diatriba política partidista. Ara, per contra, opten per prendre partit de manera clara i contundent. Per això carreguen contra la formació política i el candidat que identifiquen com a antivalencians. Contra els responsables de la degradació intolerable, social, política, cultural i lingüística, que llavors ens afligia.

Al Tall, a través dels seus treballs musicals, ha tractat de donar llum i perspectiva concreta, la del bàndol menys afavorit, generalment, a una sèrie de fets històrics que han configurat la fisonomia del poble valencià actual: la importància de la València musulmana, la política de Jaume I i la catalanitat cultural de l'antic Regne de València, la batalla d'Almansa, la pèrdua del *Furs* i el procés de castellanització accelerat, els

¹¹² <https://www.e-noticies.cat>.

processos migratoris i polítics dels segles XX i XXI, etc. Tota l'actuació informativa i formativa d'Al Tall ha tingut com a destinatari el poble valencià. El “Romanç contra Camps” no deixa de ser una derivació natural de l'acció pedagògicomusical que encetaren quatre dècades abans. Ara, però, es veuen obligats a posar nom i cognoms en el seu diagnòstic.

En aquell context es van alçar algunes veus contra el posicionament explícit del grup valencià. Invocaven la presumpta neutralitat i independència dels creadors. Però Al Tall no ha subscrit mai aquest discurs. Ben al contrari, com hem pogut veure, ha assumit, de manera més o menys explícita, el principi que no hi ha estètica sense ètica i que l'ètica obliga a discernir entre el que és just i el que és injust per a la majoria social.

A més a més, en el moment de la publicació de la peça en *Youtube*, el grup intueix ja que la seua trajectòria pública s'acosta a la fi. Això els dotava d'una més gran llibertat expressiva, tot just quan la llarga trajectòria musical i cívica els aportava una credibilitat i un ressò inqüestionables. Tot plegat, se sentien legitimats per a participar, de manera oberta i activa, en una contesa electoral on els valencians ens jugàvem el nostre futur com a ciutadans i com a poble.

5. LA CULTURA POPULAR VALENCIANA

*Eixiu tots de casa
que la festa bull
feu dolços de nata
i coques de brull,
polimenteu fustes
i emblanquineu murs
perquè Carles d'Àustria
ha jurat els Furs.*

(Al Tall, 'Cant de Maulets', *Quan el mal ve d'Almansa...*, 1979)

5.1. UN SUBSTRAT COMPARTIT: LES CULTURES DE LA MEDITERRÀNIA

5.2. LA TRADICIÓ ANTICLERICAL

5.3. LES FORMES DE L'AMOR I L'EROTISME

5.4. EL PAPER DE LA FESTA: LA CATARSI I LA LLUITA

Un dels temes presents arreu de l'obra discogràfica dels Al tall és, sens dubte, la presència de la cultura popular. Entenem el concepte en el sentit que li donava Peter Burke (1991) com a cultural no oficial, dels grups que no representaven l'elit. Això, en el cas de l'Europa moderna correspon sobretot als artesans i els camperols. Aquesta presència representa, doncs, un eix temàtic que es manifesta en la lletra de les cançons d'Al Tall, a través d'una sèrie de posicionaments que tenen a veure amb la visió que les classes populars ha tingut tradicionalment sobre diversos temes., Alhora, la noció de cultura popular s'entronca amb el model vital defensat pels Al Tall, que fa servir les propietats de la música per a dotar els individus d'una autodefinició particular, d'un lloc en la societat (Frith, 1987).

Dins de l'eix temàtic de la cultura popular incloem quatre temes concrets, que cristal·litzen en els motius icònics o referencials respectius :

1. “Un substrat compartit: les cultures de la Mediterrània”, en el vessant de referent geogràfic i cultural alternatiu a l'adscripció única a una Espanya uniforme. Com han vist autors ben dispars, des d'Eugeni d'Ors a Manuel Vicent, la Mediterrània és una imatge mental, un concepte ideal i tangible alhora. És una mena d'emblema on el poble valencià podria integrar-se d'una manera eficaç, amb més possibilitats de trobar empatia i respecte i, doncs, desenvolupar els trets culturals genuïns i propis..

2. “La tradició anticlerical”, un tema present de manera constant en les manifestacions populars tradicionals, fins al punt d'esdevenir un tòpic que retrobem arreu. Tanmateix, en l'anàlisi dels textos d'Al Tall, aquest tema cobra una altra dimensió més profunda, més transcendent. Com veurem, hi ha una crítica més o menys explícita de l'Església com a institució terrenal, que ha exercit secularment el poder i ha legitimat determinades formes d'opressió, de les quals cal alliberar-se individualment i col·lectiva.

3. “El paper de la festa: la catarsi i la lluita”, una visió del fet festiu popular des de la seua perspectiva de catarsi col·lectiva, que condueix cap a l'alliberament i que serveix alhora de context que aglutina el poble, induint-lo a la lluita pels valors de la cultura pròpia.

4. “L'amor i l'erotisme” representa un tema també de caràcter tòpic en la literatura popular tradicional, però de forma semblant a com hem interpretat els motius anteriors, ens resulta indefugible no observar una visió alliberadora en la manera en què l'amor i l'erotisme són presentats a través de les cançons d'Al Tall.

A més a més, les es composicions que identifiquem sota l'eix temàtic d'allò popular, tenen en comú un procediment expressiu remarcable, l'humor. Certament el recurs humorístic està present en la llarga tradició de la cultura popular que arrenca de la sàtira romana transmesa a la plebs, segueix en les referències medievals goliardesques i troba, a les portes del Renaixement, un cantor abrandat en Rabelais. Com va veure Bajtin en la seua anàlisi de l'autor de *Gargantua i Pantagruel*, l'humor és el nexce d'unió que relliga els quatre tòpics que acabem d'enumerar, ja presents en aquell text germinal (Bajtin, 1998). En aquest cas, però, l'ús de l'humor i el sarcasme –a part de dotar de color

popular les lletres de les cançons d'Al Tall— té un altre vessant expressiu ja que «tant la ironia com l'humor tenen una notable capacitat de fer penetrar idees i fins i tot de fer eficaç la denúncia (Pardo Ayuso, 2015: 238)».

5.1. UN SUBSTRAT COMPARTIT: LES CULTURES DE LA MEDITERRÀNIA

La Mediterrània, “la Mar Morena” del ‘Romanç de la Terrània’ (VV, 2004) és presentada al llarg de les composicions d'Al Tall com una mena de marc de referència alternatiu, una mirada cap a llevant en comptes de cap a ponent, cap a orient en comptes de cap a occident; una direccionalitat geogràfica, que és alhora cultural i ideològica. La Mediterrània s'anuncia, a més a més, com el referent cultural desitjat i autèntic, com una mena d'origen que es malda per recuperar.

La pertinença a l'àmbit cultural mediterrani és una proposta que llança Al Tall en resposta a dues altres agrupacions culturals i polítiques que es percebudes com a negatives per al poble valencià: Espanya i Europa. La primera es basa en la preponderància dels models polítics i culturals castellans, que han fagocitat històricament la diversitat ibèrica. L'Europa política, en tant que entitat supranacional, es fonamenta en els principis polítics capitalistes a ultrança i en els interessos econòmics i socials dels països del nord. El Mediterrani es propugna, doncs, com un espai alternatiu, on la cultura valenciana pot encaixar i encabir-se millor, atés que en deriven majoritàriament les seues arrels. Novament Al Tall busca connectar amb el passat per fer front al futur d'una manera més adient i progressiva, a través d'«una nova sensibilitat, un patriotisme-cosmopolitisme de la Mediterrània, pujat per la preocupació ecologista i per conformar una alternativa lúdica i sensual oposada a la cultura tecnocràtica del nord» (Josep Vicent Marqués, citat per Mansanet 2010: 127).

A partir de 1980, aquest interès per investigar l'espai cultural mediterrani condueix Al Tall a dur a terme diversos projectes, com ara l'organització de la *Trobada de la Música del Mediterrani* —inspirada en els *Rescontres de la mar* que es duïen a

terme a Occitània—, on es donaran cita músics d'arreu del Mediterrani: Grècia, Itàlia, Marroc, etc. El 1982 Al Tall aprofundeix aquesta mirada cap a llevant, cap a orient, amb la participació en un disc en què col·laboren amb la cantant mallorquina Maria del Mar Bonet. Aquest treball té el significatiu títol de *Cançons de la nostra Mediterrània* i s'hi arrepleguen cançons popular valencianes, balears i catalanes. Tenim per tant units en un mateix projecte dos conceptes que aniran sempre units en la trajectòria d'Al Tall i que representen dos pilars de la seua estètica i del projecte vital alternatiu que s'hi proposa: alhora popular i mediterrani. És també destacable el fet que ja el títol al·ludeix a un àmbit físic i cultural comú i, doncs, a unes manifestacions musicals compartides. Aquest àmbit nostrat de la Mediterrània per la llengua comuna: el català, com a referent que delimita allò “nostre”: «Maria del Mar i nosaltres hem fet un pas endavant en aquest camí de coneixement i descobriment dels trets que ens són comuns a la gent de les Illes, el Principat i el País Valencià» (Torrent, citat per Mansanet 2010: 85).

Aquest paral·lelisme entre llengua i música, entre català i Mediterrània, serà també una constant en els pressupòsits del grup: «El nostre àmbit idiomàtic és el català i només la consciència que això és així ens farà reeixir la nostra cultura. I musicalment, el nostre àmbit és la Mediterrània, i només la consciència que això és així farà reeixir la nostra música» (Torrent, discurs de la tercera edició de *Trobada de Música del Mediterrani*, 1983).

En aquest sentit el treball discogràfic *Xarq al-Andalus* (1985) va representar una manera d'anar més enllà, de continuar investigant en la mateixa línia —en fusionar les melodies valencianes i les provinents del Mediterrani africà—, alhora que es grata la terra per trobar les influències àrabs de la nostra cultura, per demostrar, també a través de les manifestacions culturals comunes, la mediterraneïtat del poble valencià.

El tema '**La maregassa**' (XC, 1988) del disc *Xavier el Coixo* (1988) constitueix una declaració de principis, una mena de repàs als referents territorials —que ho són també de culturals— a través de la geografia mediterrània, en un intent d'agermanar tots els pobles banyats per aquesta mar. L'objectiu és clar: existeix la cerca d'un espai alternatiu on el País Valencià es pugui inserir de manera coherent amb les seues arrels,

un espai on tinga cabuda el model social proposat per Al Tall. I l'espai triat és la Mediterrània –la “maremar”, el “pont de mar blava” a què es referia Llach¹¹³– que s'agermana amb la resta de pobles de la seua riba. Observem, per exemple, com en aquest vers se citen tres referents toponímics que marquen tres extrems geogràfics dins de la Mediterrània: Pèrsia, Ontinyent i la Valetta, units tots tres per la defensa de “la nostra mar”, el *Mare Nostrum*.

*Pèrsia fa bones catifes,
Ontinyent no les fa mal
els veïns de la Valetta
defensen la nostra mar.*

Les referències als arbres característics de les latituds mediterrànies també són presents en aquesta composició, d'igual manera que són una constant en el món simbòlic d'Al Tall:

*Les oliveres aguanten,
les figueres van passant
Eivissa, Orà, Calàbria,
places de l'hora foscant.*

¹¹³ *Maremar, doneu-nos pau,
però amb el tremp de l'olivera.
Que no posa mai el seu ramatge verd-blau
Que no posa mai el seu ramatge verd-blau
a la mà d'aquell que la voldria sotmesa.
(‘Maremar’, Maremar, 1985)*

*Et deixo un pont de mar blava
que va del somni fins els teus ulls,
des d'Alcúdia a Amorgós,
del teu ventre al meu cor.
(‘Et deixo un pont de mar blava’, *Un pont de mar blava*, 1993).*

Finalment, l'última estrofa de la cançó és un elenc de personatges i formacions musicals de diferents orígens mediterranis –“la sang novella”– que segons s’hi afirma *ja torna [...] / a enfortir el vell país*. S’hi citen Tomeu Penya, Theodorakis, Manolo Luna, Vuijsichs, Canta U Populu Corsu, orquestres andalusins, Muluk El Hwa, Camarón, Maria Farandouri; com també s’havien esmentat d’altres noms al llarg de la peça: Maria del Mar Bonet, Oum Kulsum, Nikos Papadakis, Jan Maria Carlotti i Enric Pastor. També es fa esment en aquesta peça dels diferents instruments tradicionals de l’àmbit musical mediterrani: el *bouzouki*, el rebab, la mandolina i la guitarra; aquests instruments representen, a més a més, cadascuna de les grans cultures mediterrànies: *bouzouki*, Grècia; rebab, països àrabs; mandolina, Itàlia; i guitarra, el mediterrani ibèric.

Uns anys abans de la publicació de *Xavier el Coixo* (1988), en la crònica dels concerts del desé aniversari del grup, el diari *La Vanguardia* remarcava el doble propòsit d’Al Tall de rescatar la tradició musical de les folkloritzacions i museïtzacions inertes, i incorporar alhora les sonoritats del Mediterrani divers, sense perdre la perspectiva que ofería intervenir-hi des del País Valencià:

Es un caso insólito en la Península el que personifica Al Tall. Es una agrupación de cantantes y multiinstrumentistas entregados a una extensa tarea de recuperación del tesoro añejo de la música y la canción tradicional de todo el Mediterráneo (con especial incidencia en la del País Valenciano), pero con una clara intención desfolclorizadora, en el sentido de resumir todo ese acervo desde la perspectiva actual y desprendiéndose de la reconstrucción museística de teleobjetivo distante, en la que a menudo caen otros estudiosos del tema. En este proceso, el grupo Al Tall ha obtenido logros importantes, refrendados por la inequívoca adhesión popular... Al Tall evidenció brillantemente su admirable multivalencia instrumental, su inteligente combinación de sonidos en una línea de actualización recuperadora de aires mediterráneos, del Norte, del Sur y de las islas del interior, desde el punto de mira del País Valenciano, y utilizó muy atinadamente su versatilidad vocal, a nivel individual y de conjunto. Es un recital muy atractivo que, dadas sus peculiaridades, debe recibir presumiblemente su dimensión más exacta cuando se produce a pleno sol y al aire libre, en el marco de las fiestas tradicionales de la luminosa tierra ribereña mediterránea. (*La Vanguardia*, 1985. Concerts desé aniversari en el Saló del Tinell de Barcelona)¹¹⁴.

¹¹⁴ <http://www.altall.cat/valencia/10anys>.

Aquest reconeixement de la cultura comuna i agermanada amb la resta de pobles de la Mediterrània té molt a veure, doncs, amb la proposta musical dels Al Tall, que a partir de la publicació de *Tocs i vares* (1983) va derivar cap a l'anomenada *riproposta*: una manera de fer música actual, tot arrellegant els elements de la tradició sonora, i que sorgeix en aquells països on les sonoritats tradicionals han decaïgut o desaparegut en favor dels ritmes arribats des d'altres procedències –a través del procés de globalització estètica facilitat per la societat de consum:

El Mediterrani és l'àmbit territorial del qual forma part la tradició musical valenciana, el seu marc ampli i raonable. És per això que ens convé tractar la música tradicional valenciana com a part d'una gran tradició mediterrània on la moneda és naturalment compatible i intercanviable. Dins el món mediterrani hi ha recursos musicals i conductes musicals vius que a la nostra terra han desaparegut¹¹⁵.

Al nostre parer, és molt interessant destacar també com aquest interès en la recuperació de la música tradicional per fer-ne un instrument de comunicació actual, estableix un paral·lelisme absolut amb el desig de recuperació de la nostra llengua, alhora que n'esdevé metàfora –com ja hem comentat en el capítol 3 del present treball. En el cas valencià podríem resumir que els dos llenguatges –musical i lingüístic– han patit una “colonització” que els ha conduït a ser objecte d'un intent de substitució per part d'uns models –musicals i lingüístics– pertanyents a cultures amb més pes i presència internacionals: en el cas de la música, els modes tradicionals són substituïts per sonoritats anglosaxones, i quant al valencià, aquest és foragitat pel castellà. Aquest intent de substitució, a més a més, es presenta en tots dos casos paral·lel a un procés de desprestigi d'allò propi que condueix a un fenomen d'autoodi generalitzat en ambdós àmbits, musical i lingüístic.

A continuació reproduïm un fragment pertanyent a l'entrada que la pàgina de l'Institut Lluís Vives dedica a Al Tall, on s'explica en què consisteix el moviment de recuperació musical anomenat *riproposta*. Volem ressaltar que trobem realment colpidor el fet que, si en aquests paràgrafs intercanviarem els termes musicals pels

¹¹⁵ <http://www.lluïsvives.com/portal/altall>.

lingüístics, es podria veure igualment la posició del grup valencià respecte de la recuperació de la llengua pròpia:

La riproposta, les distintes ripropostes que s'han anat produint a Occident, han estat sempre uns intents de superar la crisi. Sempre són intents de defensar's enfront d'aquesta espècie de colonització cultural que s'imposa, d'aturar aquest procés de substitució lingüística —del mateix llenguatge musical— per un altre llenguatge predominant que desprestigia i arracona l'autòcton, que ens força a considerar-lo vulgar, antiquat i inepte per a expressar-nos musicalment en aquesta època.

[...]

És important recuperar i treballar aquestes formes d'afinar, perquè estan en la base del sistema musical, afecten l'estructura de les melodies i, en definitiva, constitueixen el punt d'inflexió de la colonització sonora o musical i del procés de substitució lingüística. És molt difícil de recuperar, però s'ho val¹¹⁶.

Aquesta possibilitat de substitució torna a palesar el paral·lelisme metafòric entre música i llengua que es basteix en les composicions d'Al Tall i que no fa més que consolidar l'intent del grup per rescatar la cultura popular a través de dos dels seus pilars més definitoris i fonamentals: l'expressió musical i la lingüística.

Europ eu! (1994) va suposar, —com ja hem comentat a l'apartat “La història soterrada”— un disc en què els Al Tall fan visible una faceta de la història del poble valencià que l'agermana amb els pobles àrabs africans, en aquest cas amb el poble algerià. En efecte, hi ha una certa simetria entre la migració valenciana a Algèria des de mitjan segle XIX i al llarg de la primera meitat del segle XX (Menages & Monjo, 2006) amb la situació dels immigrants magribins actuals que arriben a casa nostra, tal com s'explicita en la peça **'I esta és la història, amics' (EE, 1994)**:

*Aquells que veus allà han vingut ara
amb alguns que vau anar quan éreu joves,
arriben en pastera del nord d'Àfrica,
buscant allò mateix que allà buscàveu:*

¹¹⁶ <http://www.lluïsvives.com/portal/altall>.

un treball, un jornal i un lloc on viure.

En la mateixa peça on s'arplega aquesta mirada solidària amb els immigrants actuals, es denuncia també la injusta "solidaritat" que les institucions comunitàries de Brussel·les demanen respecte dels llauradors europeus, que sovint obliga a deixar perdre les collites valencianes:

*Els nespros i les taronges mig pansides
que pengen dels arbres a estes hores,
enguany no es colliran,
no es podran vendre
perquè el Nord ens demana sacrifici
i solidaritat amb Europa.*

La peça que dona nom al disc, '**Europ eu!**' (EE, 1994) és una irònica crítica als requisits exigits per Europa per tal de formar-hi part que indiquen com moltes de les característiques populars del poble valencià són vistes amb recel pels pobles del nord:

*Som un poble malmirat
per als vertaders europeus
tenim oberts massa bars,
massa menjars exposats
amb algunes parts innobles
d'animals sacrificats
[...]
amb un excés de costums
abusivament antics.
Hem estat massa morenos
i notòriament baixets.
[...]
fotem el foc sovint,
fem processons a mansalva.*

També la tradició musical valenciana –a través del cant d'estil en aquest cas– és utilitzada un cop més per remarcar la relació que ens uneix amb els països àrabs:

*Cantem coses molt rasposes
i els nostres majors afinen
la gola com si els fallara
com si els eixira un turbant
i els ulls els feren en blanc.*

Totes les característiques, doncs, que defineixen la cultura popular del poble valencià com a integrant de l'àmbit mediterrani, segons la cançó, caldrà fer-les desaparèixer per arribar a ser un poble asèptic i europeu –si la intenció és integrar-se en aquest mercat econòmic–, i esdevenir el que la peça anuncia com *asèpsia internationalis,/ Europeus originalis*. La cançó, però, constata ja el canvi que, a poc a poc, va sofrint la societat valenciana i que l'acosta cada vegada més cap el model demanat per Europa:

*Ja anem corregint-nos
de les xacres més notòries
que poden dificultar
la integració en Europa.*

Aquesta evolució, però, se'ns adverteix que dona com a resultat una societat alienada pels mitjans de comunicació de masses, la manca de relació interpersonal, el consumisme i la pèrdua de les tradicions seculares i idiosincràtiques:

*No hi al carrer tanta gent,
no es va tant a espectacles,
es veu més televisió,
es compra més envasat,
més menjar congelat.*

En resum, la condició per esdevenir “bons europeus” és la d’assumir una conducta caracteritzada per l’asèpsia cultural en tots els aspectes, una cultura, doncs, com defineix la lletra d’aquesta peça: *inodora, insabora, incolora, inhibidora*. A més a més, Al Tall denuncia les conseqüències nefastes per a la nostra economia que tindrà l’entrada a Europa:

*Moltes fàbriques i indústries
no se podran mantenir
perquè són indústries xungues
que s’han de reconvertir
hi haurà més gent al carrer
sense treball ni jornal
i això mentre entrem a Europa
és un tribut a pagar.*

La conclusió de la cançó ‘Europ eu!’ (EE, 1994) passa per equiparar la nostra adaptació als costums i l’economia del nord europeu amb la consecució d’un societat capitalista basada en un materialisme consumista absurd, però també perillosament destructor:

*Si ens quedem tan al sud
no tindrem les coses,
cosetes i cosotes
de la civilització.*

La darrera peça del disc, ‘**A ballar les danses**’ (EE, 1994) constitueix també una mena de recopilació de la tesi, del missatge final que s’hi ha tracta de transmetre: la denúncia contra la manca de solidaritat de l’Europa del nord amb els països del sud i del tercer món, dels quals s’aprofita per enriquir-se i continuar amb el model cultural consumista que defensa.

*L’Europa tan solidària,
no vol més vent que el del nord*

per congelar els queviures

que li trau al tercer món.

[...]

Acumula que acumulant,

Occident va acumulant

i mentre va fent discursos

sobre solidaritat.

En definitiva, d'una banda, l'Europa conformada pels països del nord se'ns mostra com un espai ple de connotacions negatives on el nostre poble no pot encabir-se sense sacrificar la seua essència, les bases de la seua cultura popular. D'altra banda, l'espai mediterrani apareix com el marc referencial adient per al nostre poble, alhora que cobra una dimensió més transcendent, ja que, tal com hem copsat «la Mediterrània, per a Al Tall, és més que una mar. És un punt de trobada entre diverses cultures i un element important en l'estratègia geomusical del grup» (Mansanet, 2010: 86). Aquest sentit transcendent el resumeix magistralment el professor d'etnomusicologia, Jaume Ayats, de la Universitat Autònoma de Barcelona, quan afirma que la Mediterrània s'identifica amb un determinat “model social”, enfront d'un altre que és percebut com a amenaçador: “consumista, despersonalitzador, imposat, urbà, estranger i globalitzador”; que engloba una sèrie d'actituds contraposades que es basen en una “sociabilitat fraternal, intergeneracional, pacifista, solidària i alternativa”:

El retorn imaginat a una col·lectivitat pròpia i a un arrelament de les referències sonores i festives; tot això unit al model ideal de sociabilitat fraternal, intergeneracional, pacifista, solidària i alternativa, i encara ara amb una certa dosi de crítica social i d'insubordinació política, però sempre en clau “cívica” [...] Un model de sociabilitat de gent que busca sentir-se “personalitzada” en oposició a un entorn social que consideren negatiu, i que imaginem –o més aviat, simbolitzen– a través d'un estereotip simplificat: consumista, despersonalitzador, imposat, urbà, estranger i globalitzador. La música, un cop més, és el pretext magnífic per a construir aquest espai imaginat, per compartir actituds i per a representar-se socialment en una activitat vivencial en la qual pot cabre una certa diversitat d'interpretacions i de significats (*Trans, revista transcultural de música*, desembre 2004).

5.2. LA TRADICIÓ ANTICLERICAL

En la nostra anàlisi de les lletres de les cançons d'Al Tall hem observat un marcat accent anticlerical, una burla cap a l'Església present en moltes de les composicions del grup, que té a veure amb l'element de festivitat i trencament de tabús en què es poden inserir la majoria de les peces que aborden aquest tema. Però també hi traspuen de tant en tant les relacions que l'anticlericalisme ha tingut amb alguns processos de canvi polític i econòmic, així com també la problemàtica identificació amb sectors progressistes en política i en costums.

No podem oblidar tampoc la formació religiosa del fundador d'Al Tall, Vicent Torrent, que, com ja ha afirmat en diverses ocasions, no va arribar a concloure: «estava estudiant en Navarra, als Escolapis, per a fer carrera eclesiàstica, però m'ho vaig deixar a temps¹¹⁷».

Trobem present l'anticlericalisme per primera volta, de manera molt tímida encara, en el segon treball d'Al Tall, *Deixeu que rode la roda* (1977), quan dins de la primera estrofa de la cançó '**Dind dong**' (DRR, 1977), d'autoria popular, trobem els següents versos:

Qui s'ha mort? El doctor.

Quin doctor? El del cel.

Com li diuen? Manuel.

Hi trobem, doncs, una referència a la mort de Déu, ja que fins i tot el nom que rep el "doctor del cel" –Manuel–, coincideix amb un dels noms atribuïts tradicionalment a la figura del fill de Déu en la mitologia cristiana d'origen hebreu.

El tercer treball del grup, el polèmic *Posa vi, posa vi*, està farcit de lletres de celebració que mesclen els elements festius més relacionats amb la ingesta d'alcohol amb d'altres de religiosos, com ara la celebració de la diada d'un sant. És el cas de la

¹¹⁷ "Vivim una història soterrada", www.elpuntavui.cat, 02-06-09.

cançó **'Els festers de Sant Joan' (PVPV, 1978)**, amb lletra d'origen popular, on la mescla de l'element festiu que commemora una fita del santoral amb la celebració col·lectiva acaba desproveïda del sentiment de veneració religiosa i s'acosta al ritual pagà:

*Cantem a la gana,
si són com Déu mana
trauran la botella
plena d'aiguardent
[...]
i amb molta alegria
direm tot lo dia
visca Sant Joan!*

Dins del mateix àlbum trobem el **'Romanç de Sant Rorro' (PVPV, 1978)**, una altra composició amb lletra popular que dona compte del sentiment anticlerical associat a la festa acompanyada d'alcohol, ja que en aquesta ocasió se'ns parla d'un sant borratxo i malfeiner, sant Rorro, que beu en companyia de les beates:

*Sant Rorro prengué amistat
amb una beata,
quan anaven a resar,
omplien la carabassa
i quan aplegaven a l'amen i glòria
els dos empinaven la carabassola.
[...]
la beata ja parlava
en italià i en francès
i sant Rorro se n'anava
caient pel carrer;
cantant seguidilles
aquell malfeiner*

*anava borratxo
com un dolçainer.*

També a la peça popular ‘**A les portes del cel**’ (PVPV, 1978), trobem el mateix motiu d’associació del vi amb idees sacrílegues, amb sant Pere i Bacus, figures pertanyents respectivament a l’imaginari cristià i la mitologia romana. El primer, com a encarregat de les portes del cel, que no du les claus del paradís, sinó les del celler, i el segon com a deïtat silvestre, competeixen per fer-se amb l’embut del vi:

*Allà a les portes del cel, so Miquel
tot és ; “Qui vi, tot és, tot és vi!
[...]
Qui té les claus és sant Pere, de l’embut,
i Baco pega darrere, mig perdut.*

‘**A Sant Joan**’ (XC, 1988), del disc *Xavier el Coixo* (1988), és una estranya al·legoria –escrita pel col·laborador occità del grup, Jan-Mari Carlotti– on es mesclen diversos elements pagans amb referències sexuals, malgrat estar integrats dins d’una peça que té com a títol el nom d’un sant:

*[...]
jo soc el ventre dels vostres pares
d’on sou nascudes en secret.*

Per últim, en el treball *Vares Velles* (2004), trobem la composició ‘**Santa Goretti**’ (VV, 2004) –dedicada en els directes del grup a la Conferència Episcopal Espanyola per Vicent Torrent–, que consisteix en una deformació en clau burlesca de la història de la santa italiana que reverteix absolutament els termes de l’hagiografia: en el text –escrit per Torrent–, és santa Goretti, *patrona dels qui no ho fan*, la qui s’ofereix sexualment *a qui la vulgues boixar*, quan s’adona que la seua virtut perilla com a conseqüència del seu propi desig sexual:

Un dia Santa Goretti,

*patrona dels qui no ho fan,
flaquejava i feia aigües,
per les vores del brial,
i entre l'acaloramenta
se sentia sufocar
mirant que la garantia
cantava l'adéu-siau
[...]*

Hem pogut constatar, doncs, que l'anticlericalisme d'Al Tall constitueix una forma d'alliberament: d'una banda, a través de la transgressió festiva; i de l'altra, a través del trencament amb els tabús sexuals propis del catolicisme. En tot cas, es tracta d'un anticlericalisme amable, que funciona més aviat amb una voluntat simbòlica, una ruptura amb la tradició confessional més beata. Un anticlericalisme iconoclasta a la seua manera, però dissociat de les manifestacions de l'anticlericalisme polític, pròpies del republicanisme blasquista valencià o de les formacions obreristes.

5.3. LES FORMES DE L'AMOR I L'EROTISME

En aquest apartat mirarem de descriure i analitzar els conceptes d'amor i d'erotisme que retrobem al llarg de la producció d'Al Tall. Tractarem de posar-los en relació amb l'extens corrent literari que ha cantat sempre i arreu aquest sentiment. I ens esforçarem per precisar quina és l'especificitat de l'emoció eròtico-amorosa; tal com l'ha musicada el nostre grup, dins de la seua visió "valenciana" de la realitat vital i de la cultura popular. Posarem èmfasi en aquelles peces de tema amorós o en què l'amor és el referent central. En el segon treball del grup publicat, *Deixeu que rode la roda* (1977), trobem la primera referència al sentiment amorós, dins de la composició '**Dind dong**' (DRR, 1977). En aquest cas es tracta d'un amor filial, adreçat a un xiquet que "té

soneta” i a qui la mare tracta d’adormir amb la cançó de bressol més coneguda de la nostra cultura popular, en part gràcies a la repoetització que en va fer Vicent Andrés Estellés:

*El meu xiquet és l’amo
del corral i del carrer
de son pare i de sa mare
i la flor del taronger.*

En aquests versos el xiquet és elevat a la categoria d’*amo* i se li adjudiquen una sèrie de “possessions” pròpies d’una família humil, mancades de valor material. La composició continua explicant els ingredients del sopar que es prepara per a “la xiqueta” i que, de nou, ens mostra la modesta situació de la família: *què li farem per sopar/ tomata, pebrera i ceba.*

La cançó ‘**Hala, mare**’ (DRR, 1977) inclosa dins del mateix treball d’Al Tall, *Deixeu que rode la roda*, té una estructura rondallística que explica el despertar sexual durant la pubertat d’una xiqueta ben jove:

*Deu anys tenia enjogassada
i amb les xiquetes jocs inventava,
dalt de l’andana o dins de l’horta,
anaven traent-se tota la roba.*

Aquesta visió del desig sexual adolescent com una faceta natural de la vida connecta amb el context integrat en la natura on es desenvolupa la història: *Nueteta amb les amigues / per l’andana i pel dacsar!* Com en una mena de *locus amoenus*, el dacsar o l’hort, constitueixen el marc contextual on la vida continua i es reproduïx, bé a través del conreu de les plantes, bé a través de l’incipient desig sexual d’una nena.

La composició, de caràcter narratiu rondallístic, és també circular d’una manera semblant a com ho era el ‘Tio Canya’: la xiqueta, en fer-se gran, té una filla de qui

es descriu –a través d’unes estructures paral·lelístiques– el mateix despertar sexual que la mare a la mateixa edat:

*Ben casadeta tingué una filla
que enjogassada deu anys tenia
i amb les xiquetes jocs s’inventava,
portes tancades dalt de l’andana.*

Afegim que hi ha a la fi de la peça, una apel·lació directa a les mares en general, per tal que no reprimisquen el desig sexual de les filles. Aquest forma part de la lògica de la vida, dels cicles de la roda del temps, que s’han de deixar fluir amb llibertat:

*La mare que tinga filles
que no les guarde amb excés,
que són com les peladilles
que ràncies es poden fer.
Deixeu que rode la roda,
mares que filles teniu,
l’aire és per a respirar-lo
i el foc sempre fa caliu.*

És en aquesta darrera estrofa on trobem el vers que dona nom al segon treball global on s’inclou aquesta peça, *Deixeu que rode la roda*. Aquest vers, que en un altre apartat hem interpretat des d’una altra perspectiva –com la metàfora de la continuïtat de la llengua i la cultura pròpies– podria aglutinar, doncs, una altre sentit. Dins del context de la cançó, el vers cobra un significat paral·lel d’un altre tipus de continuïtat, la ja referida de la vida. Aquesta es fonamenta en la vivència plena del sexe, i en una concepció lliure de l’amor, no sotmés a cap tipus de constricció. Aquesta duplicitat interpretativa equipara els dos conceptes que conviuen dins el referent metafòric de la “roda”: l’amor ha de ser lliure per produir vida; d’igual manera la cultura popular valenciana no ha de estar subjecta a repressions, per tal d’assolir dignificació i continuïtat.

De nou al tercer disc d'Al Tall, *Posa vi, posa vi* (1978) trobem una composició, **'Jota de ronda'** (PVPV, 1978), que –com el seu nom ja anuncia–, conté una lletra popular i encomanadissa per a “rondar” les joves. A la tornada: *Eres perdiueta,/ que piques i voles*, es designa la dona amb el diminutiu d'una au preuada i s'hi fa referència amb una expressió popular que denota la independència i resolució¹¹⁸ de la persona a qui s'aplica. La cançó continua amb una declaració musicada que expressa fermament les raons i els desitjos del qui canta: *Et vull i et voldré/ perquè eres bonica/ i amb tu em casaré*. A més a més, s'hi expressa la proximitat d'estatus entre la destinatària dels versos i el galant cantaire, retribuït en espècie i menystingut per la seua imperícia (*caragol sense molla/ que comença una cançó/ i no la sap acabar*):

*Abaixa la caldereta,
que està a pujar l'escala
i li donarem a beure
a eixe que canta ara.*

Aquests versos ens permeten dilucidar quina és la situació social i econòmica dels enamorats, que coincideix bàsicament amb la de les classes populars, com ja hem vist des d'una altra perspectiva, és a dir, amb– la del treballador d'escassos recursos econòmics.

Dins del mateix treball trobem la peça **'Les xiques quan són fadrines'** (PVPV, 1978) on la figura que se'ns transmet de la dona – classificada en fadrina o casada, és a dir, sempre al voltant del sentiment amorós i el seu resultat de matrimoni– és la d'un total alliberament en el seu comportament respecte del vi i l'alcohol, tema central d'aquest disc d'Al Tall:

¹¹⁸ Tenim constància d'un faula popular grega que té com a protagonista una perdiu, la qual es transforma en dona per tal de casar-se amb el caçador que li perdona la vida; en aquesta narració, l'única condició que posa la perdiu-dona al seu espòs és la de poder marxar tots els dies amb les seues companyes sense que ell la pugui seguir ni saber on va. Aquest comportament de la perdiu humanitzada dona compte de nou de la simbologia d'independència que representa aquesta au.

*[...] quan són casades
ja no guarden el secret.
Li diuen al seu marit:
portam vi que no tinc llet!*

A més, aquest alliberament de la dona pel que fa al consum d'alcohol és percebut com una tendència que va en augment:

*Les xiques de hui en dia
si volen emborratxar-se
van al bar o a la taverna
i no esperen a casar-se.*

En aquests darrers versos trobem la idea de la pèrdua d'importància del matrimoni com a convenció social, de manera que hi trobem la imatge d'un dona alliberada respecte als vincles amorosos i socials, que beu vi de manera lliure, sense estar sotmesa a un marit o a la cotilla d'una determinada reputació social.

El disc de l'any 1979, *Quan el mal ve d'Almansa...*, té un caràcter eminentment històric i reivindicatiu, com ja hem assenyalat en el capítol 4. Tot i això, encara hi ha espai per a una composició popular de caràcter amorós, '**La colometa**' (QMVA, 1979), que potser és la peça més lírica, més allunyada de la festivitat i despreocupació amb què, fins ara, se'ns presentava el sentiment amorós. A través d'una metàfora en què la "colometa" representa l'estimada i el "colom", l'estimat, se'ns explica una situació en què ambdós enamorats malden per trobar-se:

*El colom roda la torre,
roda i no pot entrar
i la pobra colometa
no para de sospirar.*

Aquesta metàfora, basada en el paral·lelisme de l'impossibilitat de la consecució amorosa amb l'au presonera, representa l'amor obligadament amagat d'una parella i el

sofriment que aquesta situació reporta als amants, perquè, com la mateixa composició s'encarrega d'aclarir i justificar a través d'una clàssica comparació amb el foc de l'amor:

*El festejat d'amagat
és un viure molt en pena;
és com la brasa de foc
que davall la cendra crema.*

Trobem, doncs, novament, una peça en què se'ns transmet una concepció de l'amor —o la relació de parella— com quelcom que, per tal de ser positiu, hauria de tenir un caràcter de marcada llibertat.

Al treball *Tocs i vares* (1983), trobem dues composicions que tenen com a tema central les relacions amoroses '**Persiles**' (TV, 1983) i '**Jota desconeguda**' (TV, 1983). En la primera, hi ha una breu versificació, signada per Torrent i Miralles, que té com a protagonistes Persiles i Segismunda, herois de l'última novel·la de Cervantes Però aquesta no és l'única referència als referents interliteraris en la cançó: en la mateixa primera estrofa en què se'ns presenten els personatges cervantins esmentats, se'ls situa "a la vora del riu mare", referència espacial aquesta extreta del conegut vers pertanyent a una composició tradicional que continua de la manera següent:

*A la vora del riu mare
m'he deixat les espadenyes.
Mare, no li ho diga al pare,
que jo tornaré a per elles.*
'Persiles' (TV, 1983)

Aquests versos populars posseeixen, al seu torn, un marcat caràcter sexual: les espadenyes oblidades a la vora del riu són una metonímia que representa la roba que els amants s'han llevat en mantenir relacions sexuals. Vicent Andrés Estellés s'encarregà de desemmascarar el sentit de la poesia popular a través d'aquell

qüestionament ple d'intencionalitat: “si són les espardenyees...” (“Spill o llibre de les dones”, *Llibre de meravelles*).

D'altra banda, en l'obra cervantina els personatges de Segismunda i Persiles són víctimes d'una sèrie de circumstàncies que fan que visquen el seu amor d'amagat i, potser per aquest motiu, en la peça d'Al Tall, els amants són alliberats i gaudeixen del seu amor d'una forma lliure i en comunió amb la natura: *Feren l'amor sota els arbres/ sense haver de suplicar*. Aquest darrer vers ens dona una idea també de com la dona encarnada en Segismunda es deixa dur pel seu desig i no representa el tòpic d'inexpugnabilitat que havia caracteritzat la dona tradicionalment, en una concepció de l'amor més lligada a la visió catòlica del matrimoni i la sexualitat reproductiva; en aquesta cançó la dona és lliure per gaudir de la seua sexualitat.

La segona peça del treball del 1983 que parla d'alguna manera del sentiment amorós és '**Jota desconeguda**' (TV, 1983), una composició amb lletra d'origen tradicional en què les diferents estrofes fan referència als jocs amorosos i eròtics de les parelles. És destacable com, novament, el marc de la trobada amorosa és la natura, ara bé, es tracta d'un *locus amoenus* ben nostrat, poblat de garroferes i barrancs:

Ella fuig i jo la cace,
per mig d'un garroferar;
[...]
Moreneta, si et pillara
en un barranquet a soles.

També, en aquest cas, la clau interpretativa de la metàfora eròtica de l'estrofa final rau, en part, en l'associació amb elements pertanyents a la naturalesa. D'una banda interpretem el vers “la xiqueta es fa roja” com a indicatiu que ha arribat al moment fèrtil de la pubertat, justament “en lo mes de juliol”, mes de l'any on té lloc la collita de molts conreus valencians. Encara més, en el context de la història evocada, “la gabieta” i el “verderol” són metaforitzacions dels òrgans sexuals, femení i masculí respectivament.

*La xiqueta es fa roja
en lo mes de juliol,
ja té feta la gabieta,
només li falta el verderol.*

Per últim, volem també destacar com, de nou, la dona hi és descrita amb una manera de viure la sexualitat pròpia ben lliure i participativa:

*Este món està perdut,
la culpa la tenen les dones,
les fadrines de quinze anys, ai!,
no volen dormir a soles!*

El 1985, Al Tall publicà el disc *Xarq Al-Andalus*, on fa servir com a lletres de les seues composicions, poesies d'autors àrabs valencians dels segles XI i XII; entre aquestes poesies en trobem un parell de temàtica eroticoamorosa on de nou la tònica són les referències a una sexualitat lliure i ben relacionada amb els elements naturals: **'La jove negra-absència'** (XA, 1985) d'Ibn-al-Khafaja, Abú Bak al-Turtuxi i Manolo Miralles, on la bellesa del cos de la jove és comparada amb la nit i la flama simbolitza la passió sexual; **'El viatge de les mans'** (XA, 1985) d'Ibn al-Khafaja i Vicent Torrent, en què trobem un seguit de metàfores relacionades amb les flors que descriuen la fisonomia de l'estimada; i **'Les pigues'** (XA, 1985) d'Ibn al-Labbana i Torrent, poema en el qual les pigues del rostre de l'estimada són el resultat de la caiguda des del cel de les estrelles, com a resultat de l'enveja d'aquestes per la bellesa de la dona:

*Nua va mostrar-se la jove negra
i aparegué la nit tota ella fosca.
[...]
El seu cos va apagar la meua flama,
[...]
'La jove negra-absència'
(XA, 1985)*

*Les margarides de la seua boca, el lliri del seu coll,
el narcís de les parpelles o la rosa de les galtes
m'eren l'únic aliment, l'únic aliment.*

‘El viatge de les mans’ (XA, 1985)

*Aixecà l'esguard vers les estrelles,
i elles, encisades de tanta boniquesa,
van trontollar, i caure, una a una,
sobre la galta, on, amb enveja,
les he vistes ennegrir, una a una.*

‘Les pigues’ (XA, 1985)

El 1988, dins del treball *Xavier el Coixo*, trobem la cançó de lletra popular ‘**Ballu Cantadu**’ (XC, 1988), on es tracta l’amor en la seua vessant eròtica a través de metàfores populars, novament relacionades amb la natura humanitzada, com el jardí, o amb les fruites, com a referències a la sexualitat femenina:

*Una xicona vol que jo li porte
al seu jardí amagat una violeta
i vol que li la porte ben a soles
per pagar-m’ho de la millor manera.*

o l’explícita referència:

*Que bones estan les mores
que porten entre les cames,
les xicones d’avui en dia
van com desesperades.*

De nou, l’alliberament sexual de la dona és una constant en el motiu eròtico-amorós; a més a més, aquest fet, és interpretat com una novetat “d’avui en dia” respecte a la visió sexual femenina tradicional.

Per últim, la darrera referència eròtica o amorosa de la producció general d'Al Tall la trobem al cap de més d'una dècada, –en l'últim treball, el dedicat al rei Jaume I–, on trobem la cançó '**Presa de Borriana**' (VCV, 2009), que evoca la coneguda afecció del monarca per les dones. S'hi descriu ben explícitament el contingut d'una trobada de caràcter sexual entre el rei i una de les seues amants:

*Ja es gira cap a les cuixes,
ja el mostra el sexe a plaer,
ja sospiren amb urgència,
ja n'hi posa els llavis prest.*

Després d'aquest recorregut per les peces d'Al Tall que arrepleguen d'una manera o una altra el tema amorós i eròtic, podem concloure que aquest es troba reflectit sobretot en la seua vessant més carnal i alliberada-alliberadora. Al seu torn, els protagonistes que poblen les composicions estan extrets, majorment, de les classes populars i en les referències a l'erotisme predominen les metàfores basades en la natura o el medi agrícola. Cal ressaltar també el fet que la figura de la dona hi és representada des d'una perspectiva alliberada i amb una gran participació en el joc eròtic.

En general, doncs, llevat de breus incursions en aproximacions més líriques, la visió general de l'amor se centra en la manera de viure'l per part de les classes més populars i més arrelades també a la terra, d'on naixen, com ja hem esmentat, la pràctica totalitat de les metàfores que la immersió en el medi rural pot inspirar per analogia a la gent que hi viu. Concloem, doncs, que també a través d'aquest motiu, Al Tall representa el sentir del poble, de la cultura popular en el sentit que Peter Burke li donava en referir-se a les classes que no formaven part de la "cultura oficial", les classes subalternes que «estaban formadas, a principios de la modernidad, por una multitud de grupos sociales más o menos definidos, de los que los más notables eran los artesanos y los campesinos» (Burke 1991a: 29).

5.4. EL PAPER DE LA FESTA: LA CATARSI I LA LLUITA

La paraula catarsi prové del grec *κάθαρσις* i té un significat proper al concepte de “neteja”, que adquireix el sentit de “purificació” a partir de l'ús que en fa Aristòtil. En efecte, en la seua *Poètica* l'Estagirita es refereix a la capacitat de l'espectacle teatral, en concret de la tragèdia, per a “netejar” –purificar– l'espectador dels seus sentiments ocults. Així, el visionat de l'obra teatral permetia sentir el dolor i el càstig derivat de les males obres, sense ser objecte realment de cap puniment, i així menar el ciutadà envers el bon camí. Aquest efecte catàrtic, però, no es limita al gènere dramàtic, sinó que es pot fer extensiu a d'altres formes artístiques en què la festa és protagonista. Com afirma l'antropòleg català Manuel Delgado –i com en podria ser exemple un concert en directe, posem per cas, d'Al Tall, «la catarsis en que la fiesta subsume a sus participantes, y que supone una alteración radical de la vida ordinaria, funciona a la manera de una posesión» (Delgado, 2000: 84).

Aquest sentit de mostrar, d'alliberar els sentiments ocults (la por, la frustració, el ressentiment...) i sublimar-los, eliminar-los de manera figurada a través de l'art, d'una representació artística, paral·lela i substitutòria de la realitat, és el valor que donem, entre d'altres, a l'esdeveniment festiu que ha suposat sempre un concert d'Al Tall: «quan van sonar els primers compassos d'Al Tall, allò es va convertir en una festa, tot-déu cantava i ballava. Semblava com si ens haguessen donat permís per a expressar tot allò que durant tant de temps ens havien prohibit» (Andreu Alfaro citat per Cosmos 1981: 55).

La festa, doncs, és un esdeveniment social on convergeixen factors que permeten alliberar els sentiments oprimits dels assistents, en trencar les condicions de la seua quotidianitat. Com ens explica de nou Manuel Delgado:

La fiesta busca ante todo trastocar ese proscenio para la vida cotidiana que es la calle y la plaza, dislocarlo hasta obligarle a desvelar sus funciones ocultas, pero constantemente insinuadas, a la hora de definir en qué consisten las dinámicas sociales extremadamente complejas que tienen lugar bajo su falsa normalidad.

[...]

La fiesta sirve así para que aflore por unos momentos lo que está latente, lo larvado, la parte oculta del orden social, lo que se intuye en potencia, lo que es temido o anhelado –o tal vez ambas cosas a la vez (Delgado, 2000: 76-81).

L'aflorament d'aquests sentiments reprimits és un símptoma més de l'estat d'opressió que perceben els oients de les peces d'Al Tall i que adquireix una dimensió simbòlica sublimadora i alliberadora de tensions socials:

Al fijar en la repetición festiva los contenciosos, las divisiones, las fricciones y los choques de que toda sociedad compleja está hecha, estos elementos colectivos se ritualizan, se transforman en protocolos simbólicos y, en consecuencia, se evita que afecten la estructura social.

[...]

El paréntesis festivo tiene la capacidad de crear la ilusión de una sociedad homogénea y uniformada –la de los propios–, que por unos momentos desmiente la pluralidad y la contradictoria complejidad de la sociedad real, una sociedad real en la que el grupo que se autocelebra en la fiesta volverá a diluirse una vez se haya celebrado ésta”. (Delgado, 2000: 90-91).

Segons Manuel Delgado, doncs, el fet festiu actua com una vàlvula d'escapament tan efectiva com alhora innòcua, vist el seu caràcter ritual i efímer. En aquest punt, però, no acabem d'estar d'acord amb l'antropòleg català pel que fa a l'acte festiu que suposava un concert Al Tall, ja que som de l'opinió que els efectes aglutinadors d'aquest esdeveniment musical continuaven més enllà de la duració d'aquest i reforçava la cohesió ideològica al voltant dels missatges transmesos. En aquest sentit, la historiadora Elena Hernández Sandoica (2000) argumenta que la festa –i continuem entenent en aquest context “festa” com un dels principals contextos on la música pot tenir cabuda– ha estat l'objecte d'estudi d'etnòlegs i antropòlegs, des de fa ja unes quantes dècades, com a referent de la història de les mentalitats, disciplina que vol copsar, entre altres coses, els referents de les passions col·lectives, les expressions públiques de sentiments i emocions que donen suport a les identitats grupals o col·lectives i, en general, tots aquells mecanismes expressius socio-psicològics: «la manifestación externa de una interiorización exitosa de las mecánicas de cohesión de un grupo social» (Hernández Sandoica, 2000: 37).

Hernández Sandoica comparteix la visió de la “tradicció inventada” d'Eric Hobsbawm quan afirma que «toda fiesta es inventada, en el sentido que toda celebraci3n de ese car3cter responde a una construcci3n hist3rica intencionada, a una decisi3n [...] cuyo origen y motivo se corresponde fielmente a la idea y la pr3ctica del poder de aquellos que la instauran e inauguran» (Hern3ndez Sandoica, 2000: 39). Segons la historiadora, doncs, les festes tradicionals inclouen aquells significats que el conjunt de la comunitat accepta i en aquest sentit podrien ser equiparables als concert d'Al Tall, at3s l'3s que s'hi fa dels elements de la tradici3: llengua, musica i, sobretot, voluntat explícita de la perviv3ncia de la cultura “tradicional”, genuïna del Païs Valencià. – La festa té, per tant, un origen hist3ric concret i una funci3 de caire ideol3gic i polític, ja que hi cristal·litzen els discursos que una comunitat determinada assumeix *de facto* o hauria d'assumir, com a projecte de transformaci3 col·lectiva.

La celebraci3 constitueix un “lloc de la mem3ria”, un espai que atorga a una col·lectivitat una explicaci3 –“mítica i arquetípica”– dels seus orígens i destí, ja que té com a funcionalitat simb3lica l'exercici de baula d'uni3 entre el passat i el futur d'un poble, alhora que el diferencia d'altres pobles o comunitats. La interpretaci3 que fem del passat a trav3s de la celebraci3 festiva d'un fet hist3ric determinat –i l'3s de la m3sica i els missatges que s'hi reproduueixen– conforma el present i disposa la imatge del futur col·lectiu desitjable per a una comunitat concreta.

D'altra banda, a m3s a m3s, la força dinamitzadora de l'esdeveniment festiu en forma de concert en directe es pot relacionar amb el concepte d'*aura*, proposat pel fil3sof marxista Walter Benjamin, com all3 singular i irrep3tible, a difer3ncia de la t3cnica reproductiva, que separa l'objecte del seu vincle amb la tradici3. Per a Benjamin «Fins i tot en el cas d'una reproducci3 altament perfeccionada, manca un element: l'*hinc et nunc* de l'obra d'art –la seva exist3ncia 3nica i irrep3tible en el lloc on es troba» (Benjamin, 1983: 35)

No obstant això, el mateix Benjamin reconeix que la reproducció dels originals – en el cas dels temes musicals d'Al Tall, el seu enregistrament i distribució a través de discogràfiques– ha fet possible

[...] portar la reproducció de l'original a situacions que no són ni a l'abast del mateix original. Concretament li dóna la possibilitat d'anar a l'encontre del receptor, ja sigui en forma de fotografia o bé de disc. [...] la peça coral que ha estat interpretada en un auditori o a l'aire lliure pot ser escoltada en una habitació (Benjamin, 1983: 36).

Aquesta possibilitat de l'acostament de l'objecte com a conseqüència del desenvolupament tecnològic fa aparéixer en la societat un desig en augment de possessió de l'objecte reproduït:

[...] fer les coses espacialment i humanament més properes és per a les masses actuals una exigència molt viva, igual que la tendència a la superació de l'autenticitat de qualsevol dada mitjançant l'acceptació de la seva reproducció. Cada dia es fa més irrecusable, la necessitat d'apoderar-se de l'objecte des de la més curta distància possible en la imatge, o, més ben dit, en la còpia, en la reproducció (Benjamin, 1983: 39).

Aquesta possessió de l'objecte d'art a través de la seua reproducció, però, en el cas de la discografia d'Al Tall, a través dels diferents formats enregistrats –tot i restar en capacitat de mobilització i efectivitat catàrtica als valors d'un concert en directe– ha servit per difondre de manera més global i continuada els missatges ideològics inclosos en les lletres d'Al Tall: els oients els han escoltat tan sovint com han desitjat, els han apresos i reproduïts en qualsevol ocasió i context quotidià. D'aquesta manera, la reproducció de l'objecte d'art no ha tingut en el cas del missatge de les lletres d'Al Tall les conseqüències negatives que augurava Benjamin, tot al contrari ha servit per obrir una via de difusió que no ha fet sinó augmentar l'efectivitat de l'arribada de l'esmentat missatge al públic dels concerts en directe.

Tornant als textos concrets de les peces, observem com, des dels primer treball d'Al Tall, *Cançó popular del País Valencià* (1975) es produeix una forta identificació entre el concepte de festa, de celebració i el d'alliberament i lluita, com veurem a continuació, en l'anàlisi dels textos on podem trobar aquest motiu. **'D'avui és el**

cantar' (CPPV, 1975) enceta aquesta associació, amb una lletra popular a la qual s'afegeix una tornada composta per Manolo Miralles. En aquesta tornada trobem la relació entre festivitat i lluita, una mena de catarsi col·lectiva a través de la música i el desig d'alliberament, que aflora per mitjà de música i lletra cantada:

*D'avui és el cantar,
d'avui és el cridar,
fins que tots els silencis
es puguen esgarrar.*

El silenci, doncs, és trencat a través del cant, que suposa un crit alliberador; ahora, la música és interpretada com un mitjà, una manera de lluitar, d'aglutinar les forces del poble per aconseguir un bé comú:

*No penseu que si canteu
que sou impotents,
podem fer mil cançons
per cantar-les junts;
podem fer mil dreceres
després de cantar
i deixar la guitarra
per caminar junts.*

La composició que clou el disc, '**Cançó de la llum'** (CPPV, 1975), festiva des d'un punt de visat musical, acaba amb uns versets, extremadament explícits, que cerquen provocar de nou una festiva catarsi col·lectiva. Aquesta representa una mena de càstig simbòlic contra el poderós opressor. Els termes en què s'expressa aquest "càstig" va causar freqüents topades amb les autoritats durant els primers anys de vida de la formació, quan el record de la dictadura era encara ben viu: –, en afirmar:

*Que vinga, que vinga,
que vinga la llum
i que al senyor alcalde*

li peguen en lo cul.

Aquesta manera tan reivindicativa, alhora que festiva, de cloure el primer treball d'Al Tall, ens diu molt de les pretensions de l'incipient grup, de la filosofia d'un projecte musical amb un missatge que comença a perfilar-se i que volen transmetre als oients; filosofia aquesta que es mantindrà i s'eixamplarà al llarg de la seua trajectòria, però que restarà sempre fidel a la consigna marcada per aquesta última peça del primer disc: reivindicació i festa, com si volgueren recordar als oients que, d'alguna manera, per suportar la lluita, cal no perdre l'alegria.

En el segon àlbum *Deixeu que rode la roda* (1976), trobem també la composició '**La dansà**' (DRR, 1977) que torna a arreplegar el tema de la catarsi festiva a través del ball, la "dansà", que en aquest cas té el sentit figurat de la lluita, de la presència del poble que ix al carrer per fer-se visible, alhora que trobem de nou una situació de insubmissió contra el poder opressor –*l'alcalde, el jutge i l'agutzil*– que s'oposen a la voluntat popular de ballar en grup, a l'existència mateixa d'un poble organitzat plenament i festivament:

*Fa molts anys que no dansem
i que no eixim al carrer;
de Morella a Guardamar
es prepara la dansà.*

*Per molt que s'empenyen
l'alcalde, el jutge i l'agutzil,
ja està el quadre organitzat
i el carrer Major bullint.*

El treball *Posa vi, posa vi* (1978) –tot i que mal interpretat en el seu dia com a banalització del contingut del missatge d'Al Tall– té un gran valor en el sentit que «la festa i la música han sigut elements idiosincràtics de la cultura popular perquè tan l'una com l'altra s'integren plenament en la normalitat quotidiana i actuen com a elements aglutinadors de la comunitat (Mansanet, 2010: 44)». La recuperació del patrimoni de

cançó festiva és ben important a l'hora de proveir el poble amb un material propi quan hi ha ocasions de celebració, cosa que redunda en la recuperació de les senyes d'identitat: «la gent quan estiga de festa o cantara el *Porrompompero*, cantaran cançons de la nostra cultura», explicava Enric Esteve, membre d'Al Tall (citat per Mansanet, 2010: 43).

No podem oblidar, però, el significat catàrtic de la festa i, dins d'aquesta, la consumició d'alcohol, que representa, a més a més, una manera d'alliberament a través d'un producte que naix de la terra: el vi, en aquest cas. **'La dansa del trull'** (PVPV, 1978) amb lletra popular i estrofes afegides per Vicent Torrent, fa palesa la superació de la por com a conseqüència de la ingesta alcohòlica i connecta aquesta por, al seu torn, amb l'opressió exercida contra el treballador. El vi esdevé, doncs, l'element alliberador d'aquesta opressió:

*El vi solta la llengua,
si has de parlar,
tot allò que ara calles,
perquè tens por,
li ho soltaràs a l'amo,
cridant ben fort.*

L'àlbum *Quan el mal ve d'Almansa...* (1979) inclou l'emblemàtica **'Cant de maulets'** (QMVA, 1979), on es descriuen els detalls d'una festa que es troba en procés de preparació perquè el poble vol celebrar el jurament dels Furs per part de l'Arxiduc Carles d'Àustria, en el context de la Guerra de Successió a primeries del segle XVIII:

*Eixiu tots de casa
que la festa bull
feu dolços de nata
i coques de brull,
polimenteu fustes
i emblanquineu murs*

*perquè Carles d'Àustria,
ha jurat els Furs.*

*Enrameu de murta
places i carrers,
abastiu de piules
xavals i xiquets,
aclariu la gola amb
vi de moscatell,
que no hi ha qui pare
el pas dels maulets.*

Observem com aquests versos estan formats per una reiteració de verbs en mode imperatiu que exhorten el poble a amanir els preparatius de la festa, a intervenir, a visibilitzar-se en definitiva, per mitjà d'unes categories gramaticals –els verbs– que mouen cap a l'acció i un mode –l'imperatiu– que reclama de nou la implicació del receptor.

També hi ha lloc, en aquesta composició, per a l'alliberadora catarsi dirigida al puniment figurat contra l'opressor –com ja havíem observat en el cas de 'Cançó de la llum' on a l'alcalde se li "pegava en lo cul" –; en aquest cas la peça va més enllà en el terreny del càstig corporal:

*I si no l'empara
el nostre senyor,
tallarem la cua,
a Felip de Borbó.*

Entre els elements festius per tal de commemorar aquest fet, hem observat –en els versos citats més amunt– com no pot faltar un altre cop, òbviament, l'alliberador element etílic, que en la cançó té l'efecte de preparar la gola per entonar el cant, per trencar el silenci, com s'aconsellava en la peça:

*Aclariu la gola
amb vi moscatell,
que no hi ha qui pare
el pas dels maulets.*

Aquesta presència de l'element etílic, com a part de la celebració, també és present en l'últim vers de la cançó: *passeu-me la bóta,/ i seguiu tocant*. Aquest últim vers apareix quan ja s'ha fet referència a la possibilitat que l'estat de coses es gire “en mal dels maulets”; el vi es mostrat, doncs, com un aliat que ajuda a “seguir tocant”, és a dir, a seguir lluitant pels propòsits dels maulets, en aquest cas:

*Si l'oratge es gira
en mal dels maulets,
vindran altres dies
que bufe bon vent.*

*Quan més curt ens lliguen,
més perill tindran.
Passeu-me la bota
i seguiu tocant.*

Fet i fet, l'alcohol es mostra com un element que “solta la llengua”, que “aclareix la gola”, que “aclareix la veritat”, un element alliberador arrelat a la terra i que forma part essencial de la cultura popular. En la composició ‘**Lladres**’ (QMVA, 1979), el licor s'identifica amb la saba de les oliveres –arbres mil·lenaris i tradicionalment conreats a les nostres terres, símbol de l'antiguitat i perdurabilitat de la cultura mediterrània–, alhora que se li atribueix la propietat de revelar les veritats:

*Hi ha un licor en la resina
dels antics oliverars
que fa tendra la memòria
i aclareix la veritat.*

En el treball *Tocs i vares* (1983), trobem uns versos en la peça ‘**Vinga faena**’ (TV, 1983), amb lletra popular arranjada per Torrent, on el ritme musical conegut com a “seguidilles”, té la facultat d’alleujar la fam –causada per la pobresa endèmica i la manca de treball–, alhora que constitueix l’element que vincula la festa amb el treball. La música festiva s’hi interpreta com un element que ajuda el treballador quan les seues circumstàncies laborals i econòmiques empitjoren. Un element catàrtic, doncs, en el sentit de servir com a alliberador de tensions, en una manera semblant a com ho era l’alcohol:

*Cantarem seguidilles per a la festa
i en deixarem alguna per a la faena,
i si no hi ha faena perquè no es troba,
menjarem seguidilles a la cassola.*

La nit, àlbum publicat el 1999, torna a recuperar el cariu més obertament reivindicatiu d’altres treballs anteriors; aquesta reivindicació ara és proposada a través de la festa, que esdevé en ella mateixa un acte reivindicatiu: «Els temes seleccionats són una invitació a la festa, però també a les barricades» (Mansanet, 2010: 147). Com havia traspuat ja en treballs com *Posa vi, posa vi* (1978), la normalitat que indica la celebració esdevé un acte ben revolucionari en contextos opressius, ja que indica que el poble no ha estat doblegat, sobreviu i gaudeix de bona salut, com ho prova el fet que siga capaç de divertir-se.

Aquesta idea es desprén de l’anàlisi de la peça ‘**Viurem!**’ (N, 1999), en què els músics dolçainers ixen vencedors en una lluita en què la muixeranga és una de les armes que s’esgrimeix. De fet, la *muixeranga* –nom que reben al País Valencià les torres humanes–, ja representa en la seua estructura un símbol ben palés de com la unitat del poble i el treball coordinat pot assolir grans objectius. La presència festiva de la muixeranga pot ser interpretada, doncs, com a metàfora vivent de la visibilitat del poble i de la seua implicació col·lectiva.

Dolçaines i muixerangues, doncs, representacions culturals ben festives, i susceptibles de ser interpretades com a metàfores indirectes de la visibilitat, aconseguen que el poble continue existint, “vivint”:

*Ni amb la guerra de València
pararan als dolçainers!
Per damunt de tot viurem!
No els podran
ni amb la guerra de València,
els dolçainers
tocaran la muixeranga
i entre tots la muntarem!
Passarem a l'altra banda!
Per damunt de tot viurem!*

També en el treball *Vares velles* (2004), trobem la composició ‘**A les teulades**’ (VV, 2004), que incideix en el valor de la música festiva, en la recuperació de la identitat i la reivindicació. A més, s’hi incideix en la idea ja trobada en ‘Viurem’ (N, 1999), on els instruments musicals eren els mitjans per “passar a l'altra banda”. En aquest cas, el cant és l’element que aconseguix que puguem botar “a les teulades”, és a dir, superar la situació d’opressió cultural:

*I ara cantarem per jotes,
tal com ho feien els pares
i si ens feu la providència
botarem a les teulades;
[...]
ací dalt hi ha encalades
tres esprais i dos guitarres
que cantaven sense rere
esperances oblidades
ací dalt hi ha encalades.*

En **'Polifonies'** (VV, 2004), trobem una història, en certa mesura al·legòrica, en què l'estat prohibeix cantar en altres llengües diferents del castellà. Novament el cant és utilitzat com a metonímia de la llengua, la identitat i la diversitat. Aquest fet ja es mostrava a través del títol de la composició, "Polifonies", que deriva del grec *πολυ*, "molt", i *φωνες*, "veus" i té el sentit etimològic, doncs, de "moltes veus". Aquesta interpretació ens mena a concloure que allò que prohibeix l'estat no són només la pluralitat de veus, sinó de llengües, d'expressions, d'opinions, que són simbolitzades a través de la prohibició del cant en unes llengües determinades:

*Només cantarà una persona
perquè sapieu com s'ha de fer,
vostre president és qui entona
i tots repetireu,
i per si eixos bascos
o eixos catalans us enganyeu,
vostre president us il·lumina,
tots en castellà sonareu!*

Per últim, la peça **'Cantar'** (VV, 2004), estableix una relació entre la continuïtat de la tradició del cant, transmesa de pares a fills, i la "terra calenta", adjectiu que pot ser interpretat com a indicador de la presència de la vida d'aquesta, com que no és morta; com tampoc és mort el cant, la tradició musical oral, manifestació metonímica de la llengua en què es canta: el valencià.

*Cantar com cantava el pare
que es cosa que faré jo
la terra és encara calenta
i no ha amarrat el seu tou,
cantar com cantava el pare,
és cosa que faré jo.*

L'assistència a un concert d'Al Tall –o el consum individual de la seua música– van representar, doncs, al nostre parer, una oportunitat de catarsi col·lectiva en què un determinat sector de la societat valenciana tenia l'ocasió d'expressar les seues esperances i frustracions, de gestionar la seua voluntat de pervivència i lluita per aconseguir-ho.; Aquest acte catàrtic, en tenir un format festiu i per tant de visibilització, representava un repte als poders polítics imperants, que buscaven l'anorreament de la cultura i la identitat dels valencians. Un desafiament reforçat per l'orgull d'un poble que ha sabut i ha pogut, ni que fos parcialment, conservar la dignitat i celebrar-ho de manera normal, alegre i festiva, en la seua llengua pròpia.

Aquesta idea de la festa com a element reivindicatiu i catàrtic va ser recollida també per Vicent Andrés Estellés en “Poble, se t'acosta el moment”¹¹⁹, quan el poeta de Burjassot associa la llibertat i la dignitat del poble amb el cant i el ball:

Poble, se t'acosta el moment

de rescatar les llibertats

[...]

Per la dignitat del País!

Per la dignitat d'unes vides

que ara coneixeran la llum,

com coneixeran el migdia

[...]

Poble meu, acostuma't a cantar i ballar.

Com comentàvem al principi d'aquest apartat, la festa té un valor excepcional per tal d'aglutinar els individus al voltant d'una identitat comuna:

“En la fiesta, un grupo autoidentificado por su etnicidad, su ideología, su religión, su vecindad, sus reivindicaciones políticas, musicales o deportivas, opera una especie de secesión. En el trascurso de la intersticialidad festiva, individuos ocupados habitualmente en tareas distintas,

¹¹⁹ “Estat d'exceptió” (1944), Antoni Miró [ed.]. *Vicent Andrés Estellés: Col·lecció de poesia Edicions de la Guerra*, Paiporta (València): Editorial Denes.

físicamente distantes entre sí, interrumpen sus inconexas y atomizadas existencias para coincidir con otros con los que se homologan, y, acto seguido, hacer una misma cosa, en un mismo momento, en un mismo sitio, exhibiendo una identidad entre ellos que muchas veces sólo tiene en su exaltación festiva la posibilidad de reconocerse y ser reconocida” (Delgado, 2000: 89).

6. LA REIVINDICACIÓ D'UN ALTRE MÓN

*Des de les serres
a la mar i a les estrelles,
un país ardent engendrarà
l'enyorada llibertat [...]*

(Al Tall, 'Cant de Muixaranga', *Vergonya, cavallers, vergonya*, 2009)

6.1. ANTIFEIXISME, ANTIRACISME, ANTIMILITARISME

6.1.1. ANTIFEIXISME, ANTIRACISME

6.1.2. ANTIMILITARISME

6.2. ECOLOGISME I ANTICONSUMISME

6.3. FEMINISME

6.4. L'ALLIBERAMENT "NACIONAL"

Al llarg dels anys Al Tall ha sigut la constatació que «Les cançons podien aconseguir més coses que els discursos (Mansanet, 2010: 37)». El grup valencià, per mitjà de les lletres i de la música que les acompanya, ha pres partit denunciant tot allò que considerava contrari als interessos de les classes populars valencianes. I de retruc ha bastit una reivindicació, explícita o implícita, d'aquells principis, actituds o valors concordants amb les referides classes. En aquest capítol ens proposem indagar en aquesta reivindicació d' "un altre món", per dir-ho amb una expressió tòpica però ben adient a les nostres reflexions. D'altra banda, la noció de "món" ens permet, d'una banda, connectar amb un dels antecedents més notables del nostre grup: Raimon. Abordarem després els paral·lelismes entre el solista i el grup. Recordem ara que en una de les cançons més emblemàtiques del cantant de Xàtiva, Diguem no, s'afirma de manera rotunda "Nosaltres no som d'eixe món", la qual cosa implica la voluntat

d'esbossar-ne un de ben diferenciat. D'altra banda, el mot "nom" remet al concepte filosòfic de visió del món o cosmovisió (*Weltanschauung*, en alemany). Tot i que les ideologies no conformen necessàriament sistemes de pensament integrals i sistemàtics, el projecte que sustenta el corpus musical d'Al Tall s'hi acosta bastant.

La idea del món alternatiu ja es mostrava en els valors associats a la Mediterrània com a símbol, de què hem parlat al capítol anterior. Tornem a fer esment dels trets que l'etnomusicòleg català Jaume Ayats (2004) atribueix a l'espai mediterrani: «sociabilitat fraternal, intergeneracional, pacifista, solidària i alternativa, i encara ara amb una certa dosi de crítica social i d'insubornació política». La invocació a la Mediterrània entranya un projecte social, que utilitza com a vehicle aglutinador la música, la qual s'erigeix com «el pretext magnífic per a construir aquest espai imaginat, per compartir actituds».

Estudiarem la reivindicació d'un altre món que formula Al Tall en relació als quatre eixos següents:

1. "Antifeixisme, antiracisme i antimilitarisme": es tracta d'actituds formulades a la contra de tres fenòmens entrelaçats, que mostren la cara més terrible de la història contemporània i que es manifesten de manera transversal pertot arreu.

2. "Ecologisme i anticonsumisme": la preocupació per conservar el patrimoni mediambiental apareix ben aviat en la discografia del grup i ha anat aprofundint-se fins abastar aspectes que avui titllaríem de cultura de la sostenibilitat. Com veurem, el missatge subjacent és que només tenim un planeta i que hem de saber gestionar-lo mantenint el principi de la vida en escala humana, lluny, doncs, del sobredimensionament postindustrial.

3. "Feminisme": com hem vist abans, Al Tall ha propugnat des de l'inici la llibertat de les dones, concepte que va més enllà de l'esfera sexual, per tal com implica una redefinició de les relacions interpersonals, basades en la dignitat individual, l'equitat de gènere i el respecte als drets de les persones

4. “L’alliberament ‘nacional’”: la reivindicació de la llengua i la cultura pròpies, el reconeixement d’un espai de llengua comú a tots els territoris catalanòfons, i l’afirmació dels vincles de germanor amb els pobles riberers de la Mediterrània, són els tres eixos sobre els quals discorre el projecte de redreçament nacional implícit en la tasca d’Al Tall, en el benentès que, com veurem, “nació” s’ha d’entendre ací com un horitzó polític i no com un apriorisme de pertinença.

Aquesta concepció de la cançó com a anunciadora i transmissora d’un món alternatiu és compartida pel compositor grec Mikis Theodorakis, que definia els concerts en els termes següents: «Une nouvelle forme de communication entre le peuple et la création vient de naître avec les concerts populaires, d’où surgissent les grands mythes artistiques annonciateurs des mondes nouveaux» (Garaudy en Theodorakis 1973: 13).

Per últim, abans d’encetar l’estudi de la reivindicació d’un altre món, volem advertir que hem inclòs les lletres del treball discogràfic *Som de la Pelitrúmpeli*¹²⁰ (1980), àlbum d’Al Tall que consistia en una col·lecció de cançons infantils i que, per tant es basava en una sèrie de continguts referencials situats en un àmbit que s’allunyava del nostre objecte d’estudi. No obstant això, la idea general d’aquest disc connecta amb el contingut d’aquest capítol, ja que proposa un model alternatiu d’acostament als infants. És també una “altra” manera de concebre la relació amb els nens en tant que adults futurs. Lluny de tractar d’adormir els xiquets a través de les tradicionals cançons de bressol, se’ls incita al viatge i al coneixement del país propi –el disc representa un viatge sonor a través de les comarques del País Valencià–; com explica Miquel Gil, «Li foten un colp de peu a la realitat, ja que ells prefereixen marxar amb la Pelitrúmpeli» (citada per Mansanet 2010: 63). Aquesta marxa amb la Pelitrúmpeli representaria, doncs, la reivindicació infantil d’un món alternatiu, un món on els xiquets –els futurs ciutadans– estan desperts i són coneixedors de la realitat, i un cop més és la música el

¹²⁰ *Som de la Pelitrúmpeli* (1980): Cançons de i per als infants en forma d’una rondalla on "Pepa" i "Nelo" coneixen els xiquets d’un país imaginari i a d’altres personatges divertits, i junts viuen aventures, canten cançons, i escolten rondalles i passen per diversos indrets del País Valencià. <http://www.altall.cat/valencia/peli.html>.

mitjà per aconseguir-ho, una música que no adorm les consciències, sinó que les desperta i les esmola.

6.1. ANTIFEIXISME, ANTIRACISME, ANTIMILITARISME

Dins de la producció d'Al Tall podem trobar un seguit de cançons que protesten contra uns plantejaments ideològics que els integrants el grup consideren erronis i injustos, i la manera d'expressar aquest rebuig és el missatge que es transmet a través de la lletra de les cançons. A continuació veurem com aquesta protesta es fa palesa en uns versos concrets, on Al Tall es manifesta en contra del feixisme, del racisme i del militarisme.

6.1.1. ANTIFEIXISME I ANTIRACISME

Inclourem aquests dos motius sota el mateix epígraf, atés que el racisme ben sovint és part integrant de la ideologia o els posicionaments de caire feixista, o bé en deriva.

Els primers treballs d'Al Tall, ja ho hem comentat abans en diversos passatges de l'estudi, aborden temes socials, centrats en les injustes relacions entre patrons i assalariats. A partir, però, del quart disc la temàtica es modifica substancialment. La cançó '**A Miquel Grau**' (MA, 1978) –inclosa en l'únic senzill publicat pel grup i de nom pràcticament homònim *A Miquel assassinaren* (1978) – evoca l'assassinat a Alacant del jove comunista Miquel Grau a mans d'un militant d'ultradreta, quan penjava cartells que anunciaven la diada del País Valencià al centre de la ciutat. En aquest senzill, que marcarà una fita clara en la trajectòria del grup, Al Tall, rebutja sense pal·liatius la violència feixista, que en aquest cas coincideix amb les actituds més brutalment antivalencianes.

Aquesta voluntat de fer una crònica crítica del present ja apareixia en la cançó ‘Del Saler’ (DRR, 1977), denúncia dels abusos urbanístics comesos al parc natural homònim. Però l’edició d’un format senzill, que és quasi un relat periodístic d’urgència, indica que el grup tenia una consciència molt clara del que representava aquell crim polític. La cara B del single és una peça instrumental de farciment (‘Danseta’): el tema important era, òbviament, el clam d’impotència davant la barbàrie feixista..

Aquest treball, a més, desautoritzava els qui havien acusat el grup d’incórrer en la banalitat folkloritzant, arran de la publicació del controvertit àlbum *Posa vi, posa vi* (1978): Al Tall continua tenint –i sempre ha conservat– els mateixos objectius, que van esdevenint més palesos amb el devenir dels temps. Alguns crítics, no va arribar a copsar en aquell 1978 quines eren les estratègies que el grup trobava més adients en cada moment.

Recordem, doncs, com es denunciaven en aquesta composició, de manera gens metafòrica, amb un relat clar i d’una intensitat emotiva poc usual, –els fets i les causes d’aquesta tràgica mort. De fet es condensen en els dos versos inicials, que ben bé podrien ser un titular de premsa:

Per cridar “vull l’Estatut!”

a Miquel assassinar.

Ço passà en Alacant,

en Alacant el mataren.

Uns anys més tard, la publicació del treball *Xarq al-Andalus* (1985) constitueix per si mateix un al·legat antiracista, en donar primordial importància i visibilitat als versos de poetes àrabs valencians, per bé que. Aquest disc, però, també va ser víctima del que podríem anomenar una forma de racisme, o de «miopia crítica preocupant» com assegura Frechina, ja que en el moment de la seua publicació «s’acusa el grup [...] de renunciar a la música tradicional valenciana per llançar-se en braços de l’andalusa, espanyola al capdavant (Frechina 2011: 224)». *Xarq al-Andalus* enceta, doncs, la línia de referències a la cultura compartida pels pobles de la Mediterrània. El camí emprés

seguirà amb la peça **'La maregassa'** (XC, 1988), inclosa en *Xavier el Coixo*, on trobem de nou la referència a un origen –la “maremar”, representada per totes les similituds subratllades entre els pobles mediterranis esmentats en la cançó– i a una germanor cultural que uneix tots els pobles de la Mediterrània.

D'altra banda, volem assenyalar, com veurem en aquest apartat, el fet que Al Tall dedica un bon nombre de composicions, al llarg de diversos treballs discogràfics, a ressaltar el component àrab de la cultura mediterrània i en concret la influència de la cultura islàmica en la història i la identitat valencianes. La imatge de Xarq-al-Andalus, el llevant de la Península ibèrica, que reflecteixen les lletres del grup és absolutament favorable: els musulmans andalusins són descrits com un poble culte, sofisticat, sensual, acollidor de l'immigrant i receptor dels valors forans. Una imatge, doncs, que no té res en comú amb l'estereotip més habitual del món islàmic que ha presentat la literatura i el cinema en els anys en què Al Tall va estar en actiu; com explica la professora basca Maria José Olaziregui, especialista en l'anàlisi dels discursos interculturals:

[...] si hay un personaje, o estereotipo que ha sido demonizado durante las últimas décadas ése ha sido el del moro. Es fácil encontrar ejemplos no solo en versiones cinematográficas, sino también, por citar ejemplos más próximos, en la prensa y en la literatura infantil y juvenil españolas
[...]

De hecho, si en el imaginario español hay un grupo demonizado ése es el de los árabes. Peñalva Vélez (2004), por ejemplo, realizó un estudio muy interesante de las imágenes que la prensa española actual revela a propósito de los diversos grupos de inmigrantes. Las conclusiones de Peñalva son realmente llamativas ya que subrayan el racismo y la xenofòbia que inunda el lenguaje con el que se refiere a los árabes. La autora concluye reclamando la necesidad de una profunda revisión del imaginario colectivo español (Olaziregui, 2009: 211-212).

En aquest aspecte, doncs, podem afirmar que Al Tall defensa una posició obertament alternativa a la més difosa sobre la figura dels àrabs, lluny del racisme i els estereotips. És a dir, realitzen exactament el que demanava la professora Peñalva Vélez: una revisió de l'imaginari, concretament de l'imaginari col·lectiu valencià.

M^a José Vega, professora de la Universitat Autònoma de Barcelona, en el seu treball sobre la crítica postcolonial, analitza la interpretació psicoanalítica dels estereotips i afirma que:

En el ámbito del psicoanálisis (y en general en la discusión sobre la identidad y la raza), el estereotipo nombra también el modo por el que se proyectan sobre un grupo (generalmente minoritario, como, por ejemplo, el judío) todas aquellas cualidades que una comunidad o individuo más temen u odian de sí mismos, y por tanto constituye una proyección que crea una identidad cultural en términos negativos (Vega, 2003: 307-308).

Arran d'aquesta interpretació dels estereotips racials, podem concloure que la identitat sobre la qual es basen les lletres d'Al Tall i el sistema d'idees que transmeten han superat els trets racistes. Però els posicionaments ideològics dominants, que ameren part de les identitats estereotipades, no han assolit de bandejar l'estigma racista, que continua vigent en l'imaginari col·lectiu compartit i transmès a través de la literatura i d'altres mitjans expressius.

Aquesta ideologia antiracista que traspuen les lletres d'Al Tall continuarà fent-se cada vegada més palesa i evident: el disc *Europ eu!* (1994) és sens dubte el treball on Al Tall més se centra en la protesta conjunta contra el racisme i el feixisme «blasmant l'Europa intolerant i xenòfoba (Frechina 2011: 15)». De fet, el grup va dedicar el disc, a la memòria d'una nova víctima de la intolerància feixista, com ho havia estat abans Miquel Grau. Es tracta de Guillem Agulló, el jove maulet valencià assassinat el 1993, també per militants de la ultradreta neonazi.

Una altra volta el tema central del disc constitueix per ell mateix un al·legat contra el racisme, en ser el motiu principal la immigració d'un jove valencià, Joan, a terres algerianes., Ací és ben rebut, s'hi integra i hi forma una nova família. Aquest darrer fet, però, no és ben vist per la família valenciana, que mostra un comportament racista contra la família algeriana de Joan, com es descriu en la peca '**Joan i Karima**' (EE, 1994). Observem, llavors, com Al Tall es fa ressò de les dues bandes del fenomen del racisme: el que s'infringeix a casa nostra contra els nouvinguts; el que pateixen els migrants nostres en les societats d'acollida on arriben.

*Només em dol que els meus pares
no vulguen vore sa néta
perquè els paisans no comprenen
quina és la meua bandera.*

La composició ‘**Aquell matí**’ (EE, 1994) realitza un *flash back* en la història de Joan fins al moment en què naix la seua filla, fet que és utilitzat per subratllar el marcat antiracisme que ara ha de patir el mateix Joan, quan vol integrar-se en la comunitat cultural de la seua dona, com a signe de respecte i amor cap al poble que l’ha acollit:

*Mora i ben mora és la xiqueta,
mora és la filla de Joan
i el meu amor a aquella terra
i el meu amor cap a ta mare
van créixer junts al teu voltant
[...]
Jo em vaig posar
gel·laba de setí
i un gran turbant
per l’ocasió
i al teu voltant
la festa comença
amb els amics i admiradors.*

Però la peça que recull de manera més explícita la protesta contra el racisme és, clarament, ‘**I esta és la història, amics**’ (EE, 1994), on, després de l’equiparació dels antics emigrants valencians i els actuals immigrants provinents del Magrib, es continua el posicionament mitjançant la denúncia dels grups feixistes neonazis que “van amb creus gamades” i que són acusats d’exercir la violència contra les persones arribades de països africans o asiàtics, ja que “no toleren per res la pell morena”:

Aquells altres que van amb creus gamades

no toleren per res la pell morena.

Són colles de salvatges que pretenen

fer de la vida un camp de tir al més dèbil.

Per a finalitzar, hem de dir que els temes denunciats més amunt han acompanyat el grup ben bé fins al seu darrer àlbum, el dedicat a la figura de Jaume I, on trobem la **‘Cançó des de València-Senyor Rei’ (VCV, 2009)**, en la qual “Ahmed, fill de Hassan, a Marràqueix nascut”, migrat a València i veí del barri de Russafa, “la d’Al Russafi”, escriu una carta adreçada al rei Jaume I, on es mostra com un ciutadà ben integrat i respectuós amb la nostra cultura:

He estudiat català

segons es parla ací

tinc amics valencianistes

i el Casal freqüente.

Aquest Ahmed representa, doncs, el cas d’un home marroquí integrat en la societat valenciana, de la mateixa manera que el Joan descrit al disc *Europ, Eu!* ho havia estat en l’algeriana; és produeix, doncs, una equiparació d’identitats que ressalta l’agermanament entre els pobles àrab i valencià. La carta, de fet, acaba amb una signatura de qui l’escriu, que es declara: “moro, immigrant i valencianista”; i ens recorda l’exili que van patir els seus avantpassats i com ell encara conserva la clau de l’antiga casa familiar:

[...]

porte amb mi la clau de casa dels avantpassats

que marxaren expulsats del port de Dénia

i guardaren a l’exili esperant retornar.

Aquests fets descrits en la peça posen ben de manifest el paral·lelisme –ja tractat per Al Tall en el disc *Xarq al-Andalus* (1985)– del poble àrab amb el valencià, des del punt de vista que l’aculturació patida pel darrer puga ser entesa com una forma metafòrica d’expulsió del territori que li és propi. A més, l’última estrofa continua el

camí de declaració d'intencions abans esmentat, amb un fort contingut intertextual paral·lelístic, ja que s'hi fa referència a la peça 'Tio Canya' i a la metàfora de les claus. Els dos pobles han estat expulsats de la seua terra –de manera literal, en el cas dels àrabs, i de manera metafòrica, en el cas dels valencians– i ambdós malden per conservar les claus de la casa, que esdevenen un claríssim símbol de la seua identitat com a poble.

*Jo he tornat segles després amb les butxaques buides
i reclame per a mi i per a tots els valencians,
fills i néts del tio Canya, de qui em sent família
eixes claus que ell ha perdut i acabarem trobant.*

Insistim que en aquests darrers versos es concentren símbols i imatges en paral·lel. D'una banda, la identificació amb uns valencians actuals concrets, els relacionats amb el tio Canya, és a dir, aquells que fan seus els plantejaments antiracistes. D'altra banda, la referència al símbol de "les claus del tio Canya" –*eixes claus que ell ha perdut i que acabarem trobant*– no fa més que incidir en la identificació d'aquest immigrant amb els plantejaments del valencianisme contemporani. Es tracta d'una imatge molt potent: cal recuperar les claus de la casa, és a dir, la manera –la clau– per assolir el control sobre l'espai nostrat, l'habitatge propi, la casa, el país, la vida al capdavant, si desfem el cabdell d'aquest símbol metonímic que suposen les claus.

6.1.2. ANTIMILITARISME

Quan el mal ve d'Almansa... (1979) recull ja una peça, '**Per culpa**' (QMVA, 1979), amb una lletra popular que indica les nefastes conseqüències de la guerra per a l'economia popular:

*Per culpa d'aquesta guerra tot està molt car,
el poble vindrà dia que no podrà menjar,*

*“hasta” la terreta, faves i encisam,
apuja més que apuja “menos” el jornal.*

Encara que aquesta lletra no l'escriu cap membre d'Al Tall, resulta molt interessant la tria d'una composició on es mostra el refús popular de la guerra. Com veurem, el rebuig del militarisme és una actitud que defensarà el grup al llarg de la seua trajectòria.

Tot i que la guerra present en el treball discogràfic *Quan el mal ve d'Almansa...* és la de Successió, el conflicte bèl·lic de què es parla en aquesta cançó – ‘Per culpa’ (QMVA, 1979)– pot identificar-se també amb la guerra civil espanyola, ja que a l'estrofa darrera es parla d'un *republicà/ que dins de molt poc temps/ feixista s'ha posat*; d'aquesta manera ambdues guerres s'equiparen i es mostra com les conseqüències per als pobles, siga la guerra que siga, són sempre de la mateixa índole. De fet, la darrera peça de *Quan el mal ve d'Almansa...* és ‘**A Miquel Grau**’ (QMVA, 1979) – ja publicada anteriorment en format senzill– i d'aquest colofó es pot interpretar una lectura política, en el sentit que les seqüeles de la Nova Planta arriben fins a la pervivència del feixisme homicida en la història recent dels valencians.

En l'àlbum *La nit* (1999), hi ha espai també per a les manifestacions antibèl·licistes: la lletra de ‘**Les sirenes**’ (N, 1999) es fa ressò de les guerres que durant els anys propers a la publicació del disc assolen el món, a través de l'esment dels països afectats o d'algunes de les ciutats on el conflicte està sent viscut de manera més crua: Bagdad, Belgrad, Afganistan i Líbia. Però a més a més també hi ha lloc, per a la denúncia de les polítiques d'intervenció militar nord-americana, que sota l'aparença de legitimitat política, amaguen interessos econòmics i geoestratègics.:

Les sirenes han sonat a Bagdad,

Les sirenes han sonat a Belgrad,

Les sirenes han sonat a Bagdad,

[...]

Són avions nord-americans,

*Són els míssils nord-americans,
Maleïts, lluiten per la pau
Massacrant els pobles!
Ja vorem la pau que apanyen,
Ja vorem qui ho pagarà.
Les sirenes sonen a Afganistan,
Les sirenes també a Líbia han sonat,
Les sirenes sonen a Afganistan,
[...]*

Per últim, cal esmentar també la referència a l'antimilitarisme que trobem a la peça '**Cant alternatiu**' (VCV, 2009) –pertanyent al disc *Vergonya, cavallers, vergonya* (2009)– on es relaciona explícitament el progrés descontrolat amb les capacitats destructives que assolix l'armament actual. Aquesta idea negativa del progrés no la podem interpretar en un sentit ampli del mot com a tal, sinó des d'una perspectiva més aviat de caire conservacionista:

*L'armament pot avui el món destruir,
on va esta barbàrie!
De quin progrés hem de morir!*

Fet i fet, com hem pogut observar, els Al Tall exerceixen de nou de cronistes de l'actualitat, a partir de la denúncia explícita d'actituds i agressions racistes i feixistes, alhora que es mostren contraris als conflictes armats de l'era postimperial. Les paraules que Mansanet utilitzava per descriure el contingut ideològic d'*Europ, eu!* «el mestissatge i la tolerància, base d'una societat democràtica i civilitzada» (Mansanet, 2010: 137) valen per a la totalitat de peces analitzades en aquest apartat. En definitiva, l'antimilitarisme, o el pacifisme, formulat en termes positius, constitueix un dels pilars bàsics del projecte de "món alternatiu" que defensa Al Tall i que continuem analitzant en els apartats següents.

6.2. ECOLOGISME I ANTICONSUMISME

A través de l'estudi de certes lletres d' Al Tall hem pogut constatar la reiterada defensa d'uns supòsits ecologistes que es relacionen al seu torn amb un posicionament en contra del consumisme., Aquest es veu com una de les causes que han dut a la degradació dels hàbitats naturals. Els plantejaments de caire ecologista i anticonsumista es concreten en la denúncia de casos concrets d'espoliació ambiental, sobreexplotació de recursos, desgavells urbanístics o desastres ecològics que han afectat el nostre territori. Això confirma de nou que Al Tall continua amb la seua tasca de cronista de l'actualitat.

El creixement desregulat i els excessos del capitalisme salvatge s'havien deixat sentir amb una força particular al País Valencià durant el tardofranquisme i la primera transició a la democràcia. Les comarques centrals valencians eren de les més afectades: el creixement urbanístic desordenat en els barris perifèrics de les capitals o en "poblacions dormitori", la devastació del Saler, el projecte de conversió del llit del Túria en una xarxa d'asfalt, l'assecament i contaminació de rius, marjals i estanys, com l'Albufera de València, la instal·lació de la central nuclear a Cofrents... Al Tall es posarà del costat dels moviments ciutadans i les forces polítiques de l'oposició democràtica, sobretot les de l'esquerra, que s'oposaven a aquest estat de coses. D'altra banda, els aparents avantatges del capitalisme consumista havien creat un ampli consens social a favor del creixement indiscriminat. En els anys de la transició, quan la noció de "ecologia" començava a emergir i estava molt lluny de ser una convicció transversal, hi predomina un pensament monolític que equipara progrés amb creixement constant i indefinit. I això sembla que no siga negociable. Com diu Amador Fernández-Savater:

La CT¹²¹ es una cultura esencialmente "consensual", pero no en el sentido de que llegue a acuerdos mediante el diálogo de los desacuerdos, sino de que impone ya de entrada los límites de

¹²¹ El periodista Guillem Martínez acuñó el término de Cultura de la Transición (CT) para nombrar la cultura –en sentido fuerte: maneras de ver, de hacer y de pensar– que ha sido hegemónica en España

lo posible: la democracia-mercado es el unico marco admisible de convivencia y organización de lo común y punto final (Fernández-Savater, 2012: 36).

Al Tall, doncs, es mostra sensible i alerta contra la construcció del “polígono planetario” (Bauman, 2006: 196), aquesta destrucció del medi natural per raons econòmiques i que farà que el territori esdevinga un no-lloc, un escenari on cap cultura digna i alliberadora podrà sorgir ni instal·lar-s’hi, com explicava Bauman (2002): «los “espacios de consumidor” representan la estrategia “fágica”. [...] Los no-lugares comparten algunas características [...] con los lugares ostensiblemente públicos pero enfáticamente no Civiles: desalientan cualquier idea de “permanencia”, imposibilitando la colonización o domesticación del espacio» (Bauman, 2002: 110).

La desena cançó del treball *Deixeu que rode la roda* (1976), ‘**Del Saler**’ (DRR, 1977), tracta la precària situació de la platja i la devesa del Saler, el paratge costaner al sud de la ciutat de València, integrat en el seu terme municipal. El Saler estava amenaçat per un pla d’urbanització desmesurada, que era sols una part del que afectava tot el litoral valencià. El procés s’encetà amb l’esclat econòmic dels anys seixanta del segle passat, l’època del *desarrollismo*. I no es va aturar, per bé que provisionalment i de manera parcial, fins l’esclat de la bombolla immobiliària, arran del *crack* financer de 2008. Al Tall es fa ressò del problema urbanístic, adreçant-se en segona persona a la platja valenciana i assenyala clarament “els gran empresaris i les constructors” com a culpables de la situació:

*Platja de pinada,
ja et pots preparar:
una comitiva
d’hòmens amb carpetes
se’t va aproximant.
[...], ja pot tremolar,*

durante los últimos treinta años, la que nace con la derrota de los movimientos radicales de los setenta (movimiento obrero autónomo, contracultura, etcétera) (Fernández-Savater, 2012: 36).

*sent els grans discursos
que està dedicant-te
la gent important.
[...] posa't a plorar,
els gran empresaris
i les constructores
ja van firmar.*

Aquest abús urbanístic, però, dut a terme al paratge del Saler, es presenta, a més, com un greuge comés contra les classes populars, ja que no són considerades dignes de gaudir de la natura; paral·lelament la responsabilitat s'atribueix als grups benestants, beneficiaris d'esports, habitatges i restaurants elitistes:

*Platja de pinada,
ja et pots preparar:
ets massa bonica
perquè gent del poble
vinga a berenar.
[...] et volen furta,
t'hi posen un hipòdrom,
camp de golf i tenis,
per qui ho pot pagar.
[...] t'ofeguen amb finques
i pisos de luxe
i grans restaurants.*

La tornada, que es repeteix al llarg de la peça, esperona el poble a fer front de manera unitària als abusos que s'estan cometent contra el paratge del Saler, amb una apel·lació al paratge personificat, el qual insta a “traure més argelagues” perquè el poble hi pugui “ventar les plagues” :

Trau més argelagues

*i tots anirem
a ventar les plagues
que porta el mal vent.*

Finalment, es produeix un canvi en l'estructura estròfica de la peça per a donar èmfasi als versos finals, que suposen una presa de determinació i un anunci –a través de nou de la personificació de la natura– del que cal fer pel que fa al problema dels abusos urbanístics. Això implica aturar la intervenció de “pirates amb mans enguantades”, és a dir, els polítics i constructors relacionats amb la requalificament dels terrenys i l'enriquiment a còpia de la construcció desaforada i l'activitat especulativa:

*Terres, aigües nostres,
el poble ho sap bé
no entraran pirates
amb mans enguantades
a fer el saqueig.*

La peça ‘Nuclears?... No, gràcies!’ (QMVA, 1979) representa un posicionament en contra de l'ús de l'energia nuclear, tema molt polèmic en l'època que es publica el disc *Quan el mal ve d'Almansa...* (1977). El títol de la peça és la versió en català d'un dels eslògans més reproduïts entre els moviments ecologistes i antinuclears de l'Europa occidental. La lletra al·ludeix a la demanda energètica creixent en l'era del capitalisme postindustrial, fent servir la metàfora casolana de la caldera en ebullició on es cou el nodriment, els cigrons:

*En este país senyors
ens fa falta molta llenya
per mantindre la caldera
i anar coent els cigrons.
Ni petrolis ni carbons
tenim prou per fer-la moure
i tant al ric com al pobre*

importa manxar el foc.

També s'hi critica, ara amb una metàfora basada en l'agricultura, el fet d'haver creat una societat de consum que no es pot mantenir:

*Ho hem gastat tot en la sembra
i ara no podem regar.*

Just uns mesos després de la publicació d'aquest treball, el sociòleg i escriptor valencià Josep Vicent Marqués, un dels participants més compromesos en els primers grups ecologistes valencians, s'expressava també en contra de l'establiment de les centrals productores d'energia nuclear al País Valencià en el parlament que va pronunciar a l'aplec de la plaça de Bous, el 8 d'octubre de 1978:

Som un poble i un poble és també una terra, avui agredida pel capital, des dels incendis forestals a l'expulsió dels llauradors per les autopistes, passant per l'esclavitzament dels propis llauradors per una indústria química agressiva, i acabant pel gran *tinglado*, agressiu per a les vides i collites i continuador del malbaratament de l'energia, que és la Central Nuclear de Cofrents. Coses de la burgesia, d'una classe que pot viure ací però que té la central a Washington i el cor i la butxaca a Suïssa i que acostuma a pensar amb el pixador i a pixar en l'Albufera o en la costa de la Plana (Marqués, 1979: 237).

Dins del treball discogràfic *Europ Eu!* (1994) trobem '**I esta és la història, amics**' (EE, 1994), una composició que conté conjuntament, en qualitat de temes principals—, alguns dels posicionaments que podem trobar com a motius en les lletres del grup valencià i que analitzem en aquest apartat. A banda del contingut antiracista i antifeixista d'aquesta la peça, que ja hem glossat, hi trobem també novament una crítica contra els excessos urbanístics realitzats a la costa valenciana. Aquesta agressió contra la natura es manifesta en els canvis paisatgístics que s'ha produït en la nostra terra d'ençà que Joan, l'emigrant valencià a Algèria protagonista de la peça, va marxar. La devastació ecològica es concreta en l'entorn natural de Joan, el personatge fictici, a Callosa d'en Sarrià, Marina Baixa. Recordem que aquesta és una de les comarques valencianes més malmeses en matèria mediambiental. I en particular la ciutat de

Benidorm, un dels màxims exponents de l'espoli urbanístic, l'aberració constructora i el turisme massiu al País Valencià:

*Aquella gran ciutat de la mar
és on abans estava Benidorm
ara també li diuen Benidorm,
és com un gran hotel per al turisme
allà podràs baixar a divertir-te.*

No molt lluny de Benidorm es troba un altre dels referents de la cançó, les fonts de l'Algar, que també han vist afectat el seu cabal com a conseqüència del model de turisme de proporcions desmesurades a la costa propera:

*El toll de la caldera on tu nedaves
en l'aigua fresca i verge de l'Algar,
es troba amenaçada perquè en la costa
pretenen foradar els naixements
per omplir piscines capritxoses
i abastir hotels i apartaments.*

La peça, però, insisteix en el consumisme i la relació d'aquest amb la cultura capitalista, que es troba, al seu torn, en la base del model de turisme depredador de la natura:

*Aquella exposició
que hem preparat
plena d'objectes
i monsergues,
és tot allò precís
que has de comprar-te
si és que no vols quedar
com un feréstec
tercermundista i fava,*

*front a tu tens el banc,
que et farà un préstec.*

La necessitat d'adquirir tota mena de béns de consum per tal de crear una identitat individual i col·lectiva adient es va assentar en la segona meitat del segle XX. Les conseqüències materials, sociopolítiques i ideològiques d'aquest model econòmic han estat denunciades per diversos autors. Hi destaca el polonès nacionalitzat britànic Zygmunt Bauman, amb la seua visió conspícua de la llibertat en la societat de consum. Bauman creu que la llibertat s'hi redueix a la possibilitat de tria entre diverses opcions de compra: «[...] la libertad traducida a la plenitud de opciones del consumidor y a la capacidad de tratar cualquier decisión vital como una opción de consumo» (Bauman, 2002: 109).

D'altra banda, és ben remarcable constatar que, ja el 1994, Al Tall denunciava els abusos de les entitats bancàries en la política de concessió de préstecs per a l'adquisició indiscriminada d'habitatges i béns de consum. Política que, com se sap, va contribuir decisivament a l'esclat de la crisi econòmica i financera que esclatà el 2008, amb la consegüent recessió, de la qual no hem acabat de sortir..

Dins de l'àlbum *Envit a vares* (2006), hi ha també espai per a la reivindicació ecologista que trobem en peces com '**Cantar**' (VV, 2004), on es denuncia encara un cop més la destrucció del litoral mediterrani en favor d'un model turístic de masses, basat en la construcció desorbitada que destrueix els espais naturals:

*Compressors mediterranis, compre
compressors mediterranis, i al preu
al preu que posa la mar
les dunes pinars d'illes
les dunes pinars d'illes,
començarem a cantar [...].*

En el darrer treball dels Al Tall, *Vergonya, cavallers, vergonya* (2009) –per bé que aquest està dedicat a la figura del rei Jaume I– també hi ha referències a la crítica de

caire ecologista. Així, en **'Cant alternatiu'** (VCV, 2009), es teixeix una complexa xarxa de relacions entre el llegat de Jaume I, l'austeritat franciscana i la contracultura hippy, enfront d'un sistema que interpreta el progrés com a consum desbocat que destrueix la natura alhora que esclavitza el tercer món:

*Els fills de sant Francesc
del segle vint-i-u,
ocupes, pacifistes,
els alternatius,
Abans foren els hippies
amb la música i les flors,
restaurant l'anarquisme
per un món millor.*

*Endavant ecologistes
amb els anticonsumistes
sant Francesc s'apuntaria
i cantaria esta cançó:
"No serem, no serem moguts,
no serem, no serem moguts,
igual que un pi
a prop de la ribera,
no serem moguts".*

*El consum ens farà
víctimes d'una terra
que el clima torna inhòspita,
nuclears i gasos tòxics
és l'herència que deixem als fills.*

[...]

La culpa la té el sistema;

la solució, la revolució!

Bon colp de falç,

defensors de la terra,

bon colp de falç!

Aquest darrers versos inclouen la metàfora del “colp de falç” per tal d’expressar la rebel·lió de les classes populars, representades en aquest cas pel llauradors –a través de l’ús metonímic de la “falç”– identificats com els “defensors de la terra”. Òbviament, però, el significat dels versos no acaba ací, ja que l’expressió “bon colp de falç, defensors de la terra” ens remet a la lletra de l’himne oficial de Catalunya¹²², i esdevé una referència més al desig d’unió cultural dels pobles de cultura catalana. Es produeix, per tant, una identificació entre l’ecologia, les classes populars i una certa reivindicació de la cultura catalana.

A tall de conclusió d’aquest apartat, remarcuem el paral·lelisme entre la cultura pròpia –especialment la llengua– i l’ecologia, en trobar-se totes dues sota l’amenaça de

¹²² *Catalunya, triomfant,
tornarà a ser rica i plena!
Endarrera aquesta gent
tan ufana i tan superba!*

Bon cop de falç!

Bon cop de falç, defensors de la terra!

Bon cop de falç!

Ara és hora, segadors!

Ara és hora d’estar alerta!

Per quan vingui un altre juny

esmolem ben bé les eines!

Que tremoli l’enemic

en veient la nostra ensenya:

com fem caure espigues d’or,

quan convé seguem cadenes!

la destrucció i la desaparició, a causa, respectivament, de les polítiques urbanístiques i culturals: «és cert que fem reivindicació ecologista, però també cultural: idiomàtica, especialment, perquè la nostra llengua mai no ha deixat d'estar amenaçada, sobretot al País Valencià» (Torrent i Miralles, citats per Mansanet, 2010: 140).

El grup, doncs, recull en les lletres dedicades a la reivindicació ecològica el sentiment compartit per un ampli sector de la població valenciana que uneix la defensa de la terra a la de la llengua i dels interessos socials. En aquesta mateixa línia s'expressava Marqués (1979), quan relacionava la conservació del territori, com a base natural sobre la qual construir una societat més lliure, capaç de reescriure el sentit de la tradició heretada:

Els edificis enderrocats o l'horta assassinada s'hauran perdut per sempre més. De forma semblant, les possibilitats d'aquest poble de ser alguna cosa més que una fracció espanyola de la gran uniformitat imperialista poden quedar seriosament minvades si en un futur immediat no s'arriba a bastir una consciència raonable de poble (Marqués, 1979: 232).

Cap franja blava no compensarà la pèrdua de la franja verda o de l'emporcament potser definitiu del blau del mar. No hi haurà cap País si la via nuclear cap al manteniment del malbaratament capitalista es consolida i prepara noves i, potser, més sinistres aventures. Aleshores, cal tornar a intentar-ho tot. Potser de nou les catacumbes: el club, l'associació de veïns, el grup ecologista, la xerrada amb la base del "valencianisme", els petits moviments agreujats i marginats, la lluita cultural entesa com a afirmació alliberadora. Haurem de fer de nou aquestes petites coses per canviar el món, canviar la vida, preservar i ampliar aquesta petita part del món i de vida que es diu País Valencià. (Marqués, 1979: 234).

6.3. FEMINISME

Durant l'estudi de les lletres d'Al Tall hem observat com la imatge que se'n desprén quant a la figura de la dona és ben positiva: alegre, vitalista, independent i amb iniciativa, inclosa la de caire sexual. La dona s'hi presenta, a més a més, com un ésser

estimat per la seua parella de manera ferma i profunda, com es deriva de l'anàlisi de la lletra de '**L'hereu Riera**' (CPPV, 1975). La peça, per bé que no va ser escrita per cap component del grup, té un acusat caràcter popular. La lletra s'allunya dels patrons del patriarcat tradicional i propugna la llibertat intersubjectiva a l'hora de triar parella. Amb l'adopció d'aquest relat, Al Tall demostra que la tradició no és una hipoteca absoluta. Encara que no és un compromís fàcil, se'n pot acceptar allò que resulta congruent amb els nostres valors contemporanis i rebutjar-ne els que no hi encaixen.

La peça relata la història d'un fadrí a punt de casar-se –Riera– que davant de la mort de l'estimada, es troba devastat i no accepta l'oferiment que li fa un amic de casar-lo amb la germana:

*No plores, Riera,
que no pots plorar,
jo tinc una germana
i te'n pots casar.
Jo no vull germanes,
ni tampoc germans,
amb tu que em casava
ja no em vull casar.*

Aquest comportament s'allunya de la concepció de la dona com a objecte de mercaderia, fàcilment intercanviable, a la manera que suggereixen les paraules de l'amic de Riera. En la mentalitat tradicional, resultava prioritari concertar matrimonis convencionals per a mantenir les nissagues, sense atendre la voluntat o el desig dels implicats.. En el cas de Riera, però, l'estimada és insubstituïble i la importància concedida a la dona es fa de nou especialment palesa en els versos finals de la composició, que mostren el profund amor per la dona, allunyat de tot interès material. Riera diposita dins el taüt de la promesa els regals que ella havia rebut i li fa una besada, amb la intenció de transcendir la mort:

Lo que em regalares

*en la caixa està;
orellals i agulles
anell i collar.
Fins al cementeri
la va acompanyar,
i al deixar-la en terra,
ell la va besar.*

Dins del mateix treball discogràfic del 1975, *Cançó popular al País Valencià*, trobem la musicació d'un poema de Vicent Andrés Estellés, '**Tots em tiren pedraetes**' (CPPV, 1975), on la dona expressa amb veu pròpia l'amor incondicional que sent per l'estimat:

*Tots em tiren pedraetes,
jo pedraetes no en vull;
si me les tira el meu nóvio,
vinguen pedres com el puny.*

Les pedres en aquesta composició simbolitzen les penes, els problemes amb què s'enfronta la dona, problemes que, en cas de derivar-se de la seua relació amorosa, no li sabrien greu. Trobem, de nou, la tria d'uns versos per a ser musicats que mostren la dona com un ésser valent i coratjós, disposat a enfrontar-se a les adversitats en nom de l'amor.

En la cançó '**Per Mallorca**' (CPPV, 1975), amb lletra popular adaptada per Vicent Torrent, s'invoca la dona com a companya dialogant, receptora de l'important missatge d'alliberament que transmet la cançó:

*Per Mallorca ens ix el sol,
bonica morena,
i per Castella s'apaga.*

Aquesta amorosa apel·lació –“bonica morena”–, es repeteix en totes les estrofes, de manera que la presència de la companya és constant i mostra la figura de la dona com la companya constant i necessària en aquesta interlocució transcendent.

L'àlbum *Deixeu que rode la roda* (1977) pren el títol –com ja vam esmentar en l'apartat sobre l'erotisme– d'un dels versos de la peça '**Hala mare**' (DRR, 1977), peça aquesta basada en una lletra popular versionada per Vicent Torrent. En aquest text, doncs, a banda del doble sentit atribuïble a la metàfora–la “roda” que roda com a símbol de la transmissió i la perdurabilitat de la llengua i la cultura pròpies, pot ser interpretada alhora com el símbol de la transmissió de la vida a través de la sexualitat–, la cançó ens transmet la imatge d'una dona alliberada, sexualment, des de la infantesa, lluny de les restriccions respecte al comportament a què la tradició del patriarcat ha sotmès les xiquetes i dones:

*Deu anys tenia,
enjogassada
i amb les xiquetes
jocs inventava,
dalt de l'andana
o dins de l'horta
anaven traient-se
tota la roba.*

Aquesta lletra presenta, doncs, l'esquema cronològic del despertar sexual d'una dona ben precoç i alliberada que, ja adulta, conserva la mateixa actitud en les seues relacions amb els homes:

*Ja fadrineta
va sentir
el seu cor embalar-se,
cada vesprada
i pels afores*

*anaven amant-se
ben a les fosques.*

En l'àlbum *Posa vi, posa vi* (1978), trobem la peça '**Jota de ronda**' (PVPV, 1978) –que de nou es tracta d'una lletra de caràcter popular– on l'associació de la dona amb una perdiu remarca el caràcter positiu de la femella, ja que les aus tradicionalment han estat relacionades –en la cultura popular i la literatura– amb la independència, la rapidesa i la saviesa: l'òliba, símbol d'Atena (deessa grega de la saviesa), en pot ser un dels exemples més aglutinadors de significats. A més a més, la perdiu és símbol de bellesa en diverses cultures molt influents en la literatura occidental, com ara la grega, la persa o l'índia. També es relaciona amb certs rituals eròtics i amb l'arribada de la primavera d'estiu:

*Eres perdiueta,
eres perdiueta,
que piques i voles!*

A la fi de la lletra, l'amor que l'home professa a la dona es mostra com a incondicional, durador i compromés:

*Et vull, et vull i et voldré
perquè eres bonica
i amb tu em casaré.*

'**Les xiques quan són fadrines**' (PVPV, 1978), de nou una lletra de caràcter popular, en aquest cas arranjada per Enric Ortega,– ens descriu l'evolució de l'alliberament de les dones respecte al consum d'alcohol. D'acord amb els costums tradicionals, les dones havien de sentir vergonya de beure en públic quan eren fadrines., Quan es casaven ja no havien de beure d'amagat ("ja no guarden el secret"). El canvi cultural que recull la lletra de la cançó és que la dona "de hui en dia", ja no necessita casar-se per beure públicament:

Les xiques quan són fadrines

*si volen acomodar-se
es deixen de beure vi
perquè solen afrontar-se
quan l'arriben a tastar.*

[...]

*I després quan són casades
ja no guarden el secret.*

Li diuen al marit:

Porta'm vi que no tinc llet.

[...]

*Les xiques de hui en dia
si volen emborratxar-se
van al bar o a la taverna
i no esperen a casar-se.*

Finalment, en la darrera estrofa d'aquesta composició, trobem la figura de “l’Amparito”, una dona que no s’avergonyeix per beure de manera pública. Tot al contrari, és capaç d’etzibar a qui li ho recrimina que “qui no s’emborratxa no sap viure gens”. Aquesta variant del concepte clàssic de *carpe diem* correspon a un prototipus popular de dona contestatària. El nom d’aquesta dona, tan freqüent en –l’antroponímia tradicional valenciana– indica que es refereix a un arquetip, genèric de la cultura popular valenciana. Però representa alhora el nou model femení–de la dona lliure i independent:

*Mira l'Amparito
anant pel carrer
li diuen borratxa
de lo molt que beu,
més ella contesta
molt tranquil·lament:
qui no s'emborratxa
no sap viure gens!*

Dins del treball *Quan el mal ve d'Almansa...* (1979), en la lletra de la peça '**La colometa**' (QMVA, 1979), també extreta de la tradició popular, tornem a trobar una visió molt favorable de la dona, com a objecte d'amor profund i mereixedora de les atencions de l'home:

*Tota la nit que camine
només per vore't la cara
i ara que estic ací
trobe la porta tancada.*

Podem acabar aquest apartat, dedicat a la presència del feminisme en l'obra Al Tall, conclouent d'una banda, que aquest motiu té una incidència major en els primers treballs del grup, molt probablement a causa de la major necessitat d'afirmació del paper de la dona en les darreries dels anys 70. D'altra banda, la figura femenina que se'ns presenta a través de les lletres d'Al Tall és ben independent i vitalista: beu en públic fins emborratxar-se, contesta a qui la critica i pren la iniciativa sexual. I alhora és ben valorada per les figures masculines que l'acompanyen, per a les quals resulta ser companya insubstituïble. Tot i això, hem de reconèixer que la reivindicació de la dona ocupa un lloc secundari dins dels missatges d'Al Tall. Ho prova el fet que sempre apareix en adaptacions de lletres de caire popular. Recordem, d'altra banda, que Al Tall recupera la tradició, sotmetent-la, però, a un filtratge selectiu, a fi de despullar-la dels continguts masclistes, dels quals ha estat vehicle secular.

6.4. L'ALLIBERAMENT "NACIONAL"

El musicòleg britànic Simon Frith (1987) descriu com, en l'actualitat, en part com a conseqüència de les migracions humanes i el canvi cultural,– la música folk s'empra com un dels mitjans per tal de definir i expressar la identitat col·lectiva i nacional. Aquesta propietat de la música que "trasciende o completa la dimensión semántica de

las palabras¹²³” la utilitza Al Tall per tal de reforçar la idea de paísque propugna, tot imbricant text i música, lletra i melodia, veu i instruments.

Josep Vicent Frechina mostra com la trajectòria d'Al Tall ha sigut conseqüent amb el desig de recuperació cultural del País Valencià: «La trajectòria d'Al Tall, amb les seues batzegades, amb els períodes gloriosos i amb els dies difícils, ha sigut paral·lela a la de la lluita per la rehabilitació nacional valenciana» (Frechina, 2011); l'editor de Tres i Quatre, Eliseu Climent, s'expressava en termes semblants: «De vegades he pensat que cada cançó d'Al tall, cada disc d'Al Tall era un esglaó més en el camí per a la llibertat del nostre poble¹²⁴».

Un dels motius principals i més recurrents del grup valencià ha estat, doncs, la cerca de mitjans per encoratjar el poble valencià en el seu camí cap al que hem anomenat “l'alliberament nacional”. Vicent Torrent, lletrista, ideòleg i líder *de facto* del grup, ho expressa clarament: «Créiem que era possible la revolució, créiem que era possible aconseguir la normalització lingüística, un País Valencià autònom i lliure (*València necessita una cançó*, Stockdeso 2009).

El terme “País Valencià” cobra per a Al Tall el mateix significat que té per a un cert sector de la societat valenciana actual i es refereix a “un espai de llibertat a mitjan construir” (Víctor Mansanet, 2010: 193). Àngel Cosmos, ja el 1981, ofería una definició de País Valencià que podria haver estat redactada ben bé avui mateix:

El terme País Valencià fou més motiu d'unitat que no de disputa, que és el que va sent darrerament. I dic “disputa”, no sols en el sentit que implica enfrontament, sinó en el sentit que implica “lluita per l'apropiació. En aquell moment¹²⁵ tanmateix, els criteris eren més afins, o potser és que no estaven planejats, però intuïtivament tothom sabia que volia quelcom semblant:

¹²³ “Letras, acordes, emociones”, editorial de *Mercurio*, febrer 2013, núm. 148.

¹²⁴ Documental *Sempre Al Tall* (Univeristat de València, 2015).

¹²⁵ Àngel Cosmos es refereix a l'època en què Al Tall va publicar el seu primer L.P, *Cançó popular al País Valencià*, l'any 1976.

un País valencià lliure! I el grup que primer va interpretar aquest sentiment popular fou Al Tall (Àngel Cosmos, 1981: 28).

Ja des del primer disc d'Al Tall, doncs, aquell paradigmàtic *Cançó popular al País Valencià* (1976), ens trobem amb diverses composicions que, amb el desenvolupament d'un motiu concret, evolucionen cap a una resolució final, en forma d'arenga popular o exhortació a la lluita col·lectiva per un futur esperançador. És el cas de peces com ara 'Per Mallorca' o 'D'avui és el cantar', que palesen de manera encertada l'actitud del grup pel que fa a l'articulació política del país. Aquestes dues peces conformen, doncs, una mena de primerenc manifest ideològic sobre el seu pensament polític, i, en definitiva, sobre el sentit del seu treball.

En la primera de les peces, '**Per Mallorca**' (CPPV, 1975), la darrera estrofa esperona el públic cap a l'alliberament "nacional", amb la metàfora de l'ascensió a una muntanya tan simbòlica i representativa per al País Valencià com el Montgó, que des d'un extrem de la Marina Alta domina el litoral central del país:

*Cal que pugem al Montgó
que isca el sol abans de l'alba,
bonica morena,
cal que vetllem per la nit,
llancem l'engany dins de l'aigua!*

El Montgó, doncs, en aquest cas funciona com a cim metafòric del procés de recuperació nacional, mentre que continua vigent la idea de la nit com a imatge que simbolitza l'opressió –"la llarga nit del meu poble" que descrivia Estellés– i que es repeteix com un dels referents de les que hem anomenat *metàfores de la invisibilitat* en el capítol 3 i que trobem nombroses vegades en les lletres de les composicions d'Al Tall.

La cançó '**D'avui és el cantar**' (CPPV, 1975) s'enceta com una mena de conhort descontextualitzat que comença a cobrar direccionalitat a mesura que avança la

peça, però sobretot, a mesura que n'interpretem en clau metafòrica la lletra i entenem quins són els referents, revelats a la tornada:

*D'avui és el cantar,
d'avui és el cridar
fins que tots els silencis
podrem esgarrar.*

La peça insta a la lluita a través de l'ús literal i metafòric del cant i del crit. Convida, doncs, a usar la llengua pròpia a través de dues formes ben enfàtiques de fer-la visible –“cantar” i “cridar”– i aconseguir d'aquesta manera, amb aquesta presència, que desaparega el “silenci”, l'emmordassament o minorització de llengua i identitat cultural pròpies.

A la cançó es fa esment, també –i de manera luctuosament premonitòria, a la llum dels esdeveniments que conduïren als assassinats de Miquel Grau i, més tard, Guillem Agulló anys més tard– dels possibles perills que s'han d'assumir quan hom es decideix a lluitar i s'adquireix un compromís social:

*Si qualsevol company
pot caure demà
per voler aturar
tot sol la mort [...].*

La solució, però, per als moments de defallença es pot trobar en la mateixa cançó, a través de l'esperança que encomana un projecte col·lectiu compartit:

*Ens queda l'esperança,
els anys i les mans;
no penses que s'acaba
el fi no és avui.*

Manolo Miralles, autor d'aquesta lletra, ens explica, doncs, com cal mantenir l'esperança fins i tot en els moments més durs. I alhora justifica el sentit últim de les cançons del grup, –que no és sinó fer costat al poble en la seua lluita pel redreçament cultural:

*No penseu si canteu
que sou impotents
podem fer mil cançons
per cantar-les junts;
podem fer mil dreceres
després de cantar
i deixar la guitarra
per caminar junts.*

Aquests últims versos suposen, al nostre parer, una declaració del sentit darrer que per a Al Tall té la música, com a companya en el camí que menarà cap al que hem anomenat “l'alliberament nacional”. Un concepte inicialment difús, que s'anirà delimitant i fent-se més explícit a mesura que avancen els anys.

En el següent treball discogràfic, *Deixeu que rode la roda* (1977), trobem la mítica composició ‘**Tio Canya**’ (DRR, 1977) la tornada de la qual incideix sobre la necessitat de recuperar les claus de la casa, que com ja hem comentat en d'altres apartats, simbolitzen el control sobre la vida del poble, la capacitat de prendre decisions, de ser sobirà, en definitiva.

*Tio Canya, tio Canya
no tens les claus de ta casa,
posa-li un forrellat nou
perquè avui tens temps encara.*

La peça ‘**Darrer diumenge d'octubre**’ (DRR, 1977) és una crida col·lectiva, construïda amb l'enumeració d'algunes comarques, poblacions i fites orogràfiques, per tal d'acudir a l'Aplec del Puig. Com se sap, el referit aplec és una trobada valencianista

que es convoca anualment des de la fi dels anys 60 el darrer diumenge del mes d'octubre. Els motius i la significació de l'aplec no s'hi declaren; són un implícit que explica el to enervant i mobilitzador de la cançó:

*La Marina i la Ribera,
l'Horta, els Ports i la Safor,
Vall d'Albaida, la Costera,
la Plana de Castelló;
Albocàsser, Elx i Alzira [...];
el Garbí i el puig Campana,
el Montgó i el Montcabrer,
eixiu a la carretera
que el camí ja és ben sabut.*

Dins del treball *Quan el mal ve d'Almansa...* (1979), la composició '**Cant de maulets**' (QMVA, 1979) inclou una esperançadora estrofa final en què la desfeta col·lectiva es transforma en esperança de futur:

*Si l'oratge es gira
en mal dels maulets
vindran altres dies
que bufe bon vent.*

Hem de dir que de manera molt més explícita s'expressava el grup en la cançó inèdita 'Abans els que governaven', interpretada per Al Tall l'octubre de 1980 al XXI Aplec del País Valencià, a la plaça de bous de València:

*La nostra llengua és parlada
per un grapat de milions,
d'Alacant a Perpinyà
i des de Fraga a Maó.*

Que som pancatalanistes

*des del nom fins a la sang
i eixim pels drets de València
igual ara com abans.*

En el treball *Tocs i vares* (1983), observem de nou com són les estrofes finals de determinades composicions les encarregades de servir de crit mobilitzador i arenga cap a l'acció, com és el cas de **'La garrofera' (TV, 1983):** *Fora de la nostra terra/ els qui l'estan ocupant;* o de **'Sant Roc' (TV, 1983):** *Feu lliure la nostra terra/ i destapeu els traïdors.*

També, dins del treball *Europ eu!* (1994), ens trobem amb les clares paraules de l'estrofa final de **'I esta és la història, amics' (EE, 1994)**, en què s'anima a no defallir, tot recordant la multitud que fa causa comuna en la defensa d'uns ideals col·lectius:

*Però que no et sufoquen estes coses
queda't ací i no tornes a anar-te'n,
perquè també cal que pares orella
a eixa gent jove i a una altra no tan jove,
que donen canya tirant unes paraules
més transparents i clares.*

Tornem a trobar-nos en aquests versos la referència a la "canya", la mateixa paraula que batejava el tio de la Pobla, i que posseeix un ample significat literal i metafòric en l'obra d' Al Tall. El significat primer de "canya" és el de 'tija llenyosa de determinades plantes gramínies'. Aquesta significació bàsica permet establir símls habituals en la llegua col·loquial: "prim com una canya", "quedar-se com una canya". El mot "canya" també s'empra col·loquialment com a sinònim d'intensitat, esforç per aconseguir alguna cosa, fins i tot de crítica radical i reivindicativa. La "canya" és també el nom que rep la llengüeta de fusta utilitzada en instruments de vent com la dolçaina, un dels instruments insígnia d'Al Tall, que apareix reproduït en diverses caràtules de la seua discografia, en magnífiques composicions pictòriques de Manolo Boix (L'Alcúdia, Ribera Alta, 1942). Com a creació fictícia, no podem saber quina és l'accepció del

malnom que correspondria al mític personatge del tio Canya, detall, d'altra banda, irrellevant per a la seua funcionalitat ideològica.

El treball *La nit* (1999) ofereix un contingut descrit per Mansanet com «l'afirmació nacional dels Països Catalans com a línia temàtica del disc [...]. Els temes seleccionats són una invitació a la festa, però també a les barricades» (Mansanet 2010: 147); i inclou composicions on l'alliberament nacional –i la instància a lluitar per tal d'aconseguir-lo–, és el motiu fonamental; la peça '**Passa el temps**' (N, 1999), n'és un exemple. En els primers versos, s'hi torna a utilitzar la metàfora de la nit com a símbol del sotmetiment del poble:

*Passa el temps,
la nit apaga la lluita.
Passa el temps,
la nit se'n du per davant
els meus somnis.*

Al mateix temps, el pes dels anys passats i la manca de resultats en el canvi social es fa palés en el to pessimista de la composició:

*Passa el temps,
mor el temps,
cau el temps, amor!
És la nit
i el foc que jo vaig encendre
són mos fills
els qui ara el porten avant,
i no estic amb ells.*

Aquests últims versos són especialment interessants, ja que hi trobem una confessió del defalliment dels ànims d'Al Tall –i una lluita per tal de superar aquesta fase–, que connecta amb la lectura que feia Josep Vicent Frechina, arran de la retirada del grup:

[...] l'anunci arriba d'una forma més o menys intempestiva i al seu darrere se sospita més cansament que plenitud: cansament davant d'un país que en aquests quaranta anys no ha deixat de renunciar i de corrompre's i d'una societat apàtica llargament sotmesa a una severa síndrome d'Estocolm i especialitzada en maltractar, per acció o omissió, els seus actius culturals més sòlids i compromesos¹²⁶.

Aquest pessimisme, però, no arriba fins a les darreres estrofes de la cançó, on es produeix un revifament dels ànims:

*Si nosaltres abandonem esta terra,
Si n'hem tret la saó
i desertem d'esta terra,
Si ens tanquem en casa
i oblidem esta terra,
Ara que els teus fills
i els meus han eixit al carrer,
Ara que podríem ser molts més
que mai hem pogut ser,
És com si mai
no ens haguérem cregut
Tots aquells somnis
de la nostra joventut.*

S'hi evoquen els "somnis de la nostra joventut", aquells que expressava Vicent Torrent i que hem reportat més amunt. Però lluny de recrear-se en la melangia o la recança pel passat, s'hi repeteix la invocació a un avenir d'esperança:

*És el temps,
torna el temps,
naix el temps, amor!*

¹²⁶ <https://www.vilaweb.cat>, 21-6-2103.

Cal, doncs, segons la lletra de la cançó, oblidar el cansament produït pel pas del temps, aquelles “cadires” que simbolitzem l'estancament, l'acomodament que impedeix el tornar a “ballar”, a moure's, a entrar en acció, a continuar lluitant per l'alliberament nacional:

*Les cadires, les butaques, retireu-les
Que ara hem d'eixir a ballar de nou.
Les cadires, les butaques, retireu-les
Que ara hem d'eixir a ballar tots.*

*Deixem els sillons, deixem les cadires
I eixim tots al carrer.
Deixem els sillons, deixem les cadires
I eixim junts al carrer.*

Dins del treball del 1999, trobem també ‘**Viurem!**’ (N, 1999), el més clar himne de pervivència, resistència i esperança de tota la trajectòria dels Al Tall:

*Viurem! Viurem!
Per damunt de tot viurem!*

Després d'aquesta consigna clara, “viurem”, que propugna la superació del defalliment, s'enumeren alguns dels obstacles que hom haurà de superar i que impedeixen el “viure”, és a dir, la consecució de la plenitud col·lectiva, material, cultural i lingüística:.

S'hi destaca en aquestes estrofes, ja ho hem apuntat en parlar de la festa popular, el motiu de la “muixeranga”, la torre humana construïda amb l'esforç coral. La visibilitat contundent, cridanera i joiosa de la muixeranga es voldria aconseguir de manera paral·lela per al conjunt de la cultura pròpia, per mitjà de l'esforç compartit el treball ciutadà:

Per damunt de lleis i muralles

que han alçat en el carrer

armarem la muixeranga

i entre tots la muntarem!

Passarem a l'altra banda!

Per damunt de tot viurem!

[...]

Per damunt de bords i lladres!

Per damunt de tots els pactes!

Per damunt de botiflers!

Per damunt de tot viurem!

En aquesta peça trobem unes estrofes certament explícites que exhorten a l'alliberament nacional, a través de la recuperació de la memòria i el viratge cap a una societat basada en la cultura pròpia, representada per la Senyera oculta dins de l'arca que s'allunya d'Espanya, que està representada al seu torn per la bandera de l'Estat:

Agarreu la Senyera,

que està dins l'arca

i deixeu l'espanyola

que torne a Espanya,

agarreu la senyera!

Recobreu la memòria

i feu per la casa!

Troblem en aquesta composició també uns versos on s'insta els polítics perquè canvien el rumb de la política dirigida pels interessos centralistes i espanyolistes –“no obeïu els de fora”– i enceten una nova direcció, una “política nova” que s'adreça a la defensa de “la casa”, és a dir, la cultura pròpia, de nou expressada amb la imatge de la casa que s'ha de guardar:

Treballeu per la terra

que el temps se'ns passa.

*I els que esteu en política
 en clau possible,
 mireu com no és possible
 i torneu a casa,
 mireu com no és possible.
 Feu política nostra,
 feu per la casa,
 no obeïu els de fora
 que el temps se'ns passa.*

En la peça '**Romanç de la Terrània**' (VV, 2004), del disc *Vares Velles* (2004), trobem de nou un final esperançador. Aquest s'esdevé després dels demolidors versos centrals, en què es descriu la situació dels habitants d'un poble que "fan la vida i la casa soterrànies". A la fi, un "cruix de terra", "una gran clivellada", podrà alliberar aquella "cultura soterrada". Dit altrament, se'ns hi anuncia l'esperança en un futur d'alliberament nacional, en què la llengua i la cultura pròpies del País Valencià gaudirien de normalitat i, per tant, de visibilitat, quan els "llauradors", representants de les classes populars que han conservat viva la cultura valenciana, puguen "tornar als pobles i omplir les cases".

*Hi ha qui viu aguardant
 un cruix de terra
 i una gran clivellada
 de mil cràters.
 Si això passava,
 els llauradors haurien
 de tornar als pobles
 i omplir les cases.*

Finalment, l'últim treball discogràfic d'Al Tall, *Vergonya, cavallers, vergonya* (2009) conté la presa de partit més clara i explícita quant al concepte "alliberament nacional". També hem remarcat abans les raons d'aquesta llibertat desfermada per a

parlar sense subterfugis. El pes d'una dilatada carrera musical i la percepció d'urgència política hi són presents, com admetia Vicent Torrent:

No ens hem tallat en absolut, inclús d'altres coses que no hem explicat amb tota claredat en altres repertoris, en altres cançons i que podríem haver-ho fet, però un poc per connectar amb un públic més ampli, no ho hem arribat a fer (*Cantar rasant la terra*, Esguards 2009).

Com hem vist, els component d'Al Tall perceben que els homenatges que el 2009, any de la publicació del disc, es reteren a la figura del rei Jaume I, tendien “a folkloritzar-la a fi de desactivar el seu missatge polític” (Mansanet 2010: 173). Per a Al Tall no es pot oblidar que Jaume I, figura incontestable per entendre la nostra cultura, però “mal interpretada i incòmoda” com apunta Torrent, portà a València la llengua catalana, la senyera quadribarrada i les lleis forals, més tard abolides com a conseqüència de la desfeta d'Almansa. Així, en *Vergonya, cavallers, vergonya* (2009), el grup ret un homenatge del tot diferent al rei fundador, buscant restituir-ne la figura històrica d'una manera digna i seriosa. Les lletres d'aquest àlbum representen una mena de testament del Conqueridor, que exerceix de pont entre el passat i el present. És el Jaume I del segle XIII qui parla als valencians del segle XXI per tal de fer-los veure com s'ha malmés la seua obra, com explica Vicent Torrent:

No és per a menys. Ens va deixar un llegat bastit sobre la sobirania i ara mateix som una província de Castella, malgrat l'Estatut i tot el que es vulga. Estem supeditats a la voluntat de l'epicentre de l'Estat en l'àmbit econòmic, cultural, lingüístic i social¹²⁷.

Ens trobem en aquest darrer treball, doncs, amb diverses composicions que repeteixen l'esquema de l'arenga encoratjadora, que, alhora que s'erigeix en una mena de “profecia” esperançada. Però sobretot aquest àlbum, interpretació del testament polític de Jaume I, permet a Al Tall exposar amb extrema claredat el seu concepte de país. Això fa que de retruc el disc esdevinga una mena de testament ideològic del grup mateix. Una recopilació dels principis lingüísticoculturals i els valors polítics que

¹²⁷ “Vivim una història soterrada”, www.elpuntavui.cat, 2-6-9.

sempre han propugnat i que ara, abans de plegar veles, volen fer avinent al seu públic una vegada més, en uns termes nítids i inequívocs.

En la '**Jota de Jaume I**' (VCV, 2009) trobem de nou la reivindicació del llegat cultural de Jaume I, és a dir, el concepte d'unió cultural entre València, Catalunya i les Illes Balears, per mitjà de la imatge del pi de tres branques que es fa explícita al text de la cançó. Com igualment explícita és l'amenaça fagocitadora dels poders espanyols:

*Jaume I és un arbre
amb tres branques principals,
l'antic regne de València,
Catalunya i Balears.
Espanya vol esqueixar
l'arbre de Jaume I,
vol separar les tres branques
per fer llenya de foguer.*

Vicent Torrent proposa aquests versos com l'exemple de màxima claredat en el missatge sobre el concepte de país proposat per Al Tall i en fa explícit el seu contingut ideològic: «ens mostrem partidaris de la unitat confederada que el mateix Jaume I va crear» (*Cantar rasant la terra*, Esguards 2009).

La composició '**Cant de la Muixeranga**' (VCV, 2009) utilitza com a melodia la coneguda peça musical homònima, considerada per un sector del País Valencià com a l'himne alternatiu a l'oficial estatutari. La Muixeranga, amb majúscula, simbolitza la voluntat d'avançar cap a un projecte polític progressista, d'integració de les diversitats culturals en el tronc comú de la tradició valenciana, amb la llengua compartida amb els altres territoris de parla catalana com a principal factor de cohesió grupal. La lletra d'aquesta cançó, doncs, es pot considerar un himne i tornem a trobar-hi les conegudes dualitats metafòriques –dia-nit i somni-vigília– que representen el “despertar” del poble “des del somni secular”, és a dir, l'alliberament d'una situació que l'anihila:

*Des de la nit
brolla la llum
que ens crida a despertar.
Som a l'albada
i la terra es manifesta
un país precís
que es fa ben cert
des del somni secular.
Som a l'albada
i la terra es va fent clara,
un antic país
que hem d'endreçar
i portar a l'avenir.*

A les esmentades metàfores se'ls afegeix una de nova: l'hivern com a símbol de mort, decadència, sotmetiment i opressió; i la primavera com a època de ressorgiment, en què “els brots” –les esperances d'alliberament– es “cobriran de flors”, dit d'una altra manera, l'anunci del fet que les esperances es veuran finalment acomplertes:

*Des de l'hivern
mouen els brots
que l'arbre
cobriran de flors.*

S'hi recull també l'aliança amb la natura, com a part del patrimoni indefugible, imatge que travessa tota la producció d'Al Tall:

*Des de les serres
a la mar i a les estrelles,
un país ardent
engendrarà
l'enyorada llibertat*

Així com la necessitat de recuperar la història pròpia i la imatge del “país per construir”:

*Des de la història
ens aguaita la memòria,
un antic país
que hem d'endreçar
i portar a l'avenir.*

Per últim, hi és també present l'esperança en aquells que continuaran la feina i aconseguiran l'alliberament nacional:

*Poble menut,
harca i juí,
que el dia està arribant
són els nostres fills
qui gestaran
una terra en llibertat.*

En la darrera estrofa, trobem de nou la dualitat llevant, la Mediterrània, com a símbol de llibertat, envers ponent, Castella, que simbolitza l'opressió. Aquesta dualitat té fins i tot un component paremiològic popular, que contraposa ambdues identitats, en la dita: “De Ponent, ni vent ni gent”.

*L'aire està movent
per la llibertat
i el vent de ponent
girarà en llevant.*

Finalment, la darrera composició de l'últim disc d'Al Tall, la peça ‘**Marxa de Jaume**’ (VCV, 2009) reclama la sobirania del poble valencià, d'acord amb els *Furs* establerts per Jaume I:

*Tornem a la via d'en Jaume,
girem-la cap al futur,
hissem la llengua del terra
que l'hem de traure a la llum,
passem de l'autonomia,
trenquem tots els estatuts,
portem la sobirania
i fem restablir els Furs,
portem la sobirania
i fem restablir els Furs.*

A més a més, cal destacar que aquesta reclamació utilitza, al llarg de tota la composició, la ja coneguda associació amb la llum i la foscor. Aquesta dualitat, que reflecteix el pessimisme i l'optimisme respecte al futur del nostre país, amb la victòria final es pot resseguir en algunes de les declaracions dels components històrics del grup –Miralles i Torrent–, que es pronuncien al respecte en documental *Cantar rasant la terra* (Esguard 2009):

El país en uns aspectes està molt malaltet, molt, molt..., però en uns altres aspectes hi ha com un vent de promesa, de prometença, per exemple en la qüestió de la música en valencià: mai en la vida, mai, no hi havia hagut tants grups i de tanta qualitat. Existeix el país malgrat la gent que no vol que existisca. [...] No sé quant durarà, això és el que em fa por (Manolo Miralles)¹²⁸.

El futur del país jo el veig bé, però el que passa és que no m'arriba la vista. Jo cada vegada soc menys aficionat a este pessimisme que diu que el país està desfet, que li queden pocs anys de vida, que açò està tot perdut, que el poble no reacciona, que es perdrà la llengua. Jo no tinc eixa idea, jo crec que s'ha obert una via de redreçament que jo crec que continuarà pujant i arribarà un moment que este país recuperarà moltes coses, entre elles la sobirania, que jo crec que és la mare de la vida d'un país, de poder defensar les teues coses i viure tranquil en ta casa (Vicent Torrent)¹²⁹.

¹²⁸ Manolo Miralles, *Cantar rasant la terra* (Esguard, 2009).

¹²⁹ Vicent Torrent, *Cantar rasant la terra* (Esguard, 2009).

La recomanació final de Jaume I, interpretat per Vicent Torrent, es podria resumir, llavors, en un parell de versos de la peça **'Cançó des de València-Vergonya cavallers, vergonya'** (VCV, 2009): *Feu de la llei vella, una fruita nova*. Aquesta ha estat, justament la consigna i la ideologia que Al Tall ha seguit tant pel que fa a la recuperació del patrimoni musical, com respecte a la presència dignificada de la llengua i la cultura valencianes: utilitzar els elements de la tradició musical i lingüística per crear un llenguatge expressiu adequat a una societat moderna, complexa en el consens social, culta, digna i lliure. I la dignitat i la llibertat, al parer d'Al Tall, només es pot aconseguir amb la recuperació de la sobirania nacional: «la mare de la vida d'un país, de poder defensar les teues coses i viure tranquil en ta casa¹³⁰».

Per últim, volem afegir que l'articulació d'una comunitat nacional valenciana ens mena a considerar de nou el concepte de "comunitat", seguint les reflexions de Zygmunt Bauman. El sociòleg anglopolonés imagina una societat on l'Estat es fa omnipresent i garanteix la vida dels ciutadans a canvi d'apropiar-se'n de la individualitat diferenciada. La visió recorda molt les conegudes distopies d'Aldous Huxley o George Orwell. És clar que aquest tipus de comunitat compacta es troba a les antípodes del que propugna Al Tall:

La «comunidad realmente existente», de encontramos en su poder, nos exigiría obediencia estricta a cambio de los servicios que nos ofrece o que promete ofrecernos. ¿Quieres Seguridad? Dame tu libertad, o al menos un buen trozo de ella. ¿Quieres confianza? No confíes en nadie fuera de nuestra comunidad. ¿Quieres entendimiento mutuo? No hables a extraños ni utilices idiomas extranjeros. ¿Quieres esta acogedora sensación hogareña? Pon alarmas en tu puerta y cámaras de circuito cerrado de televisión en tu calle ¿Quieres seguridad? No dejes entrar a extraños y abstente de actuar de forma extraña y de tener extraños pensamientos. ¿Quieres calidez? No te acerques a la ventana y nunca abras una. La desventaja es que si sigues este consejo y mantienes selladas las ventanas, el aire de dentro pronto se viciará y terminará haciéndose opresivo.

El privilegio de «estar en comunidad» tiene un precio: y sólo es inofensivo, incluso invisible, en tanto que la comunidad siga siendo un sueño. El precio se paga en la moneda de la libertad, denominada de formas diversas como «autonomía», «derecho a la autoafirmación» o «derecho a

¹³⁰ Vicent Torrent, *Cantar rasant la terra* (Esguard, 2009).

ser uno mismo». Elija uno lo que elija, algo se gana y algo se pierde. Perder la comunidad significa perder la seguridad; ganar la comunidad, si es que se gana, pronto significaría perder la libertad. La seguridad y la libertad son dos valores igualmente preciosos y codiciados que podrían estar mejor o peor equilibrados, pero que difícilmente se reconciliarán nunca de forma plena y sin fricción (Bauman, 2003: 10-11).

En les lletres d'Al Tall trobem, doncs, aquesta voluntat d'autoafirmació, de "dret de ser u mateix", d'autonomia de què parlava Bauman. És a dir, hi ha una voluntat de trencament amb la "comunitat", de pèrdua de la seguretat que comporta ser un membre d'un conglomerat uniforme i recuperar la llibertat: el País, "un espai de llibertat a mitjan construir" (Víctor Mansanet, 2010: 193). Hem trobat curiós, i fins a un cert punt simptomàtic, el fet que Bauman utilitze el terme "comunitat" per fer referència a aquest tipus de societat opressora de pensament unidireccional. Certament "comunitat" és un substantiu comú, que no es pot identificar amb cap societat concreta. Ara bé, cal fer notar que el model social contra el qual es revela Al Tall és el que en els anys de la transició es va definir tot just sota la marca "Comunidad Valenciana".

En aquest sentit el grup interpreta els perills de les polítiques assimiladores que s'amaguen rere aquest projecte de Comunitat. Polítiques que exclouen aquells que no coincideixen amb les premisses institucionals, davant d'unes disjuntives gens encoratjadores, ja que apunten cap a la desaparició dels grups socioculturals minoritzats. Bauman explica quins mitjans d'anihilació utilitzen els estats nacionals en el seu desig d'expansió quan es troben amb grups dissidents:

Las perspectivas que el proyecto de construcción de naciones abría a las comunidades étnicas era una elección sombría: asimilarse o perecer. Ambas alternativas apuntaban en última instancia al mismo resultado. La primera suponía la aniquilación de la diferencia, la segunda la aniquilación del diferente, pero ninguna de ellas admitía la posibilidad de la supervivencia de la comunidad. El objetivo de las presiones asimilatorias era privar a los "otros" de su "otredad"; hacerlos indiscernibles del resto del cuerpo de la nación, digerirles completamente y disolver su idiosincrasia en el compuesto uniforme de la identidad nacional. La estrategia de exclusión y/o eliminación de las partes de la población supuestamente indigeribles e insolubles tenía que desempeñar una doble función. Se utilizaba como arma (para separar, física o culturalmente, los grupos o categorías que se consideraban demasiado extraños, demasiado profundamente inmersos en sus propios hábitos o demasiado recalcitrantes al cambio para perder jamás el estigma de su

otredad) y como amenaza (para despertar mayor entusiasmo en pro de la asimilación entre los laxos, entre quienes albergaban reservas y mostraban escasa entrega) (Bauman, 2003: 10-11).

Al Tall pren, doncs, una perspectiva bifront, jànica, des de la qual observa simultàniament aquestes dues opcions existencials: la “comunitat” assimiladora, que no deixa espai per a les diferències, i el “país”, basat en l'autonomia i la pròpia creativitat artística de les persones. La vida social contemporània es desenvolupa en equilibri inestable entre les tensions que provenen de cada extrem. Els grups de caire etnicista i tradicional malden per retenir els individus, als quals proporcionen la certesa d'una pertinença carismàtica, una identitat que es pretén conclosa, impermeable, tancada. Per contra, les societats obertes, vertiginoses, canviants, i proteiques, amenacen de negar els seus membres en una massa homogènia i indiferenciada.

L'aposta estètica d'Al Tall se situa en una equidistància entre l'Escil·la de l'etnicisme i la Caribdis de la mundialització despersonalitzada. Al cap i a la fi, el grup es fa ressò d'aquesta via intermèdia, buscant la certesa de la pertinença grupal a la cultura del seu poble, però assumint amb plena consciència la naturalesa plural d'una societat canviant com la valenciana. Una situació molt semblant a la que ja descrivia Hobsbawm al respecte de les identitats polítiques de s. XX: «Hombres y mujeres buscan grupos a los que puedan pertenecer, de forma cierta y para siempre, en un mundo en que todo lo demás cambia y se desplaza, en el que nada más es seguro¹³¹».

A tall de cloenda d'aquest capítol, afegirem un significatiu fragment del discurs que Vicent Torrent va proferir amb motiu de l'atorgament del guardó honorífic durant la primera cerimònia dels Premis Carles Santos de la Música Valenciana. El cantant d'Al Tall es reafirma, més de quaranta anys després d'encetar la seua carrera pública com a músic i lletrista principal del grup, en els mateixos principis i ideals de canvi social que ha guiat tota la seua trajectòria i que han quedat plasmats en les lletres de les cançons d'Al Tall, com hem detallat en aquest capítol:

¹³¹ HOBSBAWM, Eric (1996). “La izquierda y la política de la identidad” en revista *New Left Review*, núm. I / 217, pàg. 116.

Mireu, jo soc fill de maig del 68. Pense que la meua generació vam viure l'època més gloriosa de la història moderna d'Occident. Molts coetanis i col·legues meus d'aquella època, després d'aquella ventolera, van reorientar les idees i les voluntats cap a posicions més possibilistes o, directament, van considerar aquella època com una equivocació, i van renegar d'aquelles pretensions com si tot s'hagués tractat d'una pallola de joventut.

A mi aquelles pretensions, que manteníem en maig del 68, han continuat donant-me viva, alimentant el meu compromís amb aquest món que tenim entre les mans; aquelles pretensions m'han fet germinar tots els projectes, totes les iniciatives que he tingut al llarg de la meua vida i m'han fet descobrir molts paranys del sistema, que vigila contínuament per a subvertir la voluntat i de qui se li enfronta. Volíem fer la revolució, i efectivament, no hi ha un altre camí viable; de tot donàvem la culpa al sistema, i efectivament, no hi ha una idea més exacta que eixa. A mi, per exemple, aquelles pretensions m'han fet descobrir que el paradigma del progrés, ara i ací, no és la substitució dels nostres recursos per qualssevol altres recursos que ens impose la globalització.

Aquelles pretensions m'han fet rebutjar totes les formes de colonització que el sistema va proposant. Aquelles pretensions m'han fet entendre que el paradigma del progrés, ara i ací, és recuperar el prestigi perdut pels nostres recursos, pels nostres mitjans expressius, per la nostra llengua, per la nostra sensibilitat, per la nostra manera tradicional de fer música. I ací és on volia esta nit arribar: durant la dècada dels 60 vam tocar fondo en el procés de substitució lingüística, en els menysteniment de la nostra llengua, dels nostres recursos, de la nostra arquitectura tradicional, dels nostres menjars, de la nostra estètica, de la nostra manera tradicional de fer música... Vam tocar fondo en el procés de colonització del nostre País que ens venia de la Nova Planta i que continua *acosant-nos* des d'altres requeriments del sistema, del capitalisme liberal¹³².

¹³² <https://apuntmedia.es>, 8-11-2018.

7. AL TALL DINS DEL PANORAMA MUSICAL VALENCIÀ: CONCOMITÀNCIES AMB PREDECESSORS I EPÍGONS

*Que rode la roda pels carrers i les places,
i cridarem fins que vinga la llum!*

(Aspenat, 'L'herència', *Naixen primaveres*, 2011)

7.1. DE RAIMON A OBRINT PAS: AL TALL, LA BAULA D'ENLLAÇ

7.2. RAIMON, UN HOME QUE VE DEL POBLE

7.2.1. TRAJECTÒRIA MUSICAL I CONTEXT SOCIOLÒGIC DE RAIMON

7.2.2. ANÀLISI INTERPRETATIVA DE LES LLETRES DE RAIMON

7.2.2.1. *Les reflexions existencials*

7.2.2.2. *La història alternativa*

7.2.2.3. *La reivindicació d'un altre món*

7.2.3. CONCLUSIONS

7.2.3.1. *Afinitats i paral·lelismes*

7.2.3.2. *Divergències*

7.3. OBRINT PAS, ELS REBESNÉTS DEL TIO CANYA

7.3.1. TRAJECTÒRIA MUSICAL I CONTEXT SOCIOLÒGIC DELS OBRINT PAS

7.3.2. ANÀLISI INTERPRETATIVA DE LES LLETRES DELS OBRINT PAS

7.3.2.1. *La reivindicació d'un altre món*

7.3.2.2. *La història alternativa*

7.3.2.3. *La cultura popular valenciana*

7.3.3. CONCLUSIONS

7.3.3.1. *Afinitats i paral·lelismes*

7.3.3.2. *Divergències*

7.4. QUADRE SINÒPTIC COMPARATIU DELS EIXOS TEMÀTICS DEL CORPUS TEXTUAL DE RAIMON, AL TALL I OBRINT PAS

7.5. UN GIR EN L'ORIENTACIÓ DE LA MÚSICA EN VALENCIÀ

«Tothom comença començant», és una frase que Joan Fuster inclou en la carpeta del primer disc d'Al Tall i que serveix de presentació del grup.; Àngel Cosmos, en el llibre *Al Tall canta amb tot el poble*, reprén la frase i l'amplia amb una reflexió més extensa sobre la fluència del temps històric com una cadena indefinida: «'Tothom comença començant', o segueix, perquè en el curs de la història es pot comprovar que no existeixen accions inconnexes i que aquestes provenen o es nodreixen d'altres que les van precedir, i que, sens dubte, en generaran de noves» (Cosmos, 1981: 19).

En aquest capítol tractarem de resseguir aquest 'curs de la història', tant pel que fa a les influències de les quals es nodreixen els Al Tall, com en relació als epígons, aquells que se n'han nodrit, s'han beneficiat de la seua influència. Ens centrarem en dos exemples paradigmàtics de la música valenciana contemporània, que ens semblen els més representatius quant a les afinitats temàtiques i la coincidència de plantejaments ideològics i estètics amb Al Tall: Raimon, el cantautor de Xàtiva, com a predecessor, i el grup Obrint Pas, com a epígons. Mirarem de mostrar que hi ha una continuïtat de línies temàtiques, referents simbòlics i motius metafòrics entre tots tres, de manera que se'ls pot considerar baules d'una cadena que travessa el darrer mig segle de vida musical en valencià.

7.1. DE RAIMON A OBRINT PAS: AL TALL, LA BAULA D'ENLLAÇ

Honorat Ros i Pardo constataren la introducció a *La cançó en valencià* de Josep Vicent Frechina «que hi ha un fil conductor molt clar que arranca amb 'Al vent' i acaba amb l'actual boom creatiu: un fil que connecta Raimon, Ovidi Montllor, Els 4Z, Al Tall, Lluís el Sifoner, Els Pavesos, Paco Muñoz o Carraixet amb Obrint Pas, Pep Botifarra, Pau Alabajos, Feliu Ventura i Òscar Briz» (Frechina, 2011: 14). Al Tall és una baula

fonamental d'enllaç intergeneracional, un pont entre passat i present, que ha resultat imprescindible per a la supervivència i la continuïtat de la música en valencià.

Frechina utilitza una metàfora en què s'equipara llengua i música per a destacar la manera d'entendre la tradició musical dels Al Tall «no només com a un patrimoni del passat que calia recollir i codificar [...] sinó com a una 'llengua materna' musical que calia aprendre i assimilar per poder expressar-hi sentiments actuals i adreçar-se amb ella a un públic contemporani¹³³»; i la conclusió a què arriba és ben aclaridora i mostra l'abast de la influència d'Al Tall: «L'actual eclosió del folk valencià és completament deutora d'aquest tarannà pioner i trencador».

El cert és que una gran quantitat dels grups que actualment fan música en valencià reconeix que Al Tall ha estat i continua estant una de les grans influències per a les formacions sorgides arreu del País Valencià. És el cas del grup valencià amb més transcendència a nivell internacional, Obrint Pas; el seu vocalista, Xavi Sarrià, recorda la influència d'Al Tall en la gènesi del grup:

Josep Pitarch, Carles Garcia i jo vam formar Obrint Pas amb la voluntat de fer alguna cosa en català imitant l'esclat del Principat, perquè a València no hi havia pràcticament res. Al mateix temps també volíem agafar altres influències, des d'Al Tall fins al *hardcore*, l'*ska*, el *reggae* i les músiques d'Euskadi que escoltàvem (*Enderock*, núm. 50).

L'estreta relació entre els Al Tall i els Obrint Pas s'ha traduït en nombroses col·laboracions i actuacions conjuntes, com és el cas del concert celebrat a Barcelona el febrer del 2013 amb motiu de l'acomiadament dels més veterans, on van prendre part com a col·laboradors diversos músics, entre ells alguns membres d'Obrint Pas, perquè, com admet Vicent Torrent: «els Obrint Pas els hem convidat perquè sempre ens han tingut molt amor¹³⁴»; i no és per a menys si atenem a les paraules que Sarrià els dedica: «Al Tall van revolucionar la música al País Valencià incorporant elements moderns en

¹³³ “El monumental llegat d'Al Tall”, www.vilaweb.cat, 21-7-2013.

¹³⁴ “Al Tall, el grup que va treure de l'armari la música tradicional”, www.ara.cat, 10-2-13.

la música tradicional. La van treure de l'armari. Van fer música d'ara agafant elements de la tradició. Això ens uneix».

I és que, malgrat les distàncies d'estil musical –o fins i tot els anys i els referents vivencials– que els separen, «tots dos grups comparteixen una mateixa ànima, un senyal de la vigència d'Al Tall i de la influència en els músics joves».

Manolo Miralles, però, matisa aquesta influència en una entrevista concedida a Vilaweb:

Trobe que sí, però no en la música tradicional. No veig quasi ningú que es dedique a aquesta recuperació, reelaboració, a ser la baula perduda de la tradició que connecta l'antiguitat amb la modernitat. Grups com ara Orxata, Obrint Pas, la Gossa Sorda, entre altres, m'agraden moltíssim però, des d'aquest punt de vista, el llenguatge musical que predomina i les estructures rítmiques són unes altres. El Botifarra és més tradició que no una altra cosa¹³⁵.

Per a Miralles la influència d'Al Tall es troba, doncs, sobretot «en els grups nous, sobretot, perquè ho diuen ells. De vegades ho sent i em dic: d'acord, si tu ho dius deu ser així, però no és el que jo faria. Per exemple, Pomada sí van fer una cosa absolutament nova amb el barreig de música tradicional que em plau molt».

Frechina dona en part la raó a Miralles; en analitzar l'interessant treball de recerca musical que féu Al Tall a través del seu àlbum *Tocs i vares* (Edigsa, 1983): «un aventurat i reexit exercici de desconstrucció dels estils musicals propis de la tradició musical valenciana (Frechina, 2011: 223)»; tanmateix aquest treball «malauradament, ni creà escola ni fruï de continuïtat».

Miralles palesa la mateixa idea sobre la manca de continuïtat de l'estil musical dels Al Tall quan parla del panorama actual de la música en valencià:

És un moment increïble de qualitat, de quantitat i de diversitat. Mai en la vida no ho haguera vist possible. Però no deixe de pensar que està massa colonitzada per estils aliens. La

¹³⁵ “Manolo Miralles, membre d'Al Tall”, www.vilaweb.cat, 7-6-13.

majoria de la gent sap molt bé què és un blues, què és un setze compassos, un vint-i-quatre, els estils del rock... Però quan preguntes pel fandango, la jota o l'onze per huit, se n'estranyen. Aquest desconeixement implica no poder usar aquestes eines. I aquesta és la meua dèria, la d'Al Tall¹³⁶.

El mateix Vicent Torrent coincideix en part amb Miralles sobre la manca de continuïtat de la música tradicional valenciana quan n'és interpel·lat per la situació actual:

Si ho mirem amb la perspectiva dels últims cinquanta anys, la música tradicional valenciana ha pegat una petardada espectacular, a tots els nivells. S'ha tornat a usar, s'han perdut vergonyes, comença a no caldre disfressar-se d'antic per cantar d'eixa manera, ans al contrari. Al Tall hem fecundat idees, de mica en mica es va transformant la mentalitat, però no hem seduït gaires músics ni grups per a fer música popular amb el llenguatge tradicional, música corrent, assimilable en aquest segle. Hi ha hagut molta crescuda, però s'ha abandonat un poc el nivell popular que hauria de tenir. Ara bé, han eixit els Jòvens, de Sant Vicent del Raspeig, que pareix que han entès les coses i s'han decidit a fer cançons normals amb una certa sonoritat tradicional, modesta, perquè els xics hi hauran d'entrar, si volen, per agafar-se més al llenguatge musical. Però és fantàstic¹³⁷.

No obstant això, l'acostament a la tradició representada pels Al Tall pot produir-se a través de diversos nivells i conceptes musicals i interpretatius. Com explica el versador Josemi Sánchez: «l'organològic: utilitzar una dolçaina ja suposa un apropament; pots reproduir la mateixa cançó; pots utilitzar part del llenguatge, de l'escalística, dels modes; pots utilitzar les lletres [...]»¹³⁸. Per posar un exemple, en el cas dels Obrint Pas, l'acostament s'hauria realitzat des de diferents vies: l'ús de la dolçaina, la reproducció de cançons del repertori dels Al Tall i les diverses col·laboracions i, fins i tot, mitjançant un reconeixement implícit en alguna de les lletres dels seus darrers treballs, com podem resseguir en la lletra de 'El circ dels invisibles' (*Benvingut al paradís*, 2007):

¹³⁶ "Manolo Miralles, membre d'Al Tall", www.vilaweb.cat, 7-6-13.

¹³⁷ "Vicent Torrent (Al Tall): 'El tio Canya continua a l'UVI'", www.vilaweb.cat, 20-11-2018.

¹³⁸ MALÉ, Sàgar. (2013). *Valencianes: el cant d'estil i la militància al País Valencià* [documental], València: Mapasonor Associació.

*En les nits dels nostres pares
han tornat a sonar
les velles cançons de guerra
que havíem oblidat.
Avui, hem pres,
l'humil decisió de lluitar.*

Segurament les ‘velles cançons de guerra’ que sonen en ‘la nit dels nostres pares’ no són sinó les recuperades per Al Tall, i que els han encomanat el desig i la urgència de prendre aquesta ‘humil decisió de lluitar’.

De fet, aquest ‘amor’ que percep Torrent per part dels Obrint Pas és compartit per la pràctica totalitat dels músics i cantants que avui canten en valencià, a banda de musicòlegs com Frechina. Tots ells venen a coincidir que de no haver sorgit Al Tall no es continuaria fent música en valencià. Durant la gala del lliurament dels premis Ovidi Montllor en l'edició 2012, un dels guardonats, el cantant xativí Feliu Ventura reconeixia el deute i la influència d' Al Tall: «[...] una volta em digueren que els músics som una cadena. Les meues cançons no hagueren existit si abans no hagués existit Al Tall, Joan Amèric i altra gent¹³⁹.»

Un altre dels exemple no només d'influència, sinó del reconeixement a la tasca dels Al Tall en la lletra d'una composició la trobem en ‘L'herència’, peça inclosa en el treball *Naixen primaveres* (2011), dels Aspencat, grup de la Marina Alta, X. Aquesta formació segueix tendències musicals allunyades de les formes tradicionals valencianes: Es basa en patrons rítmics com l'*ska*, el *reggae*, el *hip-hop*, el *dancehall*, el *ragga*, o el *funk*, entre d'altres. Però en ‘L'herència’ incorpora el so secundari d'una bandúrria que evoca les sonoritats tradicionals i mediterrànies utilitzades pels Al Tall. Paga la pena examinar-ne la lletra, ja que constitueix un agraït reconeixement de les influències musicals del grup. En l'elenc d'autors homenatjats, les baules prèvies, figura el grup que estudiem, :

¹³⁹ www.melderomer.tv.

Ei! La cara al vent

que se n'adonen que ja som el present.

Ei! Que quede patent

d'un temps, d'un país que ja anem fent!

(Referències a les cançons 'Al vent' i 'D'un temps d'un país' de Raimon).

Corre lliure pel poble la fera ferotge

mentre sonen les cançons cada nit

i en cada concert Teresa rep homenatge

i ens fa recuperar l'esperit.

(Referències a les cançons 'La fera ferotge' i 'Homenatge a Teresa' d'Ovidi Montllor).

Què vos passa valencians? On està la identitat?

(Referències a la cançó 'Què vos passa valencians?' de Paco Muñoz).

Tu creus que jo puc oblidar aquella forma de cantar,

cantaré la nostra història a cau d'orella i somiarem fins demà.

Perquè vull, Perquè tinc ganes de somiar!

(Referència a la cançó 'Perquè vull' d'Ovidi Montllor).

Ei! Garrot, prohibició.

És el que passa quan el mal ve d'Almansa.

Ei! No ens furtaran la il·lusió,

vàreu semblar una llavor d'esperança.

(Referència al treball discogràfic *Quan el mal ve d'Almansa...*, d'Al Tall).

Damunt de l'escenari borumballes falleres,

al país de les albadades per costum.

Que rode la roda pels carrers i les places,

i cridarem fins que vinga la llum!

(Referència al treball discogràfic *Deixeu que rode la roda* i 'Cançó de la llum', d'Al Tall).

Ja no canta el capellà perquè no li'n donen cap.

(Referència a la coneguda cançó del repertori de la música popular).

Cal dir va ser detingut per cantar en valencià.

Estimem per estimar la nostra llengua

i seguirem avançant!

Perquè vull, perquè tinc ganes d'estimar!

(Referència a la cançó 'Perquè vull' d'Ovidi Montllor).

Aquesta peça del grup de la Marina és un cant d'emotiu agraïment i reconeixement a aquells intèrprets dels qui se senten hereus i que han facilitat i preparat el camí per aquells conjunts que, actualment, volen continuar fet música en valencià:

Hui cantarem la vida d'un poble

vida d'un poble que no vol morir.

Vull donar-te les gràcies perquè vull,

perquè tu em fas sentir-me viu.

Gràcies a tu que cantaves furtiu,

gràcies a tu que em donaves caliu!

Gràcies a tu que cantaves furtiu,

Gràcies a tu hui soc l'últim que riu!!!

Som la flor que naix de la llavor que vàreu sembrar,

sou la llum que guia en l'obscuritat.

Som les vostres veus i no ens faran callar,

perquè mai perdrem la nostra dignitat.

Continuar la senda de la vostra essència i trobar,

I trobar una resposta per demà.

No ens podran guanyar mai, si ens donem la mà,

i agafem l'herència que ens vàreu deixar.

És paradoxal que s'hi senta com a herència el llegat musical de solistes i formacions que no han deixat de treballar i són coetanis d'aquest grup. De fet, tret d'Ovidi Montllor, tots eren vius el 2011, quan es publica el disc. Només dos anys abans, el 2009, Al Tall havia tret a la llum l'àlbum *Vergonya, cavallers, vergonya*. Però la cançó els presenta ja més distants que no eren, com un 'passat' quasi heroic. Això en certa manera confirma la percepció abans al·ludida, en el sentit que el reconeixement i

la gratitud pel mestratge no s'acompanya d'una continuïtat quant a l'estil i les formes d'expressió musical. La cadena segueix, però el temps i el context ja són uns altres.

7.2. RAIMON, *UN HOME QUE VE DEL POBLE*

En aquest apartat analitzarem els textos de Raimon des d'una perspectiva analítica semblant a la utilitzada per a l'estudi textual de la producció d'Al Tall, si bé sensiblement reduïda. És clar que l'extensa obra musical del cantant de Xàtiva, vista la riquesa de matisos i la rellevància cívica que ha assolit, requeriria una anàlisi independent i exhaustiva, que depassa de bon tros els nostres objectius.

Com en el cas d'Al Tall, doncs, tractarem de delimitar les línies temàtiques i els components simbòlics que hi apareixen, tot tractant d'establir quins elements seus es retroben en la producció d'Al Tall; quines són, a grans trets, les divergències que podem trobar entre totes dues produccions i quins són els trets privatis o, si més no, més característics de Raimon. Hem d'incidir en el reconeixement explícit que el mateix Vicent Torrent fa de la influència i detonant que va representar, per a l'inici de la seua carrera artística, la irrupció del cantant xativí en l'escena musical:

Quan descobrí Raimon. Jo estudiava per a escolapi a Iratxe, al peu del Montejurra. La meua germana em dugué un disc xicotet, i em va dir: a València ha eixit un xic que li diuen Raimon que canta cançons modernes en valencià. I quan ho sentírem, el cervell ens va fer una alerta: ací què passa? Li vaig demanar una guitarreta i comencí a fer cançons com botifarres, en valencià [...] ¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Fragment de l'entrevista realitzada per Pau Benavent a Vicent Torrent Premi Honorífic Carles Santos de la Música Valenciana: "Vicent Torrent (Al Tall): 'El tio Canya continua a l'UVI'", www.vilaweb.cat, 20-11-2018.

Com veurem, Raimon ha estat el primer cantant en valencià que ha portat el so de la nostra llengua arreu del món, fins hi tot l'any 1977 va fer una gira al Japó. D'altra banda, en l'àmbit d'expressió en català, el nom de Raimon s'associa a la noció de fidelitat a les arrels culturals i lingüístiques, a la identitat d'origen. I aquesta fidelitat s'ha mantingut com una constant al llarg de la seua obra; com manifestava el cantant en els versos de la cançó 'Jo vinc d'un silenci' (Raimon, 1975): *qui perd els orígens,/ perd la identitat*. A Catalunya se li han brindat fòrums d'expressió i el seu treball no ha deixat mai de ser reconegut pel públic, la crítica i les institucions. Però aquest reconeixement del públic autòcton i la projecció internacional contrasten vivament amb el menyspreu i el silenciament que patí durant els vint anys de govern autonòmic de la dreta valenciana. Amb el canvi polític de 2015, Raimon tornà als escenaris institucionals i, tocant a la fi la seua carrera musical, ha estat objecte del reconeixement i les distincions de les autoritats i de la societat civil.

7.2.1. TRAJECTÒRIA MUSICAL I CONTEXT SOCIOLÒGIC DE RAIMON

«De totes les imatges que ha donat el viver cultural de la Nova Cançó, la de Raimon cantant amb la mirada fixada a l'horitzó mentre recolza sobre la cama dreta la seva guitarra és, sense dubte, de les més intenses»¹⁴¹, així començava Jordi Molina un article sobre la celebració dels 75 anys de Raimon, que coincidia amb l'esperat reconeixement de les institucions valencianes. Ramon Pelegero i Sanchís, *el Pele* i Raimon són la mateixa persona: un xativí nascut el 1940, al si d'una família d'origen humil, vinculada als moviments obrers d'esquerres. El seu pare, Josep Pelegero, militava en la CNT i va estar empresonat durant la postguerra; la mare, Dolors Sanchis, pertanyia a una família socialista amb vincles amb la UGT. La seua consciència de classe és ben present en les seues lletres: *jo vinc d'un silenci/ antic i molt llarg;/ de gent que va alçant-se/ des del fons dels segles/ de gent que anomenen/ classes subalternes, jo vinc d'un silenci/ antic i molt llarg* ('Jo vinc d'un silenci', *El recital de Madrid*, 1976).

¹⁴¹ "Raimon, 75 anys compromès amb el vent de la llibertat", www.eldiario.es, 2-12-2015.

La formació musical de Raimon s'inicià en la banda de Xàtiva, i en les col·laboracions en la ràdio local, cosa que li permeté acostar-se a les músiques contemporànies. Per tal de continuar la seua formació acadèmica, als dèssset anys es traslladà a València per a estudiar Filosofia i Lletres, estudis que completà el 1962. A la Universitat valentina entrà en contacte amb moviments clandestins d'esquerres i amb els cercles nacionalistes valencians, on predominava l'incipient discurs fusterià. En aquests ambient coincidí amb Eliseu Climent, cofundador del Partit Socialista Valencià i d'Acció Cultural del País Valencià, que juntament amb Joan Fuster el presentà a un públic encara molt minoritari, i li aconsellà d'adoptar el nom artístic que l'ha acompanyat d'aleshores ençà. En l'aplec del Puig del mateix any Raimon es presentarà davant d'un auditori més ampli, davant el qual «en mànigues de camisa [...] amb la seua dicció urgent i furiosa» (Frechina, 2011: 106) executarà «una interpretació primària i transcendent que li atorga una inusual pàtina d'autenticitat». Raimon destil·la una «radical implicació en cos i ànima» que aconseguirà dotar la Nova Cançó d'«un nou i vibrant contingut, amb el qual s'erigirà, en pocs anys, en un indispensable vehicle expressiu de sensibilitat col·lectiva».

La consolidació del massiu èxit de Raimon vingué donada per l'èxit de vendes del seu primer disc, enregistrat amb Edigsa i que va vendre més de 40.000 còpies, i la participació del cantant en el Festival del Mediterrani, que va guanyar amb la cançó 'Se'n va anar', que «personalitzà la victòria d'una llengua reprimida contra el règim repressor» (Frechina, 2011: 108). L'enorme popularitat que assolí el convertí en centre d'atenció dels censors i les autoritats, que li prohibiren lletres i li suspengueren multitud d'actuacions. Però la persecució política reforçà que esdevingués «portaveu col·lectiu» de les aspiracions antifranquistes i catalanistes, un clixé del qual no s'ha pogut desempallegar, per bé que la seua trajectòria musical ha transcendit la cançó de protesta o de proclama política.

En efecte, en Raimon destaquen dos vessants que només indirectament es poden associar amb el valor intrínsecament polític de la cançó en català. D'una banda, les adaptacions musicals de textos de clàssics medievals (Anselm Turmeda, Jordi de Sant Jordi, Ausiàs March, Roís de Corella), moderns (Joan Timoneda) o contemporanis

(Salvador Espriu). De l'altra, les peces líriques, amb textos de composició pròpia o aliena, que mostren un músic més intimista, capaç de recrear l'experiència amorosa o de copsar l'alè poètic en el paisatge o en les rutines quotidianes. Tanmateix, una bona part del públic continua identificant-lo amb la referida funció d'altaveu de les reivindicacions populars. Aquestes no cessaren, ni de bon tros, amb l'extinció del dictador Franco i l'adveniment d'una democràcia parlamentària, que donà resposta parcial als anhels de la comunitat catalanoparlant. Val a dir que Raimon ha estat sempre molt crític amb molts dels plantejaments del catalanisme polític, tant en el vessant conservador com en el més progressista. I aquesta dissidència l'ha mantinguda d'ençà que es desfermà el procés sobiranista. En tot cas, l'audiència més recalcitrant li disculpa tant les expansions líriques com les opinions d'*outsider* heterodox. Les considera «eixides de l'hipotètic guió, que hauria de fonamentar-se –o almenys així ho ha assumit bona part del seu públic– en la denúncia i la consigna» (Frechina, 2011: 109).

Insistim que les cançons de Raimon socialment compromeses són un llegat molt important de la seua producció. Però, no podem obviar el fet que la temàtica de les seues composicions esdevé diversa a partir de la Transició,: les reflexions sobre el pas del temps, l'amor, la producció artística, etc. ameren les seues lletres, junt amb la presència constant de les veus d'altres poetes. No obstant això, «el públic li exigirà les seues abruptes cançons de lluita, que adoptarà ben bé com a himnes sagrats d'una litúrgia laica en la qual Raimon exerceix, superat per les circumstàncies i com més va més a contracor, de summe sacerdot» (Frechina, 2011: 110). Annalisa Corti, esposa i mànager de Raimon, descrivia magistralment, en una nota biogràfica cedida a un diari digital, aquesta polivalència artística de Raimon:

La forma de cantar de Raimon reivindica el concepte visceral de la música: el crit, l'esbós melòdic i harmònic, l'estil col·loquial i lliure [...] la cançó és per Raimon un vehicle expressiu de poesia. De la pròpia, amb les seves cançons d'amor i de combat, de replegament líric i d'ironia càustica; i de la dels altres, amb la musicació de poemes de la literatura clàssica i contemporània catalana¹⁴².

¹⁴² “Raimon, 75 anys compromès amb el vent de la llibertat”, www.eldiario.es, 2-12-2016.

Aquesta manca de comprensió per part del públic, doncs, que li nega la possibilitat de ser reconegut com un artista polièdric, fa que acabe reduint la seua producció i presència als escenaris durant llargues temporades. El mateix Raimon manifesta el malestar per aquest reduccionisme al llibre *Les hores guanyades* (1983); quan escriu «Etic molt cansat de Raimon» (Raimon, 1983: 260). Això expressa un cert fàstic pel personatge, emmanillat a un temps i unes circumstàncies polítiques concretes, a qui no se li tolera cap canvi ni evolució.

El 4 de desembre de 2016, Raimon va fer pública al Palau de la Música Catalana la decisió d'abandonar els escenaris per tal de 'finire in bellezza'. L'artista va fer servir aquesta expressió italiana: 'Vull acabar bé, deixar un bon record'¹⁴³. El comiat va ser gradual, però, perquè al llarg del 2017 Raimon encara va oferir nombrosos concerts de comiat fins al darrer –al maig del 2017– que tingué lloc al mateix Palau de la Música Catalana. El cantant xativí donava final a la seua carrera musical amb un total de 31 LP i 35 CD, alguns dels quals han sigut editats a França, l'Uruguai, l'Argentina, el Japó o els Estats Units.

Com hem comentat més amunt, no és casual que Raimon triarà acomiadar-se dels escenaris a la ciutat de Barcelona: el gros del reconeixement del públic i les institucions al llarg de la seua carrera professional va tenir lloc a Catalunya: Ciutat de Barcelona (1982), Fundació Jaume I (Barcelona, 1987), Premi Nacional de Música 1993 (Generalitat de Catalunya, 1994), Medalla d'Or (Generalitat de Catalunya, 1997), Premio Ondas (cadena SER, Barcelona 1997), Medalla d'or de l'Ajuntament de la Ciutat de Barcelona (2012), Premi d'Honor de les Lletres Catalanes (2014). Com ja hem dit, les institucions homòlogues valencianes li van girar l'esquena durant els anys de govern conservador i els escassos reconeixements rebuts a terres valencianes vindrien sempre d'instàncies de la societat civil: Cartelera Turia: Contribución Musical (València, 1993), Medalla de la Universitat de València-Estudi General, (2009), etc.. Haurem d'esperar al canvi de cicle polític de la primavera del 2015 perquè els reconeixements es normalitzen també al País Valencià. L'octubre d'aquell any se li atorgà l'Alta Distinció

¹⁴³ "Raimon: 'Deixar-vos estimant és un bell final'", www.diarilaveu.com, 6-12-2016.

i la Gran Creu de l'Orde de Jaume I El Conqueridor de la Generalitat Valenciana, ocasió que va aprofitar per a demanar-se «per què durant molts anys s'ha intentat que no tinguera una presència normal com a cantant entre la gent d'aquí»¹⁴⁴ alhora que expressava el seu malestar respecte a la posició del govern conservador: 'Al llarg de 20 anys he sentit una hostilitat gairebé institucional'. També el 2015 la corporació municipal xativina li concedí el títol de Fill Predilecte de Xàtiva (el 2010 el PSPV havia demanat que li fóra concedida la Medalla d'Or de la ciutat, però el PP s'hi va negar). El cantant, en la cerimònia que va tenir lloc a la seua ciutat natal, va afirmar: «Ara soc fill predilecte de Xàtiva, no sé si ho mereixo, el que sé és que soc fill de Xàtiva, i Xàtiva és predilecta en el meu cor. Això no m'ho pot treure ningú. Ni el PP ni el Ciudadano ni el sursum corda», aquestes darreres paraules al·ludien al fet que el guardó se li havia lliurat amb els vots en contra de PP i Ciudadans.

La vigència i ascendent musical de Raimon són indiscutibles. Ho prova el fet que nombrosos grups i solistes han interpretat cançons seues: Warabi-za, els Munlogs, Skalissai, Pau Alabajos, Cesk Freixas, Moncho, Serrat, Anais Mitchell, Daniel Viglietti, Camilo Sesto, VerdCel i, fins i tot, la Coral Sant Jordi inclou dins del seu repertori les peces *Al Vent* i *D'un temps, d'un país*. D'altra banda, un altre dels motius perquè Raimon siga tan rellevant dins del nostre panorama cultural és que ha sigut un excel·lent difusor de la poesia en català: notables composicions de Salvador Espriu, Ausiàs March, Jaume Roig, Valeri Fuster, Bernat Metge, Anselm Turmeda, Joan Timoneda, Francí Guerau, mossèn Estanya, Jordi de Sant Jordi, Joan Roís de Corella s'han fet presents per mitjà de la veu i la música del xativenc.

A continuació, detallem la discografia global de Raimon amb la data d'aparició de cada treball i, a continuació, la identificació que usarem en l'anàlisi textual interpretativa que durem a terme tot seguit:

¹⁴⁴ SOLER, José, "Xàtiva trenca el silenci institucional nomenant Raimon fill predilecte de la ciutat", www.eldiario.cat, 2-12-2015.

- 1963: *Raimon* (R, 1963)
1963: *Se'n va anar i tres cançons de Raimon* (S3, 1963)
1963: *Cançons del film Los felices 60* (F60, 1963)
1964: *Raimon* (RR, 1964)
1965: *Cançons d'amor* (CA, 1965)
1966: *Raimon* (RA, 1966)
1966: *Raimon a l'Olympia* (RO, 1966)
1966: *Cançons de la roda del temps* (CR, 1966)
1967: *Raimon* (RAI, 1967)
1967: *Raimon en marxa, món en marxa* (RM, 1967)
1967: *Raimon al Palau* (directe)
1969: *Monestir de Montserrat* (MM, 1969)
1969: *Sobre la pau. Contra la por* (SPCP, 1969)
1970: *Per destruir aquell qui l'ha desert* (PDAQD)
1971: *Raimon* (recopilatori)
1971: *Raimon en Montevideo* (directe)
1972: *En vivo* (directe)
1974: *A Víctor Jara* (AVI, 1974)
1974: *Campus de Bellaterra* (CB, 1974)
1976: *El recital de Madrid* (RM, 1976)
1977: *Lliurament del cant* (LC, 1977)
1979: *Quan l'aigua es queixa* (QAQ, 1979)
1981: *Totes les cançons* (TC, 1981)
1984: *Entre la nota i el so* (ENS, 1984)
1987: *Presències i oblit* (PO, 1987)
1989: *Canta a Ausiàs March* (RAM, 1989)
1993: *Integral* (recopilatori)
1997: *Cançons de mai* (CM, 1997)
1997: *Recitals al Palau* (directe)
1999: *Dotze cançons* (recopilatori)
1999: *Les cançons d'amor* (recopilatori)

- 2000: *Nova Integral 2000* (NI1-9, 2000)
2003: *Clàssics i no* (CN, 2003)
2003: *Raimon - Espriu. Poesia cantada* (PC, 2003)
2006: *Raimon a l'Olympia* (directe)
2011: *Rel·lotge d'emocions* (RE, 2011)

7.2.2. ANÀLISI INTERPRETATIVA DE LES LLETRES DE RAIMON

Per tal de realitzar aquesta anàlisi interpretativa de la nombrosa producció textual de Raimon hem utilitzat un mètode equivalent a l'usat amb el corpus lletrístic d'Al Tall: classificació de la temàtica predominant –motius i submotius–, lèxic i metàfores. Per tant, l'ordre en què apareixen les peces de Raimon obeeix a un doble criteri: freqüència d'aparició dels motius temàtics, de major a menor, i, dins de cada tema, ordre cronològic d'aparició. Cada cançó s'adscriu a un disc, identificat amb les sigles i any de publicació que acabem de consignar en la discografia raimoniana. Val a dir que la tipologia emprada en l'anàlisi és porosa i hi ha temes que es podrien encabir en més d'una categoria.

Aquesta anàlisi, però, ens permetrà establir quins han estat els temes, motius, submotius i metàfores que ja apareixien en els textos de Raimon i han tingut una continuïtat en els d'Al Tall; també hi ha, òbviament, divergències de les que parlarem més endavant, tant respecte a major o menor presència d'alguns temes, l'enfocament diferenciat o el sorgiment de submotius transversals propis dels Obrint Pas.

D'altra banda, com hem advertit a la introducció i sostingut en els capítols precedents, no es tracta d'establir «calaixos per anar classificant les cançons (Frechina, 2011: 112)». i Coincidim amb aquest musicòleg que per a estudiar els textos de Raimon, fóra més encertat referir-nos a «coordenades expressives [...] eixos temàtics». Lluny del monotematisme reivindicatiu del qual ha viscut presoner el cantant, com hem vist, les seues lletres contenen un seguit de referents temàtics que s'entrellacen i

conformen un prisma polièdric, un estil eclèctic, nodrit d'influències diverses: «Raimon nunca podria musicar la belleza descomprometida de un cuello de cisne, un crepúsculo lívido a un amor juvenil, sin añadirle una nota sociológica, una intención existencialista de guerrero cansado (Vicent, 1980: 36)».

Les «coordenades expressives» que estableix Frechina pel que fa als textos de Raimon són «musicació de la poesia clàssica [...] amor, lluita, col·lectivitat, creació artística, existencialisme, identitat (Frechina, 2011: 110 i 112)». Per la nostra banda, identifiquem en el corpus lletrístic del cantautor de Xàtiva la gradació de temes següent, disposada, com hem dit, d'acord al nombre de recurrències.

1. Les reflexions existencials: una de les característiques de les lletres de Raimon és l'abundància de reflexions de caràcter filosòfic sobre diversos temes: l'opressió i l'esperança, el pas del temps, la naturalesa humana, l'amor, etc.

En termes numèrics, de les 138 peces analitzades, 58 tracten temes relacionats amb les reflexions de caire existencial –és a dir vora un 42% de la producció de Raimon– amb un clar predomini de les reflexions vitals (32/58), seguides per les amoroses (15/58), les referides al procés creatiu (9/58) i per últimes les centrades en la reflexió al voltant de la identitat (2/58).

Aquesta aclaparadora presència reflexiva és un dels trets distintius respecte d'Al Tall, que, en part per la naturalesa grupal, dedica molt menys espai a la reflexió transcendent. Podem classificar el gruix d'aquesta meditació en veu alta en quatre subcategories:

- a) Reflexions vitals: naturalesa humana, devenir de la vida i la mort (23'1%)
- b) Reflexions amoroses (10'8%)
- c) Reflexions sobre el procés creatiu (6'5%)
- e) Reflexions sobre la identitat (1'5%)

2. La història alternativa: en aquest bloc agrupem totes aquelles peces que propugnen el desvetllament d'una realitat social invisible, oculta a la força però adherida de manera indeleble a les experiències personals i col·lectives. La història alternativa té molt d'intrahistòria individual i comunitària i es desenvolupa en dos plans. D'una banda, la crítica contra el franquisme, que representa una visió més pròpia dels anys de joventut del cantant. Com tants coetanis, Raimon hagué de patir en primera persona les conseqüències de la repressió política i cultural del règim. En la seua música ofereix l'altra cara de la versió oficial. Mostra, doncs, de manera vívida l'agressió injusta i les sofrències col·lectives infringides per la dictadura a la gent d'aquest país. El segon pla del relat alternatiu de Raimon entronca amb la tradició literària en llengua catalana. En efecte, la musicació de poetes clàssics i d'alguns de contemporanis té una significació intrínsecament política. Raimon rescatava així un patrimoni cultural i literari associat a la memòria de la comunitat lingüística. Al capdavall, mostrar els *nostres* poetes era reivindicar el valor de la lírica com a vincle cohesiu i com a símbol visible d'una voluntat de permanència.

En general, hem observat que de les 138 peces analitzades, 57 se'n poden incloure sota sota aquest epígraf –un 41'3%– de les quals 12 tindrien com a tema la història viscuda en primera persona (el franquisme) i la resta, 44 peces, representen musicacions de poemes de diversos autors majoritàriament de llengua catalana i una peça està dedicada a l'artista plàstic Andreu Alfaro. Hem de ressaltar també el fet que aquestes musicacions de poemes han representat en diverses ocasions treballs monogràfics o de presència majoritària en determinats discos.

Els dos plànols temàtics referits, doncs, permeten classificar les composicions d'aquest bloc en sengles categories:

- a) Història viscuda: el franquisme (8'6%)
- b) Visibilització (musicació) dels poetes en català (32'6%)

3. La reivindicació d'un altre món: aquesta línia temàtica és la tercera més freqüent en les cançons de Raimon, tot i que aquest l'epígraf podem reunir les seues peces més conegudes, les que han passat a ser més emblemàtiques de la seua carrera civicomusical i les que, com ja hem vist, han eclipsat en un cert sentit les visions més intimistes o la intrahistòria dels conflictes contemporanis, de què hem parlat en el bloc temàtic anterior.

Segons la nostra classificació 23 de les 138 peces analitzades tractaven de reivindicar en diversos aspectes un món alternatiu –una mica més d'un 16'6% del total de la producció– de les quals 9 se centrarien en l'expressió de la frustració, 9 denunciarien l'opressió de les classes populars i 5 farien referència a l'antimilitarisme.

Dins del bloc reivindicatiu que ara ens ocupa podem reconèixer les subdivisions següents:

- a) Frustració, lluita i esperança (6'5%)
- b) Opressió de les classes populars (6'5%)
- c) Antimilitarisme (3'6%)

7.2.2.1. *Les reflexions existencials:*

a) Reflexions vitals: la naturalesa humana, el devenir de la vida, el pas del temps i la mort

- **'La pedra'** (R, 1963) Raimon enceta amb aquesta peça la reflexió personal sobre la naturalesa humana i el devenir vital: *Tires la pedra,/ on anirà...?/ Així és l'home,/ qui sap on va.../ qui sap l'home/ on anirà.* Trobem per primera vegada la presència de la metàfora de la foscor: *Aquí, sota la nit,/ et diria que el mar és l'etern.*

- **'Som'** (R, 1963) torna a ser una reflexió sobre l'essència de la naturalesa humana i el curs de la vida, que més endavant, quan la maduresa li aporte perspectiva, Raimon transformarà en continuades reflexions sobre el pas del temps–: *Som una llum*

que s'enfuig,/ som una llum que s'apaga,/ som una llum que no és llum, som el gran fum de la terra. En aquests versos trobem de nou la presència de la metàfora de la llum i la de la terra, compartides amb Al Tall: De la terra venim,/ a la terra anirem;/ en la terra vivim,/ en la terra serem.

- **'A colps'** (R, 1963) reflexiona de nou sobre la naturalesa de la vida en relació amb la mort i la relativitat del pas del temps: *A colps,/ a colps morim la vida./ Cal viure com si res,/ com si res fos etern,/ només aquest moment/ -la tarda, el cel-/ potser siga la vida.*

- **'Dèsset anys'** (S3, 1963) medita sobre la desesperança i la idea omnipresent del pas del temps, que també hi gravita: *Tots els somnis trencats./ Tots els castells per terra./ Tot allò que hem viscut/ tan endins s'ha enfonsat./ Què s'ha fet dels 17 anys?/ Què s'ha fet d'aquells ulls,/ d'aquelles mans tan pures? [...] Tant de cel se n'ha anat,/ tanta mort al darrera/ de tot cor./ Tant de plor,/ tant de plor...*

- **'Cançó de les mans'** (F60, 1964) ací s'uneixen la reflexió vital, el devenir del temps i la denúncia social, alhora que s'hi torna a fer referència a la metàfora de la nit: *De l'home mire/ sempre les mans./ Mans de xiquet, ben netes,/ mans de xiquet que es faran grans./ Mans que en la nit busquen/ allò que no troben mai./ Mans dels que maten, brutes;/ mans fines que manen matar.*

- **'Perduts'** (F60, 1964) reflexiona sobre la solitud de l'existència humana, el sentit de la vida, la mort i el pas del temps: *Caminem perduts, sols,/ caminem, com un home sol./ Com un déu caigut/ caminem perduts./ I la vida sembla estranya,/ i la mort és esperada./ I quin és el temps/ i quin el sentit?*

- **'Tot sol'** (F60, 1964) torna a insistir, aquest cop de manera més vehement i desesperada, en el pas del temps, la solitud i el sentit de la vida i de la mort; també hi utilitza la metàfora de la llum com a símbol de vida, i de la nit com a espai de dubte i desesperança: *Venen i passen els homes,/ vénen i després se'n van,/ i sol,/ com una pedra sol./ Per als uns és llum de festa,/ per als altres llum de dol,/ de cremar amor,*

llum tan bella,/ de sentir la mort tot sol. [...] Tantes nits perdudes/ sense saber on anar./ Sol,/ que no... jo no vull restar sol!/ Tot sol.

- **‘La nit’** (Rr, 1964) encara que inclosa en un altre treball discogràfic recopilatori, per bé que publicat el mateix any que l’anterior, aquesta peça continua insistint en la línia temàtica prèvia sobre el sentit de la vida, la mort, la solitud i el temps del temps; a més a més continua insistint en la metàfora de la nit com a espai de desesperança: *La nit és llarga, la nit./ Per a uns és nit de festa,/ per a uns altres nit de dol,/ [...] de sentir la mort tot sol./ [...]Tots la portem al cor, / la nit./ [...] tantes nits perdudes/ que no tornaran mai./ La nit,/ que llarga que és la nostra nit,/ la nit.*

En aquesta metàfora arquetípica sobre la foscor hi ha qui ha vist un valor més concret, en interpretar que podia referir-se als anys de la dictadura franquista, vistos com un període negatiu, de foscor existencial i social, que ja durava massa. Aquesta interpretació, però, ha estat desmentida pel propi Raimon, qui insisteix a afirmar que

La gent agafa un text i se’l fa seu, i a lo millor li dona una interpretació que el que l’ha feta no l’ha donada, perquè el llenguatge té això. Jo quan faig *La nit*, no estic pensant en la dictadura franquista, estic pensant en aquesta nit de l’home, de la humanitat, d’aquesta cosa tan fosca, tan misteriosa... que no sabem per què hi ha vida ni per què hi ha mort. Totes aquestes coses estan ahí¹⁴⁵.

No obstant les paraules de Raimon, si bona part del públic l’ha interpretada amb el sentit de crítica política és perquè la capacitat d’aquesta metàfora arquetípica és tan poderosa que funciona al marge de la voluntat manifesta de l’autor. En aquest sentit s’expressaven Joan Molas i Lluís Llach: «Es va crear una gran complicitat entre públic i cantants, *La nit* del Raimon n’és l’exemple més clar: la gent va desenvolupar un segon sentit per a entendre quan s’expressaven els artistes, per passar la censura¹⁴⁶»; «Quan el Raimon deia ‘la nit’, no només era la nit de quan es fa fosc, sinó que hi havia molt més

¹⁴⁵ *La cançó censurada*, Lluís Danés, TV3 (2016).

¹⁴⁶ Joan Molas: *La cançó censurada*, Lluís Danés, TV3 (2016).

endintre. [...] Creàvem metàfores, que algunes van quedar com un llenguatge paral·lel¹⁴⁷».

- **‘T’ho devia’** (PDAQD, 1969) reflexiona melancòlicament sobre el pas del temps, el record i l’oblit: *Un oblit dolç/ a vora el foc,/ quan quedes sol/ contra el record./ I és el record/ contra l’oblit/ que ho omple tot/ quan quedes sol.*

- **‘Molt lluny’** (AVJ, 1974); en aquesta cançó Raimon recorda els sentiments d’incertesa que acompanyaven la seua joventut a Xàtiva: *Molt lluny,/ en les butxaques d’uns pantalons vells/ que ma mare guardava/ -ma mare ho guarda tot-,/ he trobat/ les nits que ens passàvem/ caminant, amics,/ pels carrers de Xàtiva. [...] Amb poques coses clares:/ la incertesa del futur,/ l’avidesa d’uns infants.* Tornem a trobar la referència a la mare del cantant, com a símbol de la seua infantesa i de la terra de naixement.

- **‘Morir en aquesta vida’** (AVJ, 1974) està dedicada al poeta futurista rus Vladímir Vladímirovitx Maiakovski, molt compromés políticament amb la Revolució, que es va suïcidar el 1930. El suïcidi del poeta enceta la reflexió de la peça : *No és difícil morir en aquesta vida,/que viure és més difícil./ I he d’evitar el teu gest/ més absurd, inútil. [...] Perquè t’he fet part de la meua vida/i crec els poemes que tu feies,/ he d’evitar el teu gest/ més absurd, inútil. [...]Tu has escrit ja fa molts anys/ jo et llegeix encara avui,/ poeta Maiakovski.* En concret, Raimon expressa el seu rebuig pel suïcidi del poeta i, malgrat l’admiració que sent per ell, es manifesta a favor de la vida, opció aquesta que jutja més difícil que la de llevar-se-la.

- **‘Amb tots els petits vicis’** (AVJ, 1973) representa de nou una reflexió sobre el pas del temps i la immanència dels estats. Podem interpretar que la percepció de continuïtat de la consciència subjectiva amaga en el fons una queixa contra els llargs anys de la dictadura franquista: *Amb tots els petits vicis/ adult et consideren/ i com qui deixa ploure/vas traspasant els límits/ de més de tres edats./ Com és l’absurd qui mata/*

¹⁴⁷ Lluís Llach: *La cançó censurada*, Lluís Danés, TV3 (2016).

i mai a qui voldries,/ com que no veus el canvi,/ com passen tantes coses/ sense que t'ho consulten./ Et creus, oh miserable,/ que el temps ja no existeix.

- **‘Com una mà’** (LC, 1977) reflexiona sobre el pas del temps a través de la metàfora d’una mà oberta que es clou lentament: *Com una mà,/ la vida estesa/ al teu davant./ A tu es lliurava/ sense malícia./ Tot aquell temps/ t'havia fet/ com una mà/ la vida estesa. [...] Vint anys de temps,/ que són no res/ -diuen els savis-,/ i aquella mà/ anà tancant-se/ molt lentament/ però obstinada.*

- **‘Tristesa el nom’** (LC, 1977) explora el territori d’aquesta emoció negativa respecte d’una sèrie de termes referencials o contextuals: *Tristesa el nom/ tristesa vida/ tristesa el món/ tristesa antiga/ tristesa prou [...] tristesa avui/ tristesa trista. Tristesa lluny/ tristesa encara/ tristesa aquí [...] tristesa a terra/ tristesa en molts/ tristesa nostra/ Tristesa cant [...] tristesa oblit [...] tristesa d'ara.*

- **‘Als matins a ciutat’** (QAQ, 1979) enceta un període en què Raimon maldarà per alliberar-se del que s’ha anomenat el ‘Museu de la Resistència’, on feia d’abanderat principal de la protesta antifranquista. En peces com aquesta observem el desig de canvi de rumb, quan torna a la glossa de la quotidianitat, amarada de reflexions existencials: *Al metro el baf o la pudor somien,/ i a poc a poc s'entelen tots els cossos,/ es veuen moltes cares de filòsofs/ cristall endins del cansament dels homes./ Cada moment es viu amb la renúncia/ d'altres moments que no vindran mai més./ Ho has sabut sempre i ara també ho sents:/ groc és el temps de totes les nostàlgies.*

- **‘Un sol consell’** (QAQ, 1979), en aquesta peça Raimon torna a identificar-se amb l’oratge per tal de crear una simbiosi entre aquest i el motiu recurrent del pas del temps, en aquest cas en clau de *Carpe diem*: *Sota l'esguard lluent,/lleu és el vent/ que neteja la pell./Taronja d'hivern/ s'ha fet d'estiu./ Ja s'ha pansit,/ ja no té suc,/ s'ha fet fregall./ Jove, si ho ets,/ no et deixes res/ per a després.* Alhora, Raimon insta l’oient a dubtar de tot, fins i tot de les seues paraules: *Jo et donaré/ un sol consell:/ No has de fer cas/ de cap consell,/ d'aquest tampoc.*

- **‘Fou un infant’** (QAQ, 1979) retorna sobre la idea del desengany respecte al pas del temps: *Fou un infant despert i obert al món/ l'home que avui buit i perdut es troba:/ molt lentament l'han fet com ara és/ amics i amors viscuts intensament,/ i va tot sol i va tot sol, tot sol./ Ha buscat i no ha trobat,/ ha lluitat i no ha vençut,/ ha cregut, l'han enganyat,/ha estudiat i no sap,/ creu que no sap.*

- **‘Ningú no em contarà els seus somnis’** (QAQ, 1979) representa una mirada nostàlgica del cantant que, arribat a la trentena, recorda la infantesa a viscuda a Xàtiva des de la perspectiva urbana de la vida a Barcelona, on resideix: *M'invente sol un amic per parlar,/ per recordar records, velles històries,/ per retrobar el que a ciutat es perd/ entre els neons, el tràfec i les boires./ Jo sé que algú em pot dir que no m'adapte,/ que em costa molt de perdre el dialecte,/ que no m'esforce gens a assimilar-me,/ que no vull oblidar que soc de poble./ Que vaig idealitzant la meua infància,/ que passa a molta gent a la trentena,/ que tot això no té cap importància,/ que el món és fet de gent de tota mena.*

- **‘Et farà guanyar la vida’**(ENS, 1984) continua la reflexió, entre metafísica i sociològica, tot remarcant l'aïllament, la indiferència i la manca de cohesió que defineixen la vida urbana en una gran ciutat. Aquesta percepció també té una lectura en clau política, ja que és una metàfora de les expectatives frustrades durant la transició de la dictadura franquista a la democràcia: *Pels carrers indiferents/ veig alguns adolescents,/ si de cas miren al cel/ és per veure com algú/ o alguna cosa cau./ Homes i dones que es creuen,/ passen els vells i els infants,/ les botigues van tancant.*

- **‘Lluny de la pedra i de l'aigua’** (ENS, 1984) ens presenta un Raimon fidel als seus orígens malgrat el pas de temps: *Encarat sempre amb el vent/ a contracorrent m'he fet/ i vivint tots els meus dubtes/ aquí soc, aquí vull ser./ Però el temps, però la vida,/ però el país i la sort,/ la quotidiana mentida,/ rostre clement de la mort.*

- **‘Pensament’** (ENS, 1984); Raimon estableix un diàleg entre personificació de la consciència i el pas del temps: *Matins antics, Pensament, de la mirada,/ quin temps passat lentament torna avui?/ Ahirs llunyans, Pensament, que prenen forma/ fan*

tremolar,/ Pensament, ànimes noves./ Infants jugant, Pensament, so de campanes,/ carrers viscuts,/ Pensament, plens d'una vida,/ que va dient, Pensament, soc ja fugida.

- **‘Octubre dolç’** (PO, 1987) mescla les sensacions urbanes amb les reflexions sobre el pas del temps: *Recorde bé la llunyana remor,/ petjada breu de vida de ciutat,/ clos de l'engany del tràfec dels humans,/ coixí callat d'aquella hora i del lloc./ Jo passejant gaudia del bon temps/ ben acordat amb tot el meu entorn./ Passat, futur no eren gens presents,/ l'instant que fuig feia el meu viure ple. [...] Temps era temps hi havia un infant/ d'ulls ben oberts i ben desperta oïda./ Aquest infant, ingenu i neguitós,/ viu dins del cos, precari cos d'un home.*

- **‘Per camins d'aigua’** (PO, 1987) pondera la continuïtat de la vida més enllà del propi ésser, utilitzant com a interlocutor la mare del cantant: *Per camins d'aigua/ van els meus peus./ Quin cansament, mare./ Res no s'acaba en mi/ i la vida continua./ Amb to segur em parlen:/ ‘Si no hi ha futur/ no hi ha present./ El passat és demà/ és l'ara i aquí.’*

- **‘Lector de poesia’** (PO, 1987) especula sobre diverses facetes del devenir de la vida i l'oblit, dins del marc urbà que acompanya moltes de les lletres de Raimon: *Si t'il·lumines d'immens no et veuen./ Són mesquins alguns i algunes coses./ Ara el món mostra menys pietat./ Plou a ciutat, no plora el meu cor./ Llibertat, on escriuré el teu nom?/ Oblides que oblides cada dia.*

- **‘La mar respira calma’** (PO, 1987) és una íntima reflexió sobre el pas del temps on el cantant s'identifica, com tantes altres vegades, amb el paisatge com a símbol transcendent: *Han callat lentament/ les veus vives del vespre./ M'he sentit fet de vent,/ de lleus hores mandroses./ He palpat la mirada / que llegia la pàgina/ del quadern del meu viure/ que ara ha estat arrencada./ La mar respira calma.*

- **‘Del blanc i el blau’** (PO, 1987) expressa de nou la identificació amb els elements naturals, com ara el núvol, símil de la flonjor, fugacitat i inconsistència humanes: *El núvol blanc/ que ara passa/ pel blau del cel/ molt suaument/ no ha estat posat,/ ni poc ni massa,/ per ser mirat/ amb els ulls meus. [...] Un gran desig,/ desig de*

perdre'm,/pren cos en mi/ calladament;/ d'a poc a poc,/ com ell, desfer-me/ en algun lloc/ que no conec.

- **‘Coneixement de l'ombra’** (CM, 1997); de nou Raimon s'identifica amb la naturalesa per tal de reflectir les seues ponderacions de caire filosòfic: *Sobre la mar blavosa,/ els ganivets de l'aigua/ tallen l'or més fi/ de la llum de la tarda./ És llavors que conec/ l'ombra. No sé com és./ Sé que és fora de mi/ i sé que és en mi, l'ombra.*

- **‘Si miraves l'aigua’** (RE, 2011) eleva el líquid element a la categoria de símbol de la fugacitat inestable de les coses, amb un joc verbal marcadament líric: *Blanca, blanca, blanca/ Bat contra la roca/ L'aigua, l'aigua, l'aigua./ Malva, malva, malva/ A la llum de l'alba/ L'aigua, l'aigua, l'aigua.*

- **‘Rellotge d'emocions’** (RE, 2011) vincula temps i memòria emocional, tot evocant la mare, la seua militància política i la mordassa del règim, que contrasten amb l'acuitat i contingència dels records: *El primer de maig ma mare i jo cantàvem/ —en veu baixa—/ aquesta lletra de la Internacional:/ «Arriba los de la cuchara,/ abajo los del tenedor,/ que mueran/ todos los fascistas,/ Visca el braç treballador»/ Rellotge d'emocions que no s'esborren, / Martell de llum, falç de treball, punxa de temps./ Branca i llavor d'un temple antic./ Desades a l'oblit que ja ens espera./ Oh, sí, punxa de temps.*

- **‘Mentre s'acosta la nit’** (RE, 2011) és una peça de nou dedicada al nostàlgic record dels pares, des la perspectiva de l'ocàs vital: *Des d'amples indrets d'oblit/ venen cares estimades,/ mirades que m'han mirat,/ les boques que m'han parlat,/ les veus que m'acompanyaven./ Aquells peus que m'ensenyaren/ a estar dret i caminar,/ i les mans que em protegien/ agafant les meues mans/ i els braços que m'abraçaven. [...] Mentre s'acosta la nit/ alguns records em fan viure.;*—En la veu que enuncia el discurs, el símbol nocturn de la mort s'equipara a la fi de la carrera artística del cantant. No debades aquest va ser l'últim treball publicat per Raimon: *Amb més records que projectes,/ amb més passat que futur,/ amb un present/ prim, com sempre,/ amb una vida que fuig.*

- **‘He passejat per València sol’** (RE, 2011) és un tema dedicat a la ciutat de València, en concret hi descriu les actituds diverses que concita la seua personalitat pública: *He passejat per València, sol/ on hi ha gent que m'estima molt/ on hi ha gent que m'estima poc/ on hi ha gent que no m'estima gens*. En el seu recorregut nostàlgic pel centre de la ciutat evoca carrers i referències personals i històriques: *He retornat al carrer la Nau/ on he estudiat i m'he enamorat [...] He caminat pel carrer la Pau/ March i Fuster m'han enlluernat/ Roig i Estellés se m'han barrejat/ Alfaro i Ventura m'han animat*. I recorda quan d'infant descobrí, de la mà del pare, la ciutat i la seua mar. Aquí el cantant, doblat de poeta, construeix una imatge bellíssima amb gran economia de recursos, combinant dues metàfores senzilles però impagables: el guiatge patern com a símbol de la transmissió dels sabers culturals i la mar, com a icona insondable de l'existència : *En aquell tren Xàtiva-València/ mon pare em portà a la Malva-rosa/ ben agafat de la seua mà/ per primera volta vaig vore el mar./ Al meu davant tinc aquell infant/ mira que mira la mar tan gran/ dolç el record i amarg i llunyà/ vida viscuda que no tornarà*.

- **‘Terra negra’** (RE, 2011); en la present cançó Raimon torna a referir-se explícitament als sentiments que li provoca el pas del temps: *I aquest perenne dolor de sentir-se/ sempre humà./ Pas de temps,/ pas de temps, temps de pas*.

b) Reflexions amoroses:

- **‘Se'n va anar’** (S3, 1963); tot i que els autors del text són Josep Maria Andreu i Lleó Borrell, la cançó enceta la meditació sobre l'experiència amorosa que reapareixerà al llarg de tota la producció de Raimon. Ací el motiu central és la distància temporal i física. Es tracta molt probablement d'una reflexió de caràcter autobiogràfic, inspirada per la relació del cantant amb la italiana Annalisa Corti, la seua parella fins a l'actualitat. És també ressenyable la presència de la metàfora de la nit com a símbol de la desesperació: *Tant de temps que ha passat!/ Dintre meu, tanta nit!/ Dalt del cel, la*

ciutat/ on potser/ ella ha fugit./ Se'n va anar/ en un dia molt clar./ Jo no sé/ si a una terra llunyana./ Se'n va anar/ cap enllà./ No sé pas/ si tornarà.

- **‘En tu estime el món’** (CA, 1965) és la primera peça d'un àlbum dedicat íntegrament a la reflexió al voltant del sentiment amorós. La destinatària d'aquesta primera peça sembla que és la ja referida Annalisa Corti, italiana d'origen. Hi ha una al·lusió clara a la seua procedència: *En tu estime el món,/ la terra i la gent d'on véns,/ en tu estime*. Observem també com en aquesta lletra, Raimon presenta la dona com a ésser admirable, per la fortalesa i per la capacitat d'alliberar l'home fins i tot de la por a la mort: *I sé que en tu és més fort el dolor/ i més intensa l'alegria de viure,/ i és en tu on creix la vida/ i és en tu on em sent lliure./ En tu estimaria fins i tot/ l'absurda vinguda de la mort [...]*.

- **‘Treballaré el teu cos’** (CA, 1965) repeteix la temàtica del fet amorós, el qual en aquest cas es representa amb la metàfora de la llaurança: *Treballaré el teu cos/ com treballa la terra/ el llaurador del meu poble:/ amb amor i força*. Aquesta metàfora es podria relacionar amb la fertilitat femenina, però el ‘fruit’ que dona la unió dels amants són ells mateixos i no una possible descendència: *I seràs tu el fruit,/ seré jo el fruit,/ serem junts el fruit*. A més a més, la lletra remarca la importància equidistant que té la companya, la dona, dins de la seua jerarquia vital: *Tu i jo, terra i força./ I obrirem junts els camins/ que la vida ens tanca/ desesperançadament./ Ens farem, serem junts./ En l'únic camí nostre/ -font i mar, terra i arbre-/ l'únic camí cert,/ el camí de l'amor [...]*. La lletra equipara home i dona en rellevància i en expectatives recíproques. Pràcticament és una visió feminista, que veu en la relació amb la parella un mitjà per a augmentar la llibertat i les possibilitats vitals d'ambdós integrants.

- **‘Si un dia vols’** (CA, 1965) ens presenta una perspectiva diferent del punt en què es troba la relació amorosa que s'hi descriu: hi ha hagut una separació i el poeta expressa el seu amor incondicional i com seria l'hipotètic retorn de l'estimada, a la qual, però, atorga sempre la decisió última: *Si un dia vols,/ si un dia tornes,/ em trobaràs com sempre,/ si un dia vols*.

- **‘No sé com’** (CA, 1965) continua i complementa el mateix moment de la relació amorosa que s’havia encetat en la cançó anterior: la separació dels amants i la perdurabilitat de l’estima que el poeta sent per la dona, malgrat l’absència d’aquesta. La dona, novament, s’hi veu com a ésser lliure, susceptible de prendre decisions que l’allunyen de la veu masculina que enuncia el cant: *No sé com,/ però sempre t'estimaré./ Encara que altres mans/ sàpien d'una pell que jo conec. [...] Encara que els teus llavis/ no diguen ja el meu nom. [...] Encara que els teus fills/ no siguen mai els meus./ Encara que els teus camins/ són ja camins tan diferents. [...] Encara que l'única cosa nostra/ serà sempre el nostre fracàs.*

- **‘En el record encara’** (RA, 1966) el cantant reflexiona sobre la importància de l’amor per tal d’enfrontar les dificultats del devenir vital: *Alçava muralles la vida,/ muralles immenses de paraules i gestos/ que tu -com qui posa les mans en l'aigua-/ trencaves i desfeies amb la sola teua presència;* i planteja la solitud existencial un cop la relació sentimental s’ha acabat –els sentiments negatius tornen a ser simbolitzats a través de la presència de la nit al poema–: *Avui és espessa la vida,/ com una gran muralla/ de gestos i paraules feta./ I ningú no m'ajuda a trencar-la [...] Perquè tu vius lluny una altra vida,/ uns altres gestos,/ d'altres paraules,/ jo escric aquesta nit/ aquests tristos i mal fets versos.*

- **‘Com un puny’** (AVJ, 1973); en aquesta cançó, Raimon torna a reprendre la idea de l’amor llunyà –de nou l’estimada és d’origen italià – i els sentiments d’enyorança que li provoca. La veu del text s’identifica amb l’admirat Ausiàs March, quan aquest cercava d’ocultar el mal d’amors refugiant-se en el son: *Quan tu te'n vas al teu país d'Itàlia/ i jo ben sol em quede a Maragall,/ aquest carrer que mai no ens ha fet gràcia/ se'm torna el lloc d'un gris inútil ball./ Ausiàs March em ve a la memòria,/ el seu vell cant, de cop, se m'aclareix,/ a casa, sol, immers en la cabòria/ del meu desig de tu que és gran i creix:/ ‘Plagués a déu que mon pensar fos mort/ E que passàs ma vida en dorment’.*

- **‘L’única seguretat’** (LC, 1977) aglutina el tòpic de l’enyorança per l’amor llunyà: *Com sempre que vas al lloc/ on et varen fer possible,/ jo t'escric una cançó/ que*

és, potser, incomprensible./ L'única seguretat,/ l'arrelament dels meus dubtes,/ ve potent quan tu te'n vas,/ tant si t'ho creus com si dubtes; el pas del temps i la remembrança de la infantesa, el 'paradís perdut' al qual es desitjaria tornar: Content tornaria a ser/ el xiquet que va jugant,/ absent, pel mig del carrer,/ d'aquell meu carrer d'abans./ Carrer on jugàvem tots,/ els més menuts i els més grans,/ carrer de terra i de pols,/ que així era el carrer Blanc; i les reflexions sobre el significat que l'ofici d'escriure cançons té per a Raimon: Que el treball quotidià/ de trobar unes paraules/ que diguen exacte i clar/ el que jo sent junt amb altres.

- **'L'última llum d'estiu'** (QAQ, 1979) és una reflexió melangiosa on el cantant s'identifica amb el paisatge plujós i tardorenc que li porta la revelació de la gran estima que sent per la companya sentimental: *És garbellant els més foscos dels núvols/ que el ritme imprevisible de la pluja/ s'emporta carrerons avall de l'ànima/ l'última llum d'estiu que tardoreja. [...] Una alta flama m'ha tingut despert/ a totes les preguntes del teu viure:/ t'estime ara més que t'he estimat.*

- **'Al meu cervell que desconec'** (PO, 1987) representa una intimista peça dedicada a l'amor madur, pletòric i alliberador que Raimon sent per la seua companya: *Al meu cervell que desconec/ un gran interrogant s'acosta,/ vol abraçar totes les lletres/ que formen la paraula Amor./ Les lletres canvien de lloc/ i formen la paraula Roma/ i riuen amb complicitat./ Al meu cervell que desconec/ arriben els anys que hem viscut/ junts, carregats, curulls de vida,/ plens de desig, fan senyals/ als que encara no ha arribat/ dient-los: veniu i mireu/ com estem nosaltres de bé./ Al meu cervell que desconec/ al meu cos tot, véns somrient/ i em dius t'estime, al mateix/ moment que jo et dic t'estime./ És un instant que ens fa més lliures/ i en què tots els ocells del món,/ de sobte, es posen a volar.*

- **'La dona que vas conèixer'** (PO, 1987) explora, partint de la veu d'enunciació masculina, les diverses facetes que mostra una companya sentimental al llarg dels anys compartits, una companya de vida: *D'aquella dona que vas conèixer una era jove/ una era vella [...] D'aquella dona que vas conèixer una era alegre/ una era trista/ D'aquella*

dona que vas conèixer ara ja ho saps/ era una dona./ Aquella dona que vas conèixer/ era una dona.

- **‘Parlant-me de tu’** (CM, 1997) és un altre exemple de com Raimon utilitza la descripció de diferents elements de la naturalesa per tal de construir un pont de significats amb els seus sentiments amorosos: *Tots els colors de la terra i de l'aigua/ que són suaus en aquesta hora incerta,/ i aquests ocells que van de branca en branca/ i el sol ixent i la llum que em desperta/ van parlant-me de tu./ Si vols present, t'ompliré de carícies./ Si vols records, t'oferiré els més bells./ Si vols futur, t'ompliré d'esperances:/ vull viure el temps ben acordat amb tu.*

- **‘Finestra a la Badia de Palma’** (CM, 1997) descriu, d'una manera molt similar a la peça anterior, l'amor que sent per la dona, projectant-se en el paisatge, en aquest cas, en el de la badia de Palma de Mallorca: *Un tros de cel ben blau./ Un tros de mar tranquil·la/ que el meu esguard s'engul./ Al llit descansa nua/ la dona estimada./ Tot el meu cos s'amara/ d'amor, de cel, de mar.*

- **‘Viure junts’** (CM, 1997) representa una reflexió, des de la perspectiva de la maduresa del cantant, del fet amorós inserit en el context de la lluita social i la meditació sobre el pas del temps: *Com/ l'amor per tancar/ i l'amor per fer lliure,/ com l'amor per matar/ i l'amor per reviure./ Hem viscut junts, ben junts/ ara fa ja molts anys,/ qui sap què ens portarà,/ què ens portarà demà./ I volem viure junts/ els temps nous que vindran/ i volem lluitar junts/ per tot el que hem lluitat.* És remarcable el fet que Raimon compara l'amor amb diversos dels elements que constitueixen les metàfores arquetípiques: *Com l'amor/ com el foc/ com la veu,/ com la llum.*

- **‘A l'estiu quan són les nou’** (RE, 2011) és una peça en què, com és habitual en les lletres de Raimon, s'utilitza la descripció atmosfèrica: *A l'estiu quan són les nou/ són les set hores de sol/ aquí, per ara;* que enllaça amb la reflexió amorosa: *Com m'envaeix el cos la teua absència,/ com desaprenc les coses que sabia,/ com cada nit que passa i cada dia/ sent el desig de la teua presència;* que desemboca en la filosòfica: *A voltes pense que sense tu/ no hagués fet res, mai de la vida./ A voltes pense que amb*

tu/ no faré res mai de la vida [...] –en la qual destaca la concepció de la independència de la personalitat pròpia, malgrat la força del sentiment amorós–: Per a que tu pugues ser tu/ jo no he deixat de ser jo,/ per a que jo puga ser jo/ tu no has deixat de ser tu./ Tu i jo hem volgut/ sempre ser-ne dos– i la reflexió al voltant de la temporalitat –El temps cantat, el temps contat,/ el temps comptat, que ara em queda/ I que no sé si el/ cantaré, si el contaré,/ si el comptaré, ni si me'n queda–.

c) Reflexions sobre el procés creatiu:

- **‘Cançó del remordiment’** (RA, 1966) en aquesta peça, Raimon comença una sèrie de reflexions al voltant del fet artístic, en concret, el procés a través del qual ell mateix compon les seues cançons. Aquesta cançó, doncs, presenta com a naixement i font de la inspiració una doble metàfora, la nit convertida en un ‘vell armari tot ple de records’: *Quan la nit és un vell armari/ tot ple de records,/ quan la nit és un vell armari/ i ens porta la cançó. [...] La cançó que torna sempre,/ la cançó que sempre torna/ quan la nit és un vell armari/ i ens porta la cançó.* També s’hi fa referència a l’opressió que pateix la llengua en què Raimon escriu les seues cançons i la importància que aquesta té en el procés creatiu per al cantant: *Ben endins viuen les paraules,/ les paraules que no ens deixen morir/quan la nit és un vell armari/ i ens porta la cançó.*

- **‘Qui ja ho sap tot’** (CB, 1974) és una composició summament interessant perquè representa, d’una banda, la justificació com a cantant de Raimon mateix., És a dir, ens explica quina és la seua motivació per fer el que fa i quin és el públic a qui adreça el seu treball: *Qui ja ho sap tot que no vinga a escoltar-me. Sempre he cantat per qui ha volgut aprendre,/ perquè jo encara aprenc de qui m’escolta,/ de qui em fa callar o no m’escolta.* D’altra banda, la peça continua mostrant l’elenc de temes que vertebrar en les seues cançons: *El desig i l’esperança,/ la derrota no acceptada,/ el dubte de tot saber,/ l’alegria ben guanyada,/ la tristesa d’un temps malalt/ d’hipocresia forçada/ que volem ben diferent,/ és el que jo cante. [...] Un crit cert i uns quants matisos,/ poemes de vells poetes,/ un amor encara viu,/ molta ràbia acumulada/ en la lluita necessària/*

contra el matalàs immens/ que ens volen posar damunt,/ és el que jo cante. [...] El desastre quotidià/ que s'allargassa anys i anys,/ la lentitud de la represa/ i els que cauen pel camí,/ els tirs mal dirigits/ i, per què no dir-ho també?/ una fe, una gran fe/ en determinada gent,/ és el que jo cante.

- **‘Si jo fos un cantant de cantants’** (ENS, 1984) serveix de reflexió sobre la concepció que Raimon té del propi treball com a cantant contracorrent: *Si jo fos un cantant de cantants/ cantaria una cançó de cançons/ en una llengua de llengües/ d'un país de països,/ si jo fos un cantant de cantants;* alhora que la consciència de singularitat la insereix dins d'un context de rebuig de la cultura massiva i alienant: *El meu orgasme seria una orgasme d'orgasmes,/ el meu menjar seria un menjar de menjars,/ la meua son seria una son de sons,/ la meua beguda seria una beguda de begudes,/ si jo fos un cantant de cantants.*

- **‘Han passat vint anys’** (ENS, 1984) rememora i descriu els vint anys que fa que Raimon es dedica a escriure cançons: *I són vint anys de pors i de silencis,/ vint anys passats./ I són vint anys d'intents de sobreviure,/ vint anys passats./ Vint anys de moral enemiga./ Sense encant ni desencant/ he construït el cant/ de rigor cantellut/ i de raó oprimida.*

- **‘Entre la nota i el so’** (ENS, 1984) tracta d'explicar en què radica la gènesi de les cançons de Raimon i quin n'és el propòsit: *Entre la nota i el so,/ amb la paraula cantada,/ el gruix de tot el meu viure/ vos intente donar cada vegada. [...] Ben impregnant de soledat/ el meu cant vol ser plural,/ amb perfum del món dels altres/ vénen les cançons a casa.*

- **‘Si vols, no vull’** (PO, 1987); en aquesta peça Raimon medita sobre la importància del missatge de les seues cançons i la connexió amb el públic: *Si lluny o a prop/ em sents cantar./ Si no m'entens/ soc jo qui perd.*

- **‘Primer parlaré de tu’** (PO, 1987) considera el component ideològic del missatge de les lletres del cantant i com aquest hi és fidel malgrat el pas del temps: *Que*

descante el que he cantat,/ que em desdiga del que he dit/ és el que han volgut de mi/ i no han aconseguit.

- **'Soliloqui solipsista'** (CM, 1997); en aquesta peça Raimon valora l'opció d'expressar allò que hom sent –a través de la lletra de les seues cançons– com a preferible al silenci: *Parlava amb mi mateix i em deia:/ si dius que hi ha qui ha resistit la tortura/ i no ha resistit l'adulació,/ t'entendran? No t'entendran/ No t'entendran. [...]* *Parlant amb mi mateix he arribat a un acord,/ provisional, i m'he dit:/ més val no ser entès/ que romandre callat.*

- **'Oh, desig de cançons'** (CM, 1997) representa una nova reflexió sobre el procés creatiu: *Jo no tinc cançons;/ em tenen a mi/ elles, les cançons./ Quan volen, quan vénen,/ quan? Qui ho pot saber;* alhora que el cantant mateix ens ofereix l'objectiu i propòsit últim del seu treball: *De vegades es mostren rebels/ i parle amb elles i em van dient/ el que voldrien que jo cantés:/ menyspreu per a tots els opressors,/ paraules que els puguen fer mal./ Amor i fermesa en el combat/ per a tots els oprimits./ Música i consol i companyia/ per als solitaris i marginats.*

d) Reflexions sobre la identitat:

- **'Quatre rius de sang'** (RM, 1967) s'erigeix com una contundent metàfora dels territoris de parla catalana, sota la bandera de les quatre barres roges –els quatre rius de sang– alhora que s'hi denuncia els problemes entre els diferents pobles que els habiten i l'opressió de què continuen sent víctimes –el silenci, el fet de callar– i el desig d'alliberament –les paraules, el fet de parlar–: *Com sobre l'arbre sec/ i la terra eixuta/ cau la pluja en ple estiu,/ voldria que les paraules/ arribassen ací./ Quatre rius de sang,/ terra polsosa i vella,/ corral ple de baralles/ entre els que es diuen germans,/ és el que hem trobat./ Una por immensa/ que ens ha fet callar tant;/ una por immensa/ que encara ens fa callar;/ una por immensa/ que ens ha fet tant de mal,/ és el que hem trobat./ I els quatre rius de sang/ cada vegada més grans/ i un espès silenci,/ tallaven tantes mans.../ I amb tot un passat nostre/ sabem el que volem/ des d'aquesta terra,*

*germans,/ la dels quatre rius de sang./ Terra polsosa i vella/ on creixen noves mans,/ on
mils i mils de boques,/ cansades de silenci/ es disposen a parlar/ des dels quatre rius de
sang.*

Raimon fa servir també en aquesta cançó un dels referents metafòrics propis de la seua producció: la pluja, com a símbol de renovació regeneradora –tot i que també utilitza de vegades aquesta imatge per tal d’il·lustrar la devastació.

- ‘**Jo vinc d’un silenci**’ (RM, 1976) és una declaració de sentiments identitaris de classe popular i oprimida –el silenci torna a ser-ne metàfora–: *Jo vinc d'un silenci/
antic i molt llarg/ de gent que va alçant-se/ des del fons dels segles/ de gent que
anomerenen/ classes subalternes [...] Jo vinc de les places/ i dels carrers plens/ de xiquets
que juguen/ i de vells que esperen,/ mentre homes i dones/ estan treballant/ als petits
tallers,/ a casa o al camp.* En aquesta peça trobem la coneguda estrofa de Raimon que resumeix, en una síntesi tan punyent com exacta, el seu concepte d’identitat col·lectiva dels valencians: *Jo vinc d'un silenci / que no és resignat,/ d'on comença l'horta/ i acaba
el secà,/ d'esforç i blasfèmia/ perquè tot va mal:/ qui perd els orígens/ perd identitat.*

La peça constitueix una enumeració de característiques identitàries del grup al qual Raimon s’enorgulleix de pertànyer: *gent sense místics/ ni grans capitans,/ que
viuen i moren/ en l'anonimat,/ que en frases solemnes/ no han cregut mai.* A més, Raimon s’hi adhereix a la lluita pel recobrament identitari, lluita que té per objectiu primer el trencament del silenci, símbol d’opressió i sotmetiment: *Jo vinc d'una lluita/
que és sorda i constant,/ jo vinc d'un silenci/ que romprà la gent/ que ara vol ser lliure/
i estima la vida,/que exigeix les coses/ que li han negat.*

7.2.2.2. *La història alternativa:*

a) Història viscuda: el franquisme

- ‘**A Joan Miró**’ (MM, 1969) constitueix un homenatge al pintor barceloní a través d’un dels seus colors fetitxe, el roig, que pot ser interpretat com a metàfora de la ideologia esquerrana, ja que n’és un dels símbols històrics: *D’un roig encès/ voldria les cançons./ D’un roig encès/ voldria la vida./ D’un roig encès/ tots els amors. [...] D’un roig encès/ voldria el món,/ i dir les coses/ tal com són.* A més a més la data de publicació de la cançó coincideix amb l’exposició retrospectiva a l’Hospital de la Santa Creu de Barcelona per celebrar el 75é aniversari de l’artista, a la inauguració de la qual Miró no va assistir per no coincidir amb el ministre Manuel Fraga. La concepció que Joan Miró té de l’art com a responsabilitat cívica i compromís social coincideix amb la que sustenten Raimon i Al Tall. És al capdavant la mateixa que defensava Adorno, com demostren les paraules del pintor durant el discurs d’investidura com a doctor *honoris causa* per la Universitat de Barcelona el 1979:

[...] Malgrat tot, potser valdria la pena d’aprofitar aquesta ocasió solemne per a precisar alguna cosa, si no ja per a intentar d’explicar l’obra, que no és feina meva, per a intentar d’explicar algunes de les raons profundes de la meua actitud humana, perquè és dintre de les actituds humanes que tota obra d’art té les arrels. Allò a què voldria fer referència és a la meua concepció de l’artista, com a persona amb una especial responsabilitat cívica. En aquest sentit, entenc que un artista és algú que, entre el silenci dels altres, fa servir la seva veu per dir alguna cosa, i que té l’obligació que aquesta cosa no sigui quelcom d’inútil, sinó quelcom que faci servei als homes. Que el fet de poder dir alguna cosa, quan la major part de la gent no té opció per expressar-se, l’obliga que aquesta veu sigui en certa manera profètica. Que sigui, en certa manera, la veu de la seva comunitat. Que quan artista parla des d’un país com el nostre, cruelment marginat per una història adversa, cal que faci sentir la seva veu pel món, per afirmar, contra totes les ignoràncies, tots els malentesos i totes les males fes, que Catalunya existeix, que és original i és viva. Que quan artista parla voltat d’una cultura internacional i d’uns refinaments elitistes, no vulgui deixar-se tancar dintre el clos de la cultura ni de les elits, i que vulgui comunicar directament, per aprendre coses i per expressar-les, amb la saviesa profunda del poble, origen i destinatari final de tota empresa realment humana, sense que cap barrera classista ho pugui impedir. Que quan un artista parli en un entorn on la llibertat és difícil, converteixi cada una de les seves obres en una

negació de les negacions, en un deslligament de totes les opressions, tots els prejudicis i totes les falses valors establertes. [...] ¹⁴⁸

- **‘A un amic d’Euskadi’** (MM, 1969) és una peça que tracta de visibilitzar l’opressió i la situació de conflicte al País Basc, utilitzant un cop més la metàfora del silenci: *Si cal que doneu la vida,/ contra la mort la doneu;/ si vos volen en silenci,/ alceu molt més la veu.* S’hi enuncia de manera específica la deformació de la història oficial que s’ha difós sobre aquest poble: *No ens confonen les mentides/ que els que poden diran;/ no ens confonen les històries/ que sempre ens han contat.* I alhora el text de la cançó reuneix dos dels colors de la bandera d’Euskadi –el verd i el roig– que podem interpretar com a referents simbòlics de l’esperança i la lluita respectivament: *Verd vell, verd nou,/ el teu país es mou. [...] Roig dur, roig fort,/ no hi ha por, no hi ha por.*

- **‘La muntanya es fa vella’** (MM, 1969); en aquesta cançó, Raimon tracta de nou de fer visible l’opressió franquista contra els moviments estudiantils i, en general, tots aquells estudiants que es manifestaren el maig del 68 contra el capitalisme, el consumisme, l’imperialisme americà i les institucions tradicionals. El suport de Raimon a aquestes protestes va topar amb la censura del règim franquista. La portada del àlbum s’hi referia amb el senyal de prohibició del codi internacional de trànsit. També la lletra hi al·ludeix, amb una mena d’embarbussament que vist ara resulta gairebé autoparòdic: *Alguna cosa passa avui,/ vostès ben bé que ho saben,/ però no saben el que és./ I jo, i jo, i jo/ no els ho puc dir./ Aquesta gent jove, ai!./ aquesta gent jove,/ estudiants i no estudiants,/ els hi la tenen jurada.*

- **‘18 de maig a la ‘villa’** es tracta d’una cançó que Raimon compon evocant el recital que, organitzat pel Sindicato Democrático de Estudiantes, va oferir el maig de 1968 a la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Madrid (hui Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid). La recaptació del recital es destinaria als obrers en vaga de la fàbrica de camions Pegaso. Malgrat haver

¹⁴⁸ “Miró: el meu objectiu principal és la llibertat”, www.ara.cat, 9-10-2011.

estat autoritzat, la policia nacionalitzat, els 'grisos', irrompé a cavall en la facultat i va dissoldre l'acte violentament. A més a més, les autoritats van responsabilitzar dels disturbis organitzadors i assistents i van sancionar el cantant valencià amb la prohibició de tornar a actuar en la capital durant els dotze anys següents. En la peça, Raimon recrea l'atmosfera de l'acte, el desig de llibertat i de canvi social, l'enorme cabal d'esperança que animava els joves universitaris antifranquistes en aquella capital del règim. Tot plegat, aquell recital el va colpir profundament: *I la ciutat era jove,/ aquell 18 de maig. [...] que no oblidaré mai./ Per unes quantes hores/ ens vàrem sentir lliures,/i qui ha sentit la llibertat/ té més forces per viure. [...] Una vella esperança trobava la veu/ en el cos de milers de joves/ que cantaven i que lluitaven. [...] no l'oblidaré mai,/ aquell 18 de maig/ a Madrid.*

- **'De nit a casa junts'** (QDAQD, 1970) narra la sensació d'intranquil·litat i por davant l'eventual arribada de la policia política al domicili del cantant: *I de nit a casa, junts/ escoltàvem la música,/ de nit a casa junts./ I serenament esperàvem/ que d'un moment a l'altre/ l' ascensor es parés/ al nostre pis./ Ells arribarien/ de nit, n'érem segurs./ I parlàvem de quines altres coses/ podríem fer,/ i de què faríem/ quan arribassen.*

La peça coincideix en el to i el context narratiu amb la cançó *Què volen aquesta gent?* (1977), composta per Maria del Mar Bonet, amb lletra del poeta Lluís Serrahima. El poema de Serrahima evoca la mort de Rafael Guijarro Moreno, estudiant madrileny de 23 anys que militava en el Frente Antifascista Revolucionario (FAR), un grupuscle maoista escindit del PCE. En la matinada del 30 de gener de 1967, els agents de la policia política que havien detingut el jove l'obligaren a acompanyar-los al domicili familiar, per tal de practicar-hi un escorcoll. Ja en l'habitatge, i amb la mare davant, el jove es va matar, caient per una finestra des del pis sisè. Mai no es va esclarir si havia estat un suïcidi induït o una assassinat. En tot cas fou un dels molts crims polítics que el règim intentà ocultar a l'opinió pública. El poema de Serrahima esbossa aquest relat terrible des de la irrupció dels agents en plena nit. Ho fa de manera eficaç i colpidora amb poques paraules, barrejant-hi context implícit, mots clau (mare, fill, gent...), amb detalls concrets que fan el relat creïble i entranyable alhora (el replà de

l'escala, la mare en bata, el policia que guaita per la finestra darrere de la mare...) i l'interrogant retòric que dona títol al relat: : *De matinada han trucat,/ són al replà de l'escala,/ la mare quan surt a obrir/ porta la bata posada./ Què volen aquesta gent/ que truquen de matinada?*.

La peça de Raimon es compon set anys abans, amb una dictadura en descomposició que seguia matant. També juga amb la dosificació de les dades i combina la idea recurrent de la por a l'arribada de la policia, subjecte el·líptic designat amb el pronom personal en tercera persona del plural (*ells*), amb detalls d'una domesticitat recognoscible (descansar a la nit escoltant música, sentir el soroll de l'ascensor aturant-se vora el pis).

- **‘Quan jo vaig nàixer’** (CB, 1974) narra la perspectiva de l'any 1940, immediatament posterior a la fi de la contesa civil, quan la dictadura no havia fet sinó començar i quan Raimon, nadó primer i infantó petit després, encara no podia tenir consciència del greu daltabaix. L'adquirirà més tard, amb els testimonis orals del seu entorn, i amb el desvetllament progressiu del coneixement historiogràfic:: *A l'any 40, quan jo vaig nàixer,/ encara no havien mort tots./ Molts es varen quedar, havien guanyat, diuen./ Molts es varen quedar, havien perdut, diuen./ D'altres conegueren l'exili/ i els seus camins./ A l'any 40, quan jo vaig nàixer,/ jo crec que tots, tots, havíem perdut.../ Jo no he vist aquelles morts de ràbia,/ jo no he vist aquelles morts de fam,/jo no he vist aquelles morts al front,/ jo no he vist aquelles morts a les presons./ No, jo no ho he vist i tot m'ho han contat,/ i encara avui al meu poble ho conten,/ i encara avui la gent que ho ha vist amb por, ho conta., records de* Reconstruint els testimonis de protagonistes o observadors directes del conflicte, Raimon ens n'ofereix una visió humanista, gens sectària, vist que posa l'èmfasi en la fractura històrica en si, en la pèrdua general que representà per a vençuts i vencedors, sense oblidar, però, la responsabilitat de cada bàndol.

- **‘Qui pregunta ja respon’** (LC, 1977) exposa el sentiment de decepció de Raimon en els primers anys de la transició: *Quants homes calen per a fer un país,/ quants països per a fer el món,/ quantes llibertats per a fer la democràcia [...] Quantes*

'apertures' calen per a trencar la tancadura, [...] quantes amnisties calen per a fer l'amnistia [...] Això em preguntava el vent a mi mateix,/ això em preguntava jo a mi mateix./ Qui pregunta ja respon,/ qui respon també pregunta. [...] una llibertat no fa la democràcia [...].

- **'Que tothom'** (LC, 1977), en aquesta peça Raimon reflexiona sobre l'opressió que han suposat els anys de la dictadura i expressa el desig col·lectiu de revertir aquesta situació cap a la llibertat. Cal remarcar que en la portada d'aquest disc apareix per primera vegada el rostre del cantant, que ocupa tot l'espai, amb un posat amable, moderadament rialler, amb un fons de sornegueria. Aquest element paratextual reforça el to proactiu i esperançat de la peça: *Que tothom diga prou,/ que tothom siga lliure,/ que tothom trobe el lloc/ i el seu motiu de viure./ Del fons del fons del nucli del que soc,/ dels anys patits on tot ha estat perill,/ del vell impuls, del clar bressol del crit/ que ens ha fet junts i m'ha fet ser com soc,/ naix aquest cant que vol fer-se presagi/ i anunciar com als pregons antics/ els signes nous que ja veiem venir:/ els pobles van sortint del dur naufragi. [...] Aquest serà, segons tots els indicis,/ el darrer temps de por i de malson:/ comença ja ben fort el gran inici,/ anem posant les vides al seu lloc./ De bat a bat obrim totes les portes,/ que entre el desig més gran de llibertats,/ que les presons siguen contrades mortes/ i que el silenci no ens siga imposat.* Les metàfores del crit, sota la forma del cant, i del seu contrari, el silenci, tornen a fer-hi aparició, ara en un context històric carregat d'expectatives de canvi, amb la percepció de trobar-se en un 'inici' d'un temps nou.

- **'No el coneixia de res'** (QAQ, 1979) és una cançó dedicada a una persona que Raimon coneix després d'un concert i que ha estat a la presó per motius polítics durant la dictadura franquista: *No el coneixia de res./ Companys em digueren/ que havia fet cinc anys de presó/ arran d'una vaga/ en mil nou-cents seixanta-tres.* El cantant aprofita també per a recordar quines eren les condicions en què en aquella època es feien els concerts: *Fou després d'un recital/ amb censura i amb permís,/ com fèiem els recitals/ llavors en aquest país/ que sembla tan indecís;* i també per donar veu a aquell desconegut que parla sobre la manipulació de les classes populars: *Si només els rics*

estudien,/ només els rics sabran,/ ens enganyaran amb qualsevol cosa:/ unes mamelles en cromó,/ uns culs fotografiats,/ quatre paraules solemnes/ i un futbol manipulats.

- **‘I després de creure tant’** (QAQ, 1979) recupera el tema de la decepció després de l’acabament del franquisme des de la perspectiva de la manca de memòria col·lectiva dels fets esdevinguts durant els anys de la dictadura: *La immensa gerra d’oblits/ cada vegada és més plena:/ malaguanyat el país/ que no es pren la gran faena/ de lluitar contra l’oblit.*

- **‘Al meu país la pluja’** (ENS, 1984) és una peça dedicada a realitzar una interessant reflexió sobre l’ensenyament escolar durant el règim franquista, a la desconexió que existia entre aquest i la realitat cultural i lingüística i l’alienament que l’escola produïa entre els infants: *Fora de parlar amb els de la teua edat/ res no vares aprendre a escola./ Ni el nom dels arbres del teu paisatge,/ ni el nom de les flors que veies,/ ni el nom dels ocells del teu món,/ ni la teua pròpia llengua.* Aquesta dissociació entre l’escola i la realitat ens recorda la lletra del ‘Tio Canya’ (DRR, 1976) que recull la mateixa idea¹⁴⁹. Com hem vist, l’àmbit escolar és central en la denúncia de ‘la història amagada’ que fa Al Tall, en partícula en la cançó *Lladres*¹⁵⁰ (QMA, 1979). Una mica més tard, un Raimon coetani del grup de l’Horta insisteix en les mancances d’una escola que no va poder assumir la funció social que en altres circumstàncies li hagués pertocat. I se’n plany: *A escola et robaven la memòria,/ feien mentida del present./ La vida es quedava a la porta mentre entràvem cadàvers de pocs anys./ Oblit del llamp, oblit del tro,/ de la pluja i del bon temps,/ oblit de món del treball i de l’estudi./ ‘Por el Imperio*

¹⁴⁹ *Bé recorda el tio Canya/ quan varen portar-lo a escola/ set anys, la cara ben neta,/ ulls oberts, camisa nova./ Però molt més va obrir els ulls/ el xiquet del tio Canya/ quan va sentir aquell mestre/ parlant de manera estranya./ Cada dia que passava/ anava encollint els muscles/ per por a que el senyor mestre/ li fera alguna pregunta./ Aguantà càstigs i renyes/ sens gosar d’obrir la boca/ i la escola va odiar (Tio Canya, DRR, 1976).*

¹⁵⁰ *No s’ensenyava en les escoles/ com va esclafar un país,/ perquè d’aquella sembrada/ continuen collint fruits (Lladres, QMA, 1979).*

hacia Dios'/ des del carrer Blanc de Xàtiva./ Qui em rescabalarà dels meus anys/ de desinformació i desmemòria?

Raimon fa servir la metàfora de la pluja dins del clima mediterrani, que o bé no fa acte de presència i provoca períodes de dura sequera o bé cau torrencialment i arrasa pobles i conreus. Recordem que un parell d'anys abans s'havia esdevingut la 'pantanà', la devastadora inundació de la Ribera del Xúquer que provocà el trencament de la resclosa de Tous. La peça insinua que la manca de capital educatiu pot provocar una catàstrofe social, equiparable en certa manera a una catàstrofe natural: *Al meu país la pluja no sap ploure*. La metàfora, a més, es pot entendre com una mostra incipient de desànim per part de Raimon, la desesperança creixent enfront d'una situació social que, amb l'adveniment de la Transició a la democràcia, no estava canviant en la proporció i el ritme desitjats.

- **'Barcelona 71'**, aquest últim tema del darrer treball no recopilatori de Raimon fa servir la ironia per a parlar de la Policia Armada franquista, coneguda com a 'els grisos' pel color del seu uniforme. Aquest color opac i fred contrasta amb la gamma cromàtica amb què Raimon descriu el matí a Barcelona, tot just quan els agents despleguen l'activitat repressora en universitats i fàbriques: *Un matí lluminós/ groc, rosa, blanc,/ amb petits núvols/ sobre el blau esglaiat/ d'un cel encara hivern/ a Barcelona. [...] A la Universitat els grisos,/ com molts altres dies de l'any,/ des de fa ja molts anys,/ es disposen a entrar a les aules/ àvids de cultura/ i de fer exercicis gimnàstics/ sobre els caps dels estudiants/ que no volen entendre/ la subtil teoria de l'ordre públic/ defensada, entre d'altres,/ per les forces vives locals/ amb un total desinterès/ hegemònic en bé del país [...] A les fàbriques els obrers/ fa ja hores que treballen/ per poder viure/ com viuen els obrers en aquest país./ Si de cas no ho fan,/ els mateixos grisos/ àvids d'aprendre tots els oficis/ expliquen, amb arguments/ més contundents, més esquemàtics,/ i de més fàcil enteniment,/ la mateixa teoria que s'explica a la Universitat.*

D'altra banda, Raimon mostra la continuïtat entre el passat franquista i el present, presumptament democràtic, i ironitza sobre la tradició 'tolerant' espanyola

quant als creadors artístics i els intel·lectuals: *Les forces vives i privades, [...] continuen defensant/ la inefable teoria de l'ordre públic en bé del país/ concepte de finíssima ambigüitat/ d'ús més que profitós/ al llarg del temps canviant i multiforme./ Tot Europa ho sap:/ Espanya és tolerant/ amb pintors, músics,/ intel·lectuals, actors i aprenents de poeta.*

b) Visibilització (musicació) dels poetes clàssics en català

- Salvador Espriu (1913-1985): poeta, dramaturg i poeta català. El nou de novembre del 2013 Raimon encetà un cicle de concerts dedicats a l'obra d'Espriu, el repertori del qual va estar basat en les musicacions que el cantant de Xàtiva havia realitzat d'una selecció de poemes. Al nostre parer l'ús dels textos del poeta català té una doble significació: els eixos temàtics dels poemes d'Espriu seleccionats –com veurem més endavant– són compartits amb els de les lletres escrites pel mateix Raimon; d'altra banda, som de l'opinió que Raimon a través de la musicació de les lletres d'Espriu i d'altres autors catalans, busca la visibilització de la llengua i la cultura catalanes, com el cantant mateix va expressar a l'inici del primer concert homenatge a Espriu: «El poeta viu i viurà mentre perdure la llengua en la qual va escriure¹⁵¹».

- **'Inici de càntic en el temple-Salvador Espriu'** (RO, 1966) és el primer dels nombrosos poemes musicats per Raimon. La tria d'aquesta composició poètica és congruent amb el fil conductor del disc on s'integra: la denúncia de l'opressió contra les classes populars, una bona part de les quals es veuran força de a emigrar. El text d'Espriu, inclòs dins el poemari *El caminant i el mur* (1954), estableix una contraposició entre els trets negatius del país nadiu del poeta i els suposadament positius de les societats europees septentrionals, cap a les quals es veu temptat de fugir.: *Oh, que cansat estic de la meva/ covarda, vella, tan salvatge terra,/ i com m'agradaria*

¹⁵¹ "Raimon sobre Espriu: "El poeta viu i viurà mentre perdure la llengua, <https://www.diarilaveu.com>, 10-11-2013.

*allunyar-me'n,/ nord enllà,/ on diuen que la gent és neta/ i noble, culta, rica, lliure,/ desvetllada i feliç! Tanmateix, el poeta, o més aviat la veu narratària del poema, desisteix del seu propòsit. Hi pesa molt la passió per la terra, tot i les contradiccions de tota mena que hi imperen: *Però no he de seguir mai el meu somni/ I em quedaré aquí fins a la mort./ Car soc també molt covard i salvatge/ i estimo a més amb un/ desesperat dolor/ aquesta meva pobra, bruta, trista, dissortada pàtria.**

És cert que l'emigració amb què fantasiejava Espriu, un intel·lectual petitburgès que no hagué de passar privacions, no és equiparable a la sortida de centenars de milers d'espanyols i catalans que hagueren de sortir del país per raons polítiques, o per a deixar arrere la fam. No obstant això, la dicotomia d'atributs culturals que s'hi descriu encaixa d'allò més en la línia temàtica d'aquest recull.

- *Cançons de la roda del temps* (1966) és un treball discogràfic que integra dotze cançons, fetes sobre els poemes que Espriu agrupà en la segona part del poemari ja referit, *El caminant i el mur*. El títol d'aquest bloc de poemes dona nom al recull de Raimon, que hi inclogué un tretzé poema, d'una altra secció d'*El caminant i el mur*, que ja havia donat a conèixer al disc *Raimon a l'Olympia* (1966).

El caminant a què fa referència Espriu al títol del llibre recorre el trajecte metafòric de la vida i es troba finalment amb un mur, que simbolitza la mort: «Un viatge que haurà de topar amb un *mur* que és barrera i terme del camí on acaba el curs de l'existència humana, límit de la vida darrere el qual s'amaga el misteri de la mort. Símbol polivalent, en el sentit material de construcció que separa, aïlla i protegeix, el mur resta com a testimoni de la pèrdua d'un món concret i lliure que el poeta mira de salvar amb el seus versos [...]»¹⁵². Com ja hem vist més amunt, Raimon farà aviat seues les reflexions metafísiques sobre el devenir de la vida i la mort. En Espriu retroba, doncs, una mena *alter ego* seu, una veu d'una extraordinària altura poètica, que conjumina sonoritat rítmica i fondària insondable.

¹⁵² Rosa M. Delor, "El caminant i el mur", www.visat.cat.

Sobre el significat metafòric concret de les *Cançons de la roda del temps*, el mateix Espriu va fer una definició de conjunt:

Les cançons són dotze i constitueixen una meditació lírica del pas del temps i de la presència eterna de la mort al llarg del dolorós, confús, esbalandrat camí de l'home. Des de l'alba al tercer nocturn, quan torna a apuntar, en acabar-se la vigília, la llum d'una nova aurora, la mort té triada sempre la presa, en qualsevol instant caurà damunt ella i l'arrabassarà. L'home endevina que no ha de defugir mai l'esguard impassible, que és inútil que busqui enlloc un refugi segur, ni en la conducta, ni en el valor, ni en la passivitat, ni en els mancaments, ni en l'oblit, ni en l'escepticisme, ni en les creences. Perquè tal vegada la vida de l'home és només una mort itinerant, i que se'm permeti d'adjectivar-la així, amb un terme que no és inventariat al Fabra. [...] Expressada a través d'unes poques i senzilles paraules, d'unes despullades paraules que gairebé son silenci, que postulen en tot cas la plena acceptació del silenci, la meditació invita tanmateix l'home a mirar i comprendre mentre fa la seva via¹⁵³.

Aquestes dotze cançons, doncs, que conformen la segona part del llibre d'Espriu i gairebé la totalitat del disc de Raimon, s'aglutinen en una mena de 'roda temporal' amb quatre eixos de tres cançons cadascun:

[...] dues d'alba, tres del matí al migdia, tres de la tarda al capvespre, tres de nit i la darrera «just abans de laudes», que se suma a les dues primeres d'alba, ja que amb ella recomençaria el cicle diürn i es tancaria *la roda del temps*. *L'albada* no solament significa el naixement del dia, també implica la mort de la *nit*, d'aquesta manera la unió dels opòsits, la *vida* com una *mort* itinerant, es veu representada pel pas de les hores, un *continuum* temporal, una progressió en espiral que assumeix la vida dins la mort i la mort dins la vida, sense que sigui possible establir-ne els límits entre l'una i l'altra. Tal com explica Espriu: «Des de l'alba al tercer nocturn quan torna a apuntar [...] la llum d'una nova aurora. [...] El recull es tanca amb una aparent paradoxa, que no ho és tant com a la primeria sembla. No ho és: d'una manera ben lògica, Raimon el tanca amb un inici, perquè ningú, en voltar una roda, no gosaria precisar-ne el començament i la fi».

A més a més, cal afegir un darrer tret característic que comparteixen ambdós autors: la referència a la mare com a element recurrent dins de l'univers poètic. Si Raimon hi fa esment en les seues cançons, com a imatge enyorada que el remet a la

¹⁵³ Citat per Rosa M. Delor "El caminant i el mur" en www.visat.cat.

infantesa, Espriu amaga la data de la mort de la seua mare, dins d'un complex entramat numèric, a l'obra *Sota la fredor parada dels teus ulls* (1959)¹⁵⁴.

- **'Petita cançó de la teva mort'** (RAI, 1967) ens mostra de nou la figura de la mare com a l'element inamovible que espera al carrer de la infantesa –en Raimon trobem la referència al carrer Blanc–, al qual no es torna mai: *La teva mare broda/ en el carrer de l'Om [...] La pluja li contava/ la teva mort,/ la pluja li contava/ com has mort sol./ Albes de fred agrisen/ tot el record./ La teva mare plora/ en el carrer de l'Om.*

- **'El meu poble i jo'** i **'Indesinenter'** són dos poemes musicats de Salvador Espriu que trobem al treball en directe 'Monestir de Montserrat! (1969). En el primer poema, **'El meu poble i jo'** s'arplega la idea de l'opressió –econòmica i lingüística– de les classes populars, tema que al seu torn apareix ben sovint en les lletres escrites per Raimon, com ja hem vist més amunt: *Tenim la raó/ contra bords i lladres/ el meu poble i jo./ Salvàvem els mots/ de la nostra llengua/ el meu poble i jo./ A baixar graons/ de dol apreníem/ el meu poble i jo.* El segon poema, **'Indesinenter'**¹⁵⁵, incideix de nou en

¹⁵⁴ Espriu, ritualista, hermètic i escrupolós, posa cura a amagar una data commemorativa en el relat «Sota la fredor parada d'aquests ulls» (1959), que comença així: «A la darrera missa del matí, [...] llegit en llatí l'evangeli del dia després d'Epifania (el qual, perquè en aquell any hi havia després de Pentecosta vint-i-vuit diumenges, era el diumenge cinquè després de l'Epifania)». Com han demostrat Gabriella Gavagnin i Víctor Martínez-Gil (*Les ombres*, 2001: 110, n. 1): «abans de 1960, només tres vegades havia passat al llarg del segle XX que hi hagués vint-i-vuit diumenges després de Pentecosta: el 1913», jo hi afegiria que és curiós que sigui l'any del naixement d'Espriu; «el 1940», també és curiós que sigui l'any de la mort del seu pare; «i el 1951.» I puntualitzen: «Tenint en compte que en la història es projecta l'experiència personal d'Espriu com a treballador de la notaria, l'única data possible és la de 1951, any en què el vint-i-vuitè diumenge després de Pentecosta queia en el 25 de novembre. Per la qual cosa, el conte és ambientat el dia 11 de novembre de 1951». El que resulta més sorprenent de tot plegat és que tal dia feia exactament 52 setmanes que havia mort la seva mare el dia 7 d'agost de 1950, o sigui que s'acomplien els 52 diumenges de l'any litúrgic («El caminant i el mur», Rosa M. Delor en www.visat.cat).

¹⁵⁵ El mot INDESINENTER és un adverbi llatí que significa *sense aturar-se, incessantment*, i en la poesia, Espriu, amb la metàfora d'un gos que està sota la submissió d'un amo que el maltracta, insta el despertar del poble català i que s'arrisqui a actuar per ell mateix. L'amo simbolitza l'Estat espanyol que l'ha menystingut, menyspreat, espoliat, Catalunya, representada pel gos, està ajupida sota el fuet, símbol

el tema de l'opressió de les classes populars i es basa en una metàfora que equipara el poble oprimit amb un gos que ha estat domesticat a través de la necessitat d'obtenir aliment i del maltractament: *Envilit pel ventre,/ per l'afalac al ventre,/ per la por, / s'ajup sota el fuet/ amb foll oblit/ de la raó/ que té.* El poema acaba amb uns versos que demanen la reacció del gos, símbol del poble oprimit, per tal que es rebel·le i recupere la llibertat i la dignitat: *Mai no hem pogut,/ però, desesperar/ del vell vençut/ i elevem en la nit/ un cant a crits,/ car les paraules vessen / de sentit [...] Caldrà que digui/ de seguida prou,/ que vulgui ara/ caminar de nou,/ alçat, sense repòs,/ per sempre més/ home salvat en poble,/ contra el vent./ Salvat en poble,/ ja l'amo de tot,/ no gos mesell,/ sinó l'únic senyor.*

- **'Potser arran d'alba'** (LC, 1977) tracta novament el tema de la llibertat de les classes populars i de la importància de la unió social per tal d'assolir-la: *Guaita de nits, pastor,/ al prim son del ramat,/ mantén l'alta cremor /del foc de llibertat./ Veig esplendors de mots/ corcades de foscor./ Vulgueu nets camins clars/ tots vosaltres i jo.* Les metàfores del son i la foscor com a símbol de l'opressió popular també hi són presents.

- **'Nous cants de llibertat'** (QAQ, 1979) representa una vegada més l'expressió del rebuig de l'opressió i del desig de llibertat a través de les metàfores de la nit i de la claror, el crit i el cant, respectivament: *Els pous orbs de la nit,/ palpant vels de claror,/ captiven la finor/ d'un cel sense cap crit. [...] Però, quan més mullat/ de sang, al camp antic/ és ja llevant, i dic/ nous cants de llibertat.*

- **'I beg you pardon'** (QAQ, 1979); aquest poema d'Espriu musicat per Raimon té com a centre de referència la reflexió existencial sobre la basa de la insignificança humana i l'agermanament entre les classes populars d'arreu: *Problemes cada volta més esquius/ et vénen a torbar la dolça son./ Sols et faltava ja, pel que tu dius,/ llucar que no ets del tot centre del món./ Parent de Badalona o d'Istanbul,/ tant si ets actiu com si*

de la voluntat de domini de l'amo. Insisteix indesinerent, és a dir sense aturar-se, incessantment, que Catalunya s'alliberi d'aquest Estat forà i recuperi les seves arrels (<http://unilateral.cat>).

fas el gandul,/ en aquest nostre món sense demà/ és molt difícil de guanyar-te el pa./ No et donaré ni el més petit consol,/ et volaran un dia qualsevol./ Però entretant evita alguns trastorns,/ posant-te ben cordats els pantalons.

- **‘Però en la sequedat arreula el pi’** (PC, 2003) estableix una relació d’identificació amb la naturalesa a través d’una personificació d’un pi mediterrani com a representant de la veu tel·lúrica –el cant– de la terra, de la cultura ancestral mediterrània: *[...] m'alço vell tronc damunt la vella mar,/ ombrejo i guardo el pas del meu camí,/ reposa en mi la llum i encalmo ja la nit,/ torno la dura veu en nu roquer del cant.*

- **‘Diré del vell foc i de l'aigua’** (PC, 2003; RE, 2011) torna a ser un poema centrat en la reflexió intimista a expressada a través de la identificació amb diversos elements de la natura: *Dic la pluja, la pluja, la pluja clara/ i el plor de l'endinsat/ sense retorn per l'aigua./ Dic el nom del no-res/ enllà dels fons de l'aigua.*

- **‘He mirat aquesta terra’** (PC, 2003) comparteix de nou alguns dels eixos temàtics de les lletres de Raimon com la reflexió existencial sobre el pas del temps i la identificació amb diversos elements naturals que simbolitzen al seu torn l’espai territorial la cultura del qual es pretén visibilitzar: *Quan per la muntanya que tanca el ponent/ el falcó s'enduia la claror del cel [...] Mentre bleixa l'aire malalt de la nit/ i boques de fosca fressen als camins [...] Quan la pluja porta l'olor de la pols/ de les fulles aspres del llunyans alocs [...] Quan el vent es parla en la solitud/ dels meus morts que riuen d'estar sempre junts [...] Mentre m'envelleixo en el llarg esforç/ de passar la rella damunt els records,/ he mirat aquesta terra,/ he mirat aquesta terra.*

- Ausiàs March (1400-1459): cavaller fill de nobles catalans i un dels poetes valencians més importants del segle d’Or. A banda de l’excel·lent qualitat poètica de les seues composicions, March assoleix aquesta importància perquè és el primer poeta que utilitza el català de manera general per escriure les seues poesies, en comptes de l’occità com havia sigut l’habitud dels poetes que conreaven l’estil trobadoresc. El tema principal de les seues composicions és

l'amor, però el concepte d'amor que reflecteixen els versos de March n'és un d'evolució respecte dels trobadors ja que defensa l'assoliment del goig a través de la contemplació platònica del objecte però alhora aquest sentiment d'estima pura entra en contradicció amb els desitjos sensuals del poeta. Finalment el dolor per l'amor no correspost, una constant en els seus versos, serà plenament acceptat com a part del procés amorós i esdevindrà font de plaer.

March és segon dels poetes que cronològicament Raimon va musicar fou el valencià Ausiàs March, en un intent, al nostre parer, de visibilitzar i reivindicar la presència de la literatura produïda en català al País Valencià. Cal destacar també com les reflexions sobre el pas del temps i el sentiment amorós són dues eixos temàtics constants i comuns en la producció tant de Raimon com d'Ausiàs March, cosa que, probablement fera que l'autor xativí emprara el versos de March com a lletra en tan gran quantitat de cançons.

- **'Veles e vents han mos desigs complir'** i **'Així com cell qui es veu prop de la mort'** (*Monestir de Montserrat*, 1969) enceten la presència del poeta valencià en les musicacions de Raimon. El primer poema té com a tema principal la reflexió amorosa que el poeta valencià realitza durant la tornada des d'Itàlia per mar i s'hi produeix una identificació dels diversos elements marítims amb els sentiments de l'autor, alhora que s'hi realitza una pagana invocació als vents perquè protegissen la tornada de l'enamorat: *Veles e vents han mos desigs complir,/ faent camins dubtosos per la mar./ Mestre i ponent contra d'ells veig armar;/ xaloc, llevant, los deuen subvenir/ ab llurs amics lo grec e lo migjorn, / fent humils precs al vent tramuntanal/ que en son bufar los sia parcial/ e que tots cinc complesquen mon retor.* El segon poema comparteix escenari amb el primer, ja que el poeta es troba de nou realitzant una perillosa travessia amb vaixell i identifica els perills de la mar amb els de l'amor.

- **'Així com cell qui es veu prop de la mort'**, **'Quins tan segurs consells vas encercant'** i **'Si com lo taur'** són tres poemes de March que trobem com a lletres de cançons de Raimon incloses a l'àlbum *Per destruir aquell qui l'ha desert* (1970). El primer ja havia estat inclòs en el disc *Monestir de Montserrat*, 1969; el segon i el tercer

comparteixen alguns dels eixos temàtics més rellevants de les lletres escrites per Raimon, com són les reflexions existencials sobre el pas del temps, l'amor i la mort.

- '**No em pren així com al petit vailet**' (AVJ, 1974) és un cant al desig de llibertat i d'independència vital: *Jo són aquell qui en lo temps de tempesta,/ quan les més gents festegen prop los focs/ e pusc haver ab ells los propis jocs,/ vaig sobre neu, descalç, ab nua testa,/ servint senyor qui jamás fon vassall/ ne el venc esment de fer mai homenatge,/ en tot lleig fet hagué lo cor salvatge:/ solament diu que bon guardó no em fall.*

- '**Lo jorn ha por**' (AVJ, 1974) és una reflexió amorosa en la qual trobem la metàfora de la nit com a símbol d'allò negatiu: *Lo jorn ha por de perdre sa claror:/ quan ve la nit que expandeix ses tenebres,/ pocs animals no cloen les palpebres,/ e los malalts creixen de llur dolor./ Los malfactors volgren tot l'any duràs/ perquè llurs mals haguessen cobriment.*

- '**Si em demanau**' (QAQ, 1979) té com a eix temàtic principal un dels més habituals en March, com és la gaubança que produeix al poeta el patiment per causa de l'amor no correspost: *Passe, penant, un riu de mort lo dia / i en ser per vós me dol fer curta via.*

- '**On és lo lloc**' (QAQ, 1979). Aquest poema torna a emprar l'escenari mariner per establir les metàfores necessàries amb el sentiment de dolor i desarrelament que l'amor no correspost produeix en el poeta: *On és lo lloc, on ma pensa repose?/ On serà, on, que mon voler contente?/ Ab escandall jo cerc tot fons e tente/ e port no trob on aturar-me gose./ Lo que dabans de tot vent me guardava/ és envers mi cruel platja deserta;/ vagabund vaig la casa qui m'és certa;/ treball és gran en part on jo vagava.*

- '**No pot mostrar lo món menys pietat**' (TC, 1981) torna a ser un plany per l'amor no correspost: *No pot mostrar lo món menys pietat/ com en present dessobre mi pareix:/ tota amor fall sinó a si mateix,/ d'enveja és tot lo món conquistat.*

- **‘No em fall record del temps tan delitós’** (TC, 1981). El tema de l’enyor pel temps passat en què el poeta era correspost en el seu amor és el tema principal d’aquest poema: *No em fall record del temps tan delitós/ que és ja passat: pens que tal no venrà./ Si el conseqüesc, mercè no em fallirà,/ car pietat fet haurà pau ab vós./ Preareu mi qui en temps antic preàveu/ e confessant que us dolíeu de mi.*

- **‘Per servir amor’** (CM, 1997) mostra la queixa del poeta per l’amor no correspost i del qual se sent servent: *Jo, per servir amor, romanc desfet/ de tot quant he, que servir no me’n cal.*

- **‘Així com cell qui es parteix de sa terra’** (CM, 1997). El sentiment de dolor per l’amor perdut és comparat al d’aquell que abandona la seua terra, tot establint una identificació entre el sentiment amorós i el del lligam a la: *Així com cell qui es parteix de sa terra,/ ab cor tot ferm que jamás hi retorn,/ deixant amics e fills plorant entorn/ e cascú d’ells a ses faldes s’aferra/ dient plorant: ‘Anar volem ab vós./ Oh, no ens lleixeu trists e adolorits!’/ e l’és forçat aquells haver jaquits:/ ¿Qui pot saber d’aquest les grans dolors?/ Jo m’en confés, a Déu e puix a vós,/ que jo só tal com lo de qui he parlat,/ car tot delit de mi és apartat/ sí que jamás me veja delitós.*

- **‘Si col malalt’** (CM, 1997). El plany pel mal d’amor es compara en aquest poema als efectes d’una malaltia: *Si col malalt qui llong temps ha que jau/ e vol un jorn esforçar-se llevar/ e sa virtut no l’hi pot molt aidar,/ ans, llevat dret, sobtament plegat cau,/ ne pren a mi, que m’esforç contra amor/ e vull seguir tot ço que mon seny vol:/ complir no ho pusc, perquè la força em tol/ un mal extrem atraçat per amor.*

- **‘Lo temps és tal’** (CM, 1997). El tema del plany amorós continua present, en aquest cas el poeta es queixa per no ser correspost per la seua estimada quan fins i tot els animals s’emparellen: *Lo temps és tal que tot animal brut/ requer amor, cascun trobant son par:/ lo cervo brau sent en lo bosc bramar/ e son fer bram per dolç cant és tengut;/ agrons e corbs han melodia tanta/ que llur semblant, delitant, enamora. [...] E doncs, si em dolc, lo dolre m’és degut/ com veig amats menys de poder amar/ e lo grosser per apte veig passar:/ amor lo fa ésser no conegut.*

- **‘Quan plau a déu’** (CM, 1997). En aquest poema trobem l'eix temàtic de la reflexió existencial il·lustrat a través de la metàfora marinera tan freqüent en March: *Quan plau a Déu que la fusta peresca,/ en segur port romp àncores i ormeig/ e de poc mal a molt hom morir veig.*

- **‘Així com cell qui en lo somni es delita’** (CM, 1997). Les reflexions sobre el pas del temps, el futur incert i el passat idealitzat són el tema d'aquest text: *Així com cell qui en lo somni es delita/ e son delit de foll pensament ve,/ ne pren a mi, que el temps passat me té/ l'imaginar, que altre bé no hi habita./ Sentint estar en aguait ma dolor,/ sabent de cert que en ses mans he de jaure,/ temps d'avenir en negun bé em pot caure:/ aquell passat en mi és lo millor.*

- **‘Alt e amor’** (CM, 1997). Aquesta darrera composició utilitza de nou la metàfora de la malaltia per tal d'expressar el patiment que l'amor no correspost produeix al poeta, que es mostra com un malalt a les portes de la mort: *Socorreu me dins los térmens d'una hora,/ car mos senyals demostren viure poc./ Metge escient no té lo cas per joc/ com la calor no surt a part extrema.*

- Joan Timoneda (1518?-1583): escriptor i editor valencià. La presència de la poesia de Joan Timoneda en les lletres de Raimon pot ser considerada de nou com un intent del cantant per visibilitzar la producció poètica dels clàssics medievals valencians encetada amb l'ús dels versos de March.

- **‘Só qui só’**, dins de l'àlbum *A Víctor Jara* (1974) constitueix el primer dels poemes de Timoneda cantats per Raimon. L'eix temàtic d'aquest poema és la reflexió amorosa centrada en el tòpic de l'enamorat fet presoner per l'amor: *Só del tot transfigurat;/ só aquell que era llibertat,/ i ara d'amors cativat/ me veig molt fora raó,/ puix d'amor mudat me só.*

- **‘Bella, de vós so enamorós’** (LC, 1977). L'expressió del desig i de l'amor centren el tema d'aquest poema en el qual cal ressaltar com la figura de l'estimada i la seua influència és percebuda com quelcom de positiu que fa que el poeta desenvolupe les seues facetes més artístiques: *Vós m'haveu fet gran cantorista/ i sonador;/ vós ben*

criat; vós bell trobista,/ componedor,/ fort i valent;/ també celós,/ ànima mia./ La nit i el jorn, quan pens en vós,/ mon cor sospira.

- **‘Qui té l’anguila per la cua’** (LC, 1977, TC, 1981) mostra una manera de veure la dona molt diferent de la peça anterior; en aquest cas –a través d’una multitud de comparances amb fets impossibles– la dona és presentada com un ésser en el qual no es pot confiar: *Qui té anguila per la cua/ i la dona per la fe,/ bé pot dir que res no té./ Qui escriu en l’aigua corrent,/ i en fortuna ha confiat,/ i pren fe d’un renegat/ i de l’aire el fonament,/ del que és orat document,/ d’alguna dona la fe,/ bé pot dir que res no té.*

- **‘Tant lo seny i fantasia’** (TC, 1981). Els efectes del desamor són el tema principal d’aquesta composició: *Tant lo seny i fantasia/ he posat en voler bé,/ que, cercant-me, io no sé/ en quin lloc me trobaria.*

- **‘Preniu, dama, mon consell’** (TC, 1981). *Guardau que l’amor s’entona/ molt alt, i prest vos abaixa;/ penes i enuigs desençaixa,/ i molt més promet que dona;/ de l’amor, burlau-vos d’ell;/ no cregau home ningú:/ que tot lo novell és bell/ i no és or tot lo que llu.*

- Jordi de Sant Jordi (1395?-1424?): poeta i cortesà valencià, fill d’un esclau morisc i un dels poetes anteriors a March més importants de la nostra literatura. Els temes d’aquest poeta són bàsicament amorosos i encara lligats a l’estètica de l’amor cortés trobadoresc.

- **‘Desert d’amics’** (PDAQD, 1970) és una lletra que té com a origen una composició més llarga, també coneguda com ‘Presoner’, en què Jordi de Sant Jordi expressa els sentiments d’angoixa que li produeix el fet de trobar-se presoner i l’enyorança dels seus amics i la vida cortesana. Un fet real és l’origen de la composició, ja que Sant Jordi, es trobava lluitant sota les ordres d’Alfons el Magnànim en el context de l’expansió per la Mediterrània quan, el 1423, quan va ser fet presoner a Nàpols: *Desert d’amics, de béns e de senyor,/ en estrany lloc i en estranya contrada,/ lluny de tot bé, fart d’enuig e tristor,/ ma voluntat e pensa caitivada,/ me trob del tot en mal*

poder sotsmès,/ no vei algú que de mé s'haja cura,/ e soi guardats, enclòs, ferrats e pres,/ de què en fau grat a ma trista ventura.

- **‘Cançó d'opòsits’** (NI8, 2000) representa una gràfica i atemporal reflexió existencial en expressar tot el seguit de contradiccions internes que assetgen el poeta: *Tots jorns aprenc e desaprenc ensemps,/ e visc e muir e faig d'enuig plaer,/ així mateix faig de l'àvol bon temps,/ e veig sens ulls e sé menys de saber,/ e no estrenc res e tot lo món abraç,/ vol sobre el cel e no em movi de terra,/ e ço que em fuig incessantment acàs/ e em fuig açò que em segueix e m'aferra.*

- Joan Roís de Corella (1435-1497): cavaller i literat valencià. Aquest poeta basarà gran part de la seua producció en la reflexió existencial i amorosa a través de continúes referències autobiogràfiques; per a Corella la poesia acaba resultant una mena de mitjà terapèutic que alleugereix el dolor.

- **‘Si en lo mal temps’** (AVJ, 1974) es tracta d'una composició que ressalta el patiment del poeta: *Si en lo mal temps la serena bé canta,/ io dec cantar, puix dolor me turmenta/ en tant extrem, que ma pensa és contenta/ de presta mort; de tot l'altre s'espanta.*

- **‘La balada de la garsa i l'esmerla’** (TC, 1981). No era infreqüent que els trobadors compongueren balades que explicaren històries amoroses per tal de ser cantades. En aquest cas el poema consisteix en el diàleg amorós que s'estableix entre sengles ocells –una garsa i una esmerla–, metàfora dels enamorats en l'acostumada situació de mal d'amor del cavaller per la indiferència de la dama i el desig d'aquest de morir d'amor amb el beneplàcit de l'estimada: *Ab los peus verds, los ulls e celles negres,/ penatge blanc, he vista una garsa,/ sola, sens par, de les altres esparsa,/ que del mirar mos ulls resten alegres;/ i, al seu costat, estava una esmerla,/ ab un tal gest, les plomes i lo llustre,/ que no és al món poeta tan il·lustre,/ que pogués dir les llaors de tal perla;/ i, ab dolça veu, per art ben acordada,/ cant e tenor, cantaven tal balada:/ ‘Del mal que pas no puc guarir,/ si no em mirau/ ab los ulls tals, que puga dir/ que ja no us plau/ que io per vós haja a morir.*

- Anselm Turmeda (1355-1423): escriptor, poeta i frare franciscà mallorquí que va canviar de fe i es convertí a l'Íslam. Escriví en català i àrab i es considera un clàssic en ambdues cultures i llengües.

- **‘Elogi dels diners’** (MM, 1969). Aquest poema ens trasllada una imatge de la societat cristiana, sobretot dels estrats socials més acomodats i poderosos, com a un àmbit on els diners són la causa de la corrupció i font de poder al marge de la religió i la moralitat: *Diners de tort fan veritat,/ e de jutge fan advocat;/ savi fan tornar l'hom orat,/ pus que d'ells haja./ Diners fan bé, diners fan mal,/ diners fan l'home infernal/ e fan-lo sant celestial,/ segons que els usa.*

- Pere Quart (1899-1986): el seu vertader nom era Joan Oliver Sallarés i fou un poeta, dramaturg i periodista català que utilitzà el pseudònim de Pere Quart per a publicar la seua obra. L'obra de Quart reflecteix el trauma que la Guerra Civil Espanyola i el consegüent exili va suposar per al poeta i que faran que la seua visió de la vida reste marcada per l'excepticisme. El seu incorformisme vital el va dur a rebutjar la Creu de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya.

- **‘Una vaca amb un vedellet en braços’** (AVJ, 1974) s'erigeix com una descarnada metàfora –en la forma d'una innocent en aparença cançó de bressol– en què el vedell que quan cresca acabarà a l'escorxador representa el ciutadà que acaba sent sacrificat també en el context del conflicte bèl·lic: *Non non,/ vine, son!// Dorm, petit, la mare et bressa,/ cal que creixis ben de pressa;/ fes-te fort/ per la mort!// Seràs brau/ o de pau?// Seràs carn d'escorxador/ o màrtir nacional?// Tant se val!// Per un bou/ tot és prou./ Ara els somnis, vedelló.*

- Valeri Fuster (s. XVI): poeta valencià que utilitza un llenguatge fresc i popular en les seues composicions, fet que el va fer assolir una gran fama entre els seus coetanis.

- **‘Cançó de les dones’** (TC, 1981) és una interessant mostra de l’anomenada Escola satírica valenciana, en què el to dominant és d’una gran falta de pudor sexual, ja expressa les recomanacions a les dones perquè cerquen marit per tal satisfer els seus desitjos sensuals: *Dones, l'hivern ja s'acosta;/ si voldreu tenir delit,/ prenga cascuna marit./ L'estiu bell ab la calor/ ja del tot vos ha deixat,/ i ara ve l'hivern traïdor,/ enemic del despullat./ Les que estau en soledat,/ perquè us consoleu de nit,/ prenga cascuna marit.*

- Bernat Metge (1340?-1413): poeta valencià, traductor, un dels primers exponents de l’Humanisme dins de l’àmbit de les lletres catalanes a través de la introducció de l’estil renaixentista a la nostra literatura.

- **‘La medecina’** (NI8, 2000) és un poema que pren la forma d’una satírica recepta mèdica per tal d’alliberar un amic que es troba presoner: *Vós pendreu un badall d'estornell/ e dues onces de besturri/ mesclat ab un poc de gingurri/ e dos diners de baquiqueu./ Si voleu haver un ‘m'ameu’/ molt més ne valdrà composta;/ e puix pendreu una almosta/ de fum de palla remullada,/ però feu que tota vegada/ hi sia present En Ganet;/ e feu-ho passar en lloc net,/ cobert ab un tarararat;/ e puix sia polvoritzat/ e passat per un prim cedaç!/ E si hi mescleu arriboràs,/ millor sabor hi trobareu.*

- Francí Guerau (s. XV): poeta català molt influenciat per Ausiàs March i de qui només es conserven sis poemes.

- **‘De mi us record’** (NI8, 2000) és una composició en la qual trobem com a tema central l’expressió del dolor patit per l’enamorat com a conseqüència de la indiferència de la dama, a la qual només s’aspira a servir: *Hajau mercè dels mals que em fa sentir/ la vostra amor, tant me té subjugat./ Hajau mercè de mi, que visc penat/ per vos amar e lleialment servir.*

- Jaume Roig (principis s. XV-1478): metge i literat valencià, que el 1460 va escriure la coneguda obra *Espill o llibre de les dones* en la qual Roig du a terme una feroç crítica contra les dones en general. En el llibre, el narrador explica les

experiències vitals pròpies –i sempre negatives– a un nebot seu per tal d’advertir-lo del perill que suposen les dones:

- ‘**Espill**’ (NI8, 2000). En aquesta peça Raimon hi fa una introducció parlada en la qual contextualitza el text que musicarà a continuació: *L’Espill és obra important,/ d’evident misogínia,/ més citada que llegida,/ amb més de setze mil versos/ dels quals jo vos en diré /noranta-set. Els que calen/ per contar-vos una història/ terrible i esgarrifosa,/ d’un restaurant de París/ on servien carn humana,/ segons l’autor, ben cuinada.*

El to sarcàstic de la introducció ens fa deduir que l’ús del text de Roig té un propòsit diametralment oposat al del seu autor, ja que Raimon busca satiritzar i denunciar la misogínia: *Les dones falses,/ en un clot tou,/ fondo com pou,/ descarnats ossos,/ cames e tossos,/ allí els metien;/ e ja l’omplien/ les fembres braves,/ cruels e praves,/ infels, malvades,/ e escelerades,/ abominables!*

- Mossèn Estanya (s. XV): eclesiàstic i poeta català del qual es conserva tan sols una poesia.

- ‘**Ric só d’enuigs**’ (NI8, 2000) una reflexió amorosa en clau de plany pel sentiment no correspost: *Oh, trist de mi, catiu en mala sort/ e carregat de molts mals e tristor!// Desventurat e malcontent d’amor:/ essent jo viu, vos dic que ja só mort.*

- Andreu Alfaro (1929-2012): escultor valencià elegit 2008 membre d’honor de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

- ‘**Andreu, amic**’ (QAQ, 1979): en aquest àmbit temàtic incloem aquest poema, dedicat a l’escultor valencià Andreu Alfaro (1929-2012), atés que Raimon el presenta com a comunicador capaç de sobrepassar la paraula amb el poder del seu art: *Andreu, amic, torsimany de metalls/ d’on ha vingut la força i la vida/ que retrobem en la teua escultura. [...] arribes tu on la paraula es trenca.* Cal remarcar també el fet que Andreu Alfaro mantenia llaços d’amistats amb intel·lectuals valencians com Joan Fuster i que el

1975, significativament el mateix any de la mort del dictador Franco, presenta la seua escultura: *Bon dia, llibertat*.

7.2.2.3. La reivindicació d'un altre món

a) Frustració, lluita i esperança

- '**Cançó del remordiment**' (RA, 1966); aquesta peça reflexiona explícitament sobre la lluita i el cansament que aquesta produeix: *Si saps d'on véns/ i on no vols anar,/ per què la lluita et cansa/ i encara et fa por?/ Si saps què vols,/ per què i per qui no ho fas?/ Per què, per qui?*

- '**13 de març. Cançó dels creients**' (SPCP, 1969) mostra l'origen de la força per a la lluita en la "terra" i la "ràbia" que mostren els oprimits: *No ens ve de la terra i també de la terra/aquesta força que ens puja fins als límits del crit. [...] No sols és la ràbia i és també la ràbia,/ aquesta ràbia més nostra que el pa,/ que no és segur avui i qui sap si demà./ No sols és la ràbia i és també la ràbia/ aquesta força que ens manté encara lluitant; i s'hi mostra la cançó com a mitjà per a fer front a la "por", la "mort" i el "dubte": Perquè tenim la cançó contra la por d'ara,/ perquè tenim la cançó contra la mort d'ara,/ contra el dubte que s'amaga en més petit racó. És també destacable el fet que Raimon interpreta que la lluita ha assolit un caràcter secular: Cada cop un poc més donem vida/ a esperances segles i segles buscades. Per últim, volem afegir el fet que el 13 de març 1963, a Barcelona, es va atorgar la Lletra d'Or a Joan Fuster per l seua emblemàtic assaig *Nosaltres els Valencians* de Joan Fuster.*

- '**T'he conegut sempre igual**' (AVJ, 1974) expressa l'admiració i l'esperança a través de la gent que treballa per un demà lliure: *Entre els sorolls dels cotxes, del carrer/ i de la gent que atrafegada passa,/ he vist molt clar que són molts els que lluiten/ i que com tu calladament treballen. [...] Sense parlar m'has dit 'tot va creixent',/ lluita d'avui pel demà viu i lliure,/ que es va forjant aquests dies terribles,/ temps aquests temps de tantes ignoràncies. S'hi pot destacar l'ús de l'estat de silenci –*

símbol de l'opressió— dels qui 'treballen' i l'ús del cant com un mitjà d'aglutinació social: *Aquest meu cant és teu, l'he volgut nostre.*

- '**T'adones amic**' (RM, 1976) fa una reflexió sobre el sentiment de frustració i d'alienació per l'ocultació de la història —expressat aquest fet en uns termes pràcticament idèntics als que utilitzaran només uns anys més tard els Al Tall en el disc *Quan el mal ve d'Almansa...* (1979)—: *T'adones, company,/ que a poc a poc ens van posant el futur/ a l'esquena;/ t'adones, amic./ T'adones, company,/ que ens el van robant cada dia que passa;/ t'adones, amic./ T'adones, company,/ que fa ja molts anys/que ens amaguen la història/ i ens diuen que no en tenim;/ que la nostra és la d'ells, t'adones, amic. [...] T'adones, company,/ no volen arguments,/ usen la força,/ t'adones, amic.* La peça, però, no es deixa véncer pel pessimisme i acaba amb una arenga a la lluita: *T'adones, company,/ que hem de sortir al carrer/ junts, molts, com més millor,/ si no volem.*

- '**Es veu**' (RM, 1976) representa un cant d'esperança en nom d'una col·lectivitat que aspira a recuperar la llibertat, alhora que trobem novament en aquesta peça la referència a les coses amagades, a l'ocultació. Significativament, aquesta lletra va ser escrita poc després de la mort del general Franco: *De les vides, totes, que negaren,/ de les que brutalment trencaren,/ de les que han trencat i neguen ara/ naix potent aquesta nova força/ que es veu,/ allà on mires [...] i vivim il·lusions de canvi,/ i anem redescobrint els fets/ que tan conscientment amagaren. [...] Compartit aquest mateix desig/ que es fa ja passió col·lectiva,/ ampla, estesa, nostra i lliure,/ afirmem una possible vida/ que es veu, / allà on mires [...].*

- '**Un lleu tel d'humitat**' (LC, 1977) reflexiona sobre el pas del temps i la necessitat de la lluita col·lectiva: *No podràs agafar/ ni amb les mans ni a grapats/ l'aigua del temps que vius:/ als dits et quedarà/ un lleu tel d'humitat. [...] Un cansament de plors/ recança per moments/ em formigueja el cos:/ 'Cal transformar el món/ i canviar la vida'./ El nostre món de tots/ i aquesta nostra vida./ I això no ho pots fer sol/ perquè és dura la lluita:/ haurem de ser-ne molts.*

- **‘Hauràs de fer com si...’** (ENS, 1984) ens mostra un Raimon que ironitza amb el propi sentiment de decepció, que experimenta després d’arribar la democràcia: *Hauràs de fer com si,/ com si tot anés molt bé./ Què més vols, què més demanes? [...]* *La teua llengua enaltida,/ el teu país net i just,/ el món ric i en pau,/ perspectives de llarga vida./ I plou quan ha de ploure/ i fa sol si ens cal el sol.*

- **‘Cucuts de rellotge’** (ENS, 1984) representa una metàfora del poble alienat, immòbil i domesticat: *Voldrien fer de nosaltres/ uns cucuts de rellotge./ Tancats dintre la capsa/ sortiríem per dir les hores./ I si no ens donaven corda,/ passarien els anys i les coses,/ mentre nosaltres sempre quiets/ dintre la capsa quedàvem.*

- **‘Cançó d’un cor que crema’** (RE, 2011) és una reflexió sobre la por i l’esperança on trobem les metàfores arquetípiques de la llum i la foscor –*al clot la colgaren, el cor de la nit*– alhora que també hi apareix d’altres dels components les dualitats simbòliques de la visibilitat-invisibilitat en la forma, d’una banda, de la cançó i el crit: *Cançó d'un cor que crema/ com una llum antiga/ que sempre es mostra esquiva/ i ja no pot ser teua,/ cançó d'un cor que crema./ Amb falç la segarem/ amb pics la trencarem/ i al clot la colgarem/ la por, la por encara./ I amb martell clavarem/ dintre el cor de la nit/ i un fort crit d'esperances/ contra la por encara; i, d'altra banda, del son i la vigília: *Aquesta son ningú/ ni res no la desperta./ I anem vivint la son/ i anem dormint la vida./ Qui ens podrà despertar,/ què ens podrà despertar,/ com podrem despertar/ d'una son consentida?**

b) Opressió de les classes populars

- **‘Cançó del que es queda’** (AO, 1966) ens parla de l’opressió de les classes populars relacionades amb el treball agrícola, alhora que s’hi mostra el rebuig pel model econòmic capitalista que implanta fàbriques estrangeres al nostre territori: *Ja plou./ Cinc dies que plou/ i no es pot treballar./ Què fa el cel amb nosaltres,/ pobres homes de fam i de carn? [...]/ cinc dies que vivim/ sense sou. [...]/ I jo no vull les fàbriques,/ les*

estrangeres fàbriques,/ on moren més que viuen,/ tants d'amics que jo tinc,/ tant d'amics que se n'han anat.

- **‘No em mou al crit’** (AO, 1966) reivindica, a través de la metàfora del crit, la importància que per al poeta tenen les classes populars, els treballadors: *No em mou al crit/ ni ocells ni flors./ Tu, tu que treballes/ de sol a sol./ Tu, tu que notes i vius/ tota la por. [...] / Tu, a qui el teu món nega/ tot consol.*

- **‘He deixat la mare’** (AO, 1966) aglutina la referència al pas del temps a través de la figura de la mare que espera la tornada del fill (*He deixat ma mare sola/ a Xàtiva al carrer Blanc./ Ma mare que sempre espera/ que torne com abans*) i la denúncia de nou de l’opressió de les classes populars, que és només econòmica, cultural i lingüística: *He vingut ací/ perquè crec que puc dir-vos,/ en la meua maltractada llengua,/ paraules i fets/ que encara ens agermanen. [...] en la lluita contra la por,/ en la lluita contra la sang,/ en la lluita contra el dolor,/ en la lluita contra la fam./ En la sempre necessària lluita/ contra el que ens separa/ i ens fa sentir-nos/ a tots nosaltres estranys.*

També en aquest poema, Raimon, posa de manifest la seua visió col·lectiva del problema de l’opressió: *Jo sé,/ que tornaré al carrer Blanc./ Però ara ací,/ crec que també/ és ma casa,/ i crec que puc dir-vos,/ amb el cor obert,/ a tots vosaltres: germans.*

- **‘El País Basc’** (RAI, 1967) és un homenatge a l’opressió del poble basc, que ha romàs invisible per a la resta de pobles de l’Estat espanyol: *Portava el vent la força/ d'un poble que ha sofert tant./ Portava la força el vent/ d'un poble que ens han amagat. [...] És tan vell i arrelat,/ tan antic com el temps/ el dolor d'aquella gent./ És tan vell i arrelat/ com tots els colors del verd/ en aquell mes de maig.*

- **‘Sobre la pau’** (MM, 1969) reflexiona sobre el sentit paradoxal de la pau, que equipara amb termes com la por, la mort o el desert; una *paraula buida [...] que tanca les boques,/ lliga les mans/ i només et deixa les cames per a fugir*. També és ressaltable l’ús que Raimon fa en aquest poema de les metàfores de la nit i del silenci com a símbols de l’opressió: *De vegades la pau/no és més que por:/ por de tu, por de mi,/ por*

dels homes que no volem la nit./ De vegades la pau/ fa gust de mort./ Dels morts per sempre./ dels que són només silenci.

- **‘Sobre la por’** (MM, 1969) reflexiona sobre aquest sentiment primari, a través de les metàfores del silenci i l’ocultació que es corresponen amb la idea de l’opressió: *Mig perdudes les paraules./ les coses mig amagades/ i els homes meitat gest, meitat silenci./ Per camps i ciutats, la por/ va fent callar una a una/ les veus dels vius i dels morts.*

- **‘Contra la por’** (MM, 1969) continua insistint en el motiu de les dues peces precedents: la denúncia de l’opressió, expressat amb la metàfora del silenci, i de l’alliberament, simbolitzat per la paraula, el so: *Anem dient les coses pel seu nom!./ Si no trenquem el silenci/ morirem en el silenci. [...] Tots els que han sofert/ el pes de la immensa bota/ i l’afilada espasa./ saben el que és la por./ i saben que és difícil/ dir les coses pel seu nom.*

- **‘Societat de consum’** (PDAQD, 1970) denuncia les diferències socials que es veuen reflectides en la societat de consum: *Tu treballes bastant./ jo treballe quan puc./ aquell treballa tot l’any./ i sempre es diu el mateix: societat de consum. [...] Les botigues ben plenes./ les butxaques ben buides./ les teues, les meues, les seues./ Però és hora de saber/ qui és qui les té plenes.*

- **‘Amanda’** (AVJ, 1974) és la versió raimoniana d’una cançó molt emotiva, *Te recuerdo Amanda*, tant pel contingut, el retrat d’una dona proletària, com per la significació de l’autor, el cantautor xilè Víctor Jara, assassinat el setembre de 1973 a mans dels militars colpistes que secundaren el colp d’estat del general Pinochet. Raimon tradueix la cançó al valencià en l’àlbum que dedicà al músic assassinat: ‘A Víctor Jara’, tot conservant la cadència melòdica. Val a dir que és una peça de valor premonitori, on el cantant xilè insinua l’estroncament d’una vida obrera, que si fa no fa anuncia el seu propi final. Un factor afegit que ajuda a entendre per què la cançó ha esdevingut un dels himnes de lluita per a tots els moviments de resistència de l’Amèrica llatina.

c) Antimilitarisme

La primera cançó publicada per Raimon, i segurament la més coneguda i cantada del seu repertori, *Al vent* (R, 1963), ja es destacava com un extraordinari cant sobre la lluita i l'esperança. El text de la cançó exposa un missatge de solidaritat i comunió universalista que no es contextualitza de manera concreta. Potser perquè en aquell moment la pressió de la censura franquista encara era molt forta i l'autor intuïa que no li autoritzarien un al·legat més explícit. O potser perquè la inquietud metafísica de Raimon el portà a emfasitzar la desemparança humana d'una manera genèrica, que algú pot trobar ambigua: *Al vent,/ la cara al vent,/ el cor al vent,/ les mans al vent,/ els ulls al vent,/ al vent del món*. És la primera vegada que Raimon utilitza una metàfora a la qual recorrerà en nombroses ocasions: el vent, com a força tel·lúrica que simbolitza l'exposició a la incertesa vital i al canvi constant, que en aquesta peça assimila, a més a més, el significat de l'ímpetu i l'energia de la joventut.

És també en aquesta peça on apareix per primera vegada la menció de la metàfora de la llum i la foscor, l'ús d'aquesta metàfora –compartida amb Al Tall– serà constant en tota la producció de Raimon, junt amb d'altres metàfores, com ara el contrast so/silenci, que reapareixen en els textos d'Al Tall: *I tots,/ tots plens de nit,/ buscant la llum, [...] ja el nàixer és un gran plor/ la vida pot ser eixe plor/ [...] al vent del món...*

[...] si hi ha una cançó que ha volat de generació en generació, sense perdre profunditat ni força, és *Al Vent*. L'embrió cal buscar-lo l'any 1959, quan l'artista tenia només 19 anys, en concret en un viatge en la vespa d'un amic. Raimon anava de paquet i, de camí cap a València, li donava el vent a la cara. El músic explica que, al final d'aquell trajecte, la cançó estava feta. Sense saber-ho, havia resumit els anhels de llibertat de milers de persones en una cançó. Un himne tan potent, més de mig segle després, encara resulta inquietant per a alguns governants¹⁵⁶.

- '**Diguem no**' (S3, 1963) és la primera de les composicions de Raimon que funciona íntegrament com un himne de denúncia radical, apassionada i vitalista; com

¹⁵⁶“Raimon, 75 anys compromès amb el vent de la llibertat”, www.eldiario.es, 2-12-2015.

un crit de rebuig sense pal·liatius d'un ordre social i econòmic injust, amb les seqüeles d'opressió, militarisme i sang que se'n deriven. Val a dir que fa mig segle el *sistema* mostrava el seu vessant més salvatge, sense els diversos atenuants mediàtics i estètics que hi han introduït els *neocons*. Cal, a més, considerar que aquesta és una peça de joventut; un himne construït sobre constatacions i conviccions primàries, en el sentit etimològic de la paraula. Per això certament contrasta amb els treballs de maduresa de Raimon, on l'experiència acumulada, el pòsit de vivències i lectures, de frustracions i desencontres, aporta a la crítica social un visió més matisada i polièdrica, sense renunciar, però, als principis seminals. Fet i fet, malgrat les reserves que s'hi pugen adduir, *Diguem no* conserva la potència crítica i estètica del que, en termes frankfurtians, podríem anomenar la 'dialèctica negativa': *Hem vist la por/ ser llei per a tots./ Hem vist la sang/ -que sols fa sang-/ ser llei del món. No, jo dic no,/ diguem no./ Nosaltres no som d'eixe món./ Hem vist la fam/ ser pa/ dels treballadors./ Hem vist tancats/ a la presó/ homes plens de raó.*

Diguem no té el seu origen en el 14 de maig de 1962. Concretament en una reunió d'estudiants a la Universitat de València per escoltar l'últim disc de Brassens, que va ser interrompuda, com tantes altres, per la policia. Alguns dels detinguts van ser empresonats, altres torturats. Aquell dia, explica Raimon, no estava a la concentració, com sí solia estar-hi habitualment, perquè tenia un examen de geografia. De la ràbia en conèixer la brutalitat de l'actuació policial va sorgir la cançó *Diguem no*¹⁵⁷.

Constatem que la postura del Raimon jove és pacifista sense reserves. Un plantejament que divergeix del que fan seu alguns grups valencians contemporanis, que assumeixen que la lluita per a canviar el món comporta inevitablement una certa dosi de violència.

- *D'un temps, d'un país* (F60, 1964) continua la denúncia social alhora que Raimon reforça tant el pacifisme declarat com l'adhesió als projectes de transformació: *D'un temps que serà el nostre, / d'un país que mai no hem fet,/ cante les esperances/ i*

¹⁵⁷ "Raimon, 75 anys compromès amb el vent de la llibertat", www.eldiario.es, 2-12-2015.

plora la poca fe./ No creguem en les pistoles:/ per a la vida s'ha fet l'home/ i no per a la mort s'ha fet./ No creguem en la misèria,/ la misèria necessària, diuen,/ de tanta gent.

- **‘Cantarem la vida’** (RR, 1964) és una mostra de la coordinada expressiva que nosaltres hem anomenat ‘La reivindicació d’un altre món’, en què el cantant projecta en les lletres els desitjos de canvi d’una situació opressora per al poble: *Cantarem la vida, / cantarem la nostra vida/ de poble que no vol morir./ Lluitarem amb força,/ lluitarem amb tota la força/ per l’única possible,/ perseguida, vida nostra./ I guanyarem l’esperança,/ sí, pujarem al camp de l’esperança,/ temps i temps negada,/ arrancada i trencada. [...] Sí, guanyarem l’esperança,/ l’esperança de viure/ lliures i en pau.*

En aquesta peça trobem la metàfora del cant com a símbol de la ‘vida’ i l’existència plena, com a mitjà per a fer-se veure enfront de la ‘mort’, metafòrica també, que representa l’extinció cultural i lingüística d’una comunitat diferenciada. Probablement Raimon no es referia exclusivament al poble valencià o a la cultura catalana, en general, quan parlava d’un poble oprimat. De fet, aquest missatge genèric té certament un abast universal. Raimon ha pogut ‘exportar-lo’ a tot arreu, tant en l’àmbit ibèric, com en altres contextos minoritzats, on mantinga plena vigència el *desideratum* de respecte intercultural, justícia distributiva i equitat entre els humans.

- **‘Si em mor’** (Rr, 1964) torna sobre la idea de la lluita social i l’individu com a baula d’una col·lectivitat que malda per canviar el present opressor, mentre s’hi reflexiona sobre el sentit de la mort i la transcendència humana: *Si em mor,/ que el cant siga ja realitat./ Si em mor,/ que les esperances siguen fets/ i que d’altres continuen/ el que nosaltres continuem. [...] Si em mor,/ que el nostre treball/ haja guanyat.* De nou trobem que el so, en la forma del cant, s’erigeix com a metàfora de l’existència plena fins a simbolitzar i condensar tot allò que el poeta reclama per al seu poble.

- **‘Bagdad 91 (la guerra en directe)’** (RE, 2011): aquesta peça denuncia el patiment del poble iraquetà durant la primera Guerra del Golf. Com se sap, aquest fou el primer conflicte en què es televisaren en directe els *raids* aeris de la coalició

internacional liderada pel president nord-americà Georges Bush. El gener del 1991, els repòrters de la CNN van servir les imatges dels bombardeigs de la capital iraquiana com si es tractés d'una retransmissió esportiva o d'un videoclip d'acció. Aquesta banalització del sofriment alié, que equipara la guerra a un simple espectacle innocu, així com la passivitat predominant en les societats occidentals, malgrat les àmplies mobilitzacions contra les guerres del Golf, sobretot la segona, escandalitzaren el cantant de Xàtiva, que no s'estigué de denunciar-ho anys després: *Amaguen els mort i els ferits,/ mostren amb gran precisió/ el que volen que siga vist:/ esclats de llum, verdosa llum,/ l'impacte de molts projectils./ Tot Occident mira assegut / davant del televisor/ l'impacte de tants projectils/ esclats de llum, verdosa llum / amaguen els morts i els ferits.*

Vint anys després d'esdevenir-se el conflicte, Raimon va incloure en el seu darrer treball discogràfic aquest punyent al·legat antibel·licista. Amb el temps transcorregut entre els fets denunciats i la publicació de la denúncia, aquesta pren un caire universal. Ja no és un treball d'intervenció política davant uns fets contingents, sinó una reflexió imperativa sobre el valor universal del pacifisme. Ha esdevingut el paradigma de la crítica de les guerres en l'era del ciberespai. I és una reflexió posada a l'abast d'un públic massiu, que sovint manté la dimensió crítica, anestesiada i somorta, en un estat letàrgic que cal sacsejar de tant en tant.

7.2.3. CONCLUSIONS

La relació artística entre Raimon i Al Tall s'ha d'entendre en termes de precedència i simultaneïtat. Quan Al Tall s'incorpora al panorama musical valencià, Raimon porta més de cinc lustres de carrera musical, ha publicat una dotzena i mitja de discos, amb un grapat de cançons que s'han fet populars. En definitiva, ja ha esdevingut un dels referents centrals de la Nova Cançó i, en un sentit més ampli, un símbol de l'antifranquisme transversal dins l'oposició democràtica espanyola. Era,

doncs, indefugible que el cantant de Xàtiva servís de model, en la intenció, el to i els continguts, als joves músics de l'Horta.

D'ençà que Al Tall irrompen en l'escena musical valenciana, d'ençà que el seu treball es va fent més i més popular i va amerant el valencianisme emergent del període de la transició, podem parlar d'una relació més complexa entre solista i grup. Una relació interactiva de sintonia vital, diàleg implícit, complementarietat conceptual i complicitat ideològica, que passem a glossar, tot destacant-hi afinitats i divergències.

7.2.3.1. Afinitats i paral·lelismes

1. La primera de les afinitats entre la producció de Raimon i la d'Al Tall rau en les abundants referències al concepte d'història amagada, que en el cas de Raimon evolucionarà cap a la perspectiva del record: la història recordada. En Raimon trobem fragments tan explícits com: *No ens confonen les mentides/ que els que poden diran;/ no ens confonen les històries/ que sempre ens han contat* ('A un amic d'Euskadi', MM, 1969). O la també ben esclaridora lletra de la peça 'Al meu país la pluja' (ENS, 1984): *Fora de parlar amb els de la teua edat/ res no vares aprendre a escola./ Ni el nom dels arbres del teu paisatge,/ ni el nom de les flors que veies,/ ni el nom dels ocells del teu món,/ ni la teua pròpia llengua. A escola et robaven la memòria,/ feien mentida del present*. Totes dues peces arpleguen la mateixa idea que trobem en les cançons d'Al Tall 'Tio Canya' (DRR, 1976) –sobre la castellanització de l'escola d'una banda– i 'Lladres' (QMA, 1979) –que denuncia l'ocultació escolar de la història pròpia.

Com ja hem recordat, l'interés del valencianisme noucentista per recuperar la història no explicada a l'escola va anar cristal·litzant en obres de divulgació (*La llengua dels valencians*, de Manuel Sanchis Guarner, 1933), en assaigs que interpel·laven el lector (*Nosaltres els valencians*, de Joan Fuster, 1962) o en relats literaris que intentaven restituir la memòria històrica col·lectiva (*Crim de Germania*, de Josep Lozano, 1979), nombroses obres que –des del punt de vista més acadèmic, divulgatiu o literari– es feien ressò d'aquest desig de coneixement històric per una part

de la població del País Valencià, etc. Salvades les distàncies en tots els sentits (llenguatge i format, nombre de destinataris, grau d'assimilació...), els treball musicals de Raimon i Al Tall es poden equiparar a les fites referides. Si més no quant a l'ambició de fornir uns referents històrics populars, fàcilment compartibles, que són el fonament imprescindible de qualsevol construcció identitària.

En tots dos casos, tant Al Tall com Raimon duen a terme sengles exercicis de visibilització històrica amb les seues composicions. En el cas d'Al Tall, com ja vam veure, centraran alguns dels seus treballs discogràfics en episodis històrics cabdals per als valencians (conquesta jaumina, expulsió dels moriscos, Nova Planta). Raimon es decanta més aviat cap a les ressonàncies metafísiques, que no es poden dissociar de la dimensió històrica. Però sobretot, es dedica a musicar poemes de grans poetes catalans, tant els clàssics medievals (Metge, Turmeda, Marc, Roís de Corella, Timoneda...) com els contemporanis (Espriu, Quart) i fins i tot dialoga amb artistes contemporanis d'altres disciplines (Miró, Alfaro).

2. Una altra de les grans coincidències entre Raimon i Al Tall és el desig de construir un altre tipus de societat, basada en els valors de solidaritat, igualtat i antimilitarisme. Aquesta presa de posicionament social fa que sovintegen els textos que denunciïn les condicions d'opressió econòmica, cultural i lingüística de les classes populars. Per això propugnen la lluita incruenta per tal de revertir aquest estat de coses, remuntar la frustració i fomentar l'esperança.

3. Tant Raimon com Al Tall mantenen una relació complexa amb el seu país, sobretot amb el seu 'cap i casal', la ciutat de València. Una relació que podríem qualificar d'amor-odi, vist que solista i grup són crítics irreductibles de les mancances, vicis i claudicacions col·lectius, i alhora no poden deixar d'estimar apassionadament aquesta terra, amb totes les referides xacres. Aquesta contradicció, aquesta tensió emocional es resol en la capacitat sublimatòria o catàrtica de l'art. Tant el text poètic com la construcció musical tenen la virtualitat dialèctica de reunir contraris en una síntesi superior, que té, a més, la capacitat de mantenir enllaçada la cadena del temps, el nexa entre passat i present, entre present i futur virtual.

4. Tant Raimon com Al Tall il·lustren el concepte d'opressió col·lectiva amb casos individuals, amb víctimes que encarnaren el patiment grupal i que van haver de pagar un tribut molt alt (la tortura, l'empresonament, la mort) pel seu compromís ideològic. Es tracta del tribut als 'màrtirs' a què es referien Kotarba i Vannini (2009).

Raimon només invoca amb nom i cognom el cas singular de Víctor Jara. I al·ludeix a unes altres víctimes anònimes en cançons com 'No el coneixia de res' (QAQ, 1979), en al·lusió a un militant empresonat. O, de manera més general, agraeix l'exemple moral de «els homes plens de raó de la cançó» de l'himne 'Diguem no' (S3, 1963). Al Tall tenen una vocació més acostada a la crònica musical del present, en la qual no falta malauradament el tribut de sang. Per això s'ocupen de dos crims polítics que van sacsejar la consciència del valencianisme en condicions similars. I per això van retre sengles homenatges a dos joves militants de l'esquerra anticapitalista que foren assassinats per grups feixistes: l'alacantí Miquel Grau el 1997 i el jove de Burjassot Guillem Agulló el 1993.

5. A l'hora de construir el coneixement poeticomusical que volen transmetre, Raimon i Al Tall beuen de fonts comunes, que es podrien remuntar a esquemes antropològics i psicocognitius de gran abast. En efecte, el seu joc metafòric comparteix esquemes bàsics, que s'agrupen en les polaritats que ja hem examinat en dissecionar el repertori d'Al Tall.

En ambdós corpus lletrístics sovintegen les metàfores que fan referència als parell visible/invisible amb símbols rotunds: la nit, el silenci, metàfores arquetípiques de l'opressió, i el crit i el plor, símbols de l'alliberament i la visibilització. Si en els textos d'Al Tall sovintegen aquestes metàfores, en Raimon la seua freqüència d'aparició resulta de vegades aclaparadora, sobretot en els textos pertanyents als primers treballs discogràfics. La raó és evident. Era més fàcil superar la censura franquista amb conceptes genèrics, més o menys ambigus, que el receptor sabia descodificar que no designar les coses pel seu nom, amb els apel·latius propis que requerien. Com a contrapartida, cal pensar que aquesta manca de definició ha preservat les lletres de l'erosió del temps i n'ha protegit la projecció universal.

6. Dins dels motius referencials compartits per Raimon i Al Tall destaquen la terra i els llauradors, els treballadors que es dediquen a conrear-la. La terra com a *humus* o substrat físic és el fonament del vincle identitari amb la llengua, instrument de comunicació amb un component emotiu clar, i amb el país i la seua cultura, construccions més complexes que es reparteixen en els dominis de l'economia, la política o la sociabilitat compartida. La presència simbòlica de la terra i la llaurança, que també apareix amb expressions explícites es concreten en la denúncia de l'opressió patida per les classes populars. I en primer terme pels camperols, víctimes contemporànies de fenòmens d'especulació i destrucció de l'ecosistema, que se sumen a la precarietat secular del sector.

Més enllà d'aquest nivell primari, emparant-se en la munió de fets irrefutables que la història ha sedimentat, Raimon i Al Tall han coadjuvat a la construcció identitària del País Valencià, en el marc d'una comunitat de llengua i de cultura, la catalana, que no sols fer-s'hi gaire explícita. Raimon és en aquest aspecte més oblic. La catalanitat del seu treball està fora de dubte, tot i que ell no l'explícite en primera persona. Parla en català, hi viu i hi treballa, però no és un catalanista a l'ús, si l'adscripció s'articula en termes d'afecció partidista.

7. Per últim, volem incidir en el fet que la visió de la dona i de la relació amorosa que traspuen les lletres de Raimon i d'Al Tall és bastant similar. Solista i grup conceben l'amor com un sentiment que apel·la a la llibertat. La dona hi esdevé una companya al mateix nivell que l'home i com ell és subjecte de drets i obligacions sense distinció. La concepció feminista està més desenvolupada en les lletres de Raimon, en què la relació amb la dona i el sentiment amorós adquireixen una dimensió més subtil i matisada. Al cap i a la fi, Raimon sempre ha reconegut els seus arrels populars, però el seu projecte musical no s'hi veu condicionat i obeeix més a la lògica de l'autor singular que assimila i metabolitza múltiples influències musicals.

Al Tall té uns orígens populars i una voluntat de reelaboració d'aquest llegat, a la manera de la *riproposta* italiana. En aquest context, Al Tall ha reivindicat la dona i els seus drets, inclòs el de viure lliurement la sexualitat, mirant el depurar el pòsit masclista

de la tradició popular, alliberant-la dels pitjors estereotips folklòrics, que la relegaven a un paper subaltern i submís.

7.2.3.2. *Divergències*

1. La major divergència quant al contingut temàtic de les lletres de Raimon i Al Tall és, sens dubte, l'aclaparadora presència, en el primer, de peces que fan referència a reflexions existencials intimistes, enfront de l'absència pràcticament absoluta d'aquesta temàtica en Al Tall. Ja hem apuntat les claus d'aquesta disparitat. La condició de solista de Raimon l'acosta a la possibilitat de realitzar reflexions personals en els seus textos. Per contra, Al Tall, per bé que la majoria de les seues lletres són de Vicent Torrent, es concep com una veu única, grupal, que prima els continguts ideològics i polítics, dins un projecte de recuperació de la música popular valenciana.

El subtext que anima el plantejament d'Al Tall es pot filiar en la màxima clàssica: *Primum vivere deinde philosophari*. En efecte, en la cultura popular ha existit sempre un fons de saviesa antiga, que, coneixements pràctics a banda, incidia sobretot en la raó instrumental positiva i en la fonamentació moral. Els referents filosòfics disciplinaris de Raimon pertanyen més aviat a la metafísica existencialista i als debats de l'ètica política contemporània.

2. Derivada de la divergència primera, podem apreciar com la interlocució implícita o explícita que bateja en els textos de Raimon i Al Tall presenta diferències significatives. Raimon comença a cantar per a una minoria, la dels anys del tardofranquisme, quasi clandestina, que es nodreix sobretot d'un públic culte, urbà, amb una consciència política prou assentada: professionals i estudiants universitaris, ensenyants, intel·lectuals i treballadors de la cultura, funcionaris no afectes al règim, dirigents sindicals o quadres tècnics instruïts. Això marca un perfil de destinatari model al qual es poden adreçar tan missatges esquemàtics com reflexions més elaborades, o adaptacions de clàssics, sempre dins d'uns certs sobreentesos compartits que, per exemple, no requereixen d'elucidacions històriques prèvies.

Al Tall, per contra, parla per a un poble valencià desarticulat, que de fet no existeix com a tal. Es podria dir que l'objectiu primer del seu treball musical és dotar-se d'una audiència disposada a aprendre. Al Tall ha de fer un exercici de *captatio benevolentiae* més conspicu. No és debades que opta per reforçar el vessant festiu de la seua música. I que moltes de les seues actuacions dels anys de la transició tenien lloc en el marc de festes populars, amb una diversitat d'auditoris més marcada que la de Raimon quant a composició: àmbit urbà/rural, grups socials i professionals diversos, coincidència intergeneracional.

D'altra banda, Al Tall es planteja de bon començament la necessitat de fer pedagogia, incrementar la cultura històrica i potenciar la consciència identitària. Cantant per a tots els qui vulguen escoltar-los, Al Tall fa servir recursos musicals bàsics, que anirà refinant i enriquint al llarg dels anys amb instrumentacions, lletres, estructures i col·laboracions musicals més complexes. Ja a la fi de la seua trajectòria, quan la dinàmica política arribe a una polarització extrema, el grup valencià adoptarà un compromís polític més explícit i, doncs, restringirà l'abast de la seua interlocució.

Finalment hem de remarcar que interlocució i destinatari efectiu són conceptes diferents. El fet que Raimon i Al Tall hagen modulat el seu discurs musical adreçant-lo a un auditori sensiblement diferenciat no impedeix que, *de facto*, els seguidors del solista i els del grup siguen essencialment els mateixos. Dit altrament, l'un i els altres tenen més públic coincident que mútuament excloent.

3. Quant al grau de compromís polític explícit també observem diferències entre el solista costerut i el grup de l'Horta. Raimon ha expressat públicament en nombroses ocasions la seua negativa a fer política ambles seues cançons. Ha negat determinades interpretacions ideològiques que se li han atribuït i ha abjurat de la condició de símbol que se li atorga després dels anys 70. No cal insistir en el distanciament higiènic que sempre ha volgut mantenir respecte dels poders instituïts, sobretot en els temps darrers.

Per contra, Al Tall sembla sentir-se a gust amb la imatge simbòlica que li han atorgat algunes instàncies mediàtiques, col·lectius cívics, institucions acadèmiques i

partits que subscriuen un cert valencianisme transversal. Al Tall, a més, ha evolucionat amb el temps cap a un reconeixement obert de la seua decantació ideològica a favor d'un catalanisme transversal, eminentment cultural i lingüístic, plenament compatible amb la construcció d'allò que Joan Francesc Mira definí com 'la nació dels valencians'.

4. La darrera divergència entre Raimon i els Al Tall que volem destacar és la desigual utilització del patrimoni literari que en fan l'un i els altres. Com ja hem vist, el recurs a la tradició literària en Raimon és un dels seus trets singulars, és una manera seua de reivindicar la història i la cultura pròpies, tant de temps menystingudes i amagades. Raimon ha musicat 55 poemes de clàssics medievals i contemporanis, la majoria en treballs monogràfics que han contribuït poderosament a divulgar el nostre llegat literari.

Al Tall només ha musicat tres composicions d'autor. En *Cançó popular del País Valencià* (1975) va incloure l'arranjament del poema 'Tots em tiren pedraetes', de Vicent Andrés Estellés. I en *Cançons de la nostra Mediterrània* (1982), un treball conjunt amb Maria del Mar Bonet, en què la resta de lletres eren anònimes, manllevades de la tradició oral popular, van incloure dues peces signades. Una, la versió que, de nou l'Estellés, va fer de 'El bolero de l'Alcúdia'. L'altra, 'S'aguinaldo', de Joan de Timoneda, impressor i narrador i poeta bilingüe del Cinc-cents valencià.

Val a dir que Al Tall compensa l'escàs ús de textos poètics precedents amb el treball de pedagogia històrica, cosa que Raimon a penes ha freqüentat, almenys en el format d'àlbum monogràfic, al voltant d'un cicle o episodi històric. Es tracta d'estratègies que es complementen simultàniament. I que, com ja ha estat dit, responen a una voluntat comuna de reivindicar llengua, cultura i identitat política pròpies.

7.3. OBRINT PAS, *ELS BESNÉTS DEL TIO CANYA*

D'igual manera que hem fet més amunt amb la producció de Raimon, a continuació realitzarem una anàlisi interpretativa d'un corpus seleccionat de textos musicats pel grup valencià Obrint Pas, per tal de resseguir-hi la influència dels Al Tall i com les línies temàtiques i simbòliques hi continuen, tot i que amb significatives divergències d'estil, com veurem més endavant. L'empremta dels Al Tall, però, es pot retrobar en molts altres grups (Gossa sorda, Aspencat, etc.) i solistes (Feliu Ventura, Pau Alabajos, Òscar Briz, etc.), encara que més atenuada i sense la notorietat assolida pels Obrint Pas: 'l'excel·lent trajectòria' que es basa en 'l'insòlit èxit de vendes' i 'l'extraordinària projecció internacional' (Frechina, 2011: 311).

La influència dels Al Tall en els Obrint Pas, doncs, es pot palesar a través de diferents maneres: el reconeixement explícit dels seus components quant al paper de 'mestres' dels Al Tall, les influències musicals, les revisions de temes propis d'Al Tall a través de versions conjuntes i les referències en els textos d'Obrint Pas a moltes de les lletres d'Al Tall, com veurem més endavant. A més, podem trobar concomitàncies pel que fa als eixos temàtics i símbols metafòrics utilitzats.

En el patrimoni musical d'un país s'observa la mateixa dinàmica de continuïtat i canvi que domina en els altres àmbits de la producció cultural. En efecte, les generacions més joves es plantegen quina part de l'herència musical rebuda manté plena vigència, tant en la intenció, el significat ideològic o els missatges literaris, com en l'embolcall estrictament sonor. Què es conserva, ni que siga parafrasejat o sotmés a reelaboració, i què es deixa pel camí és el gran interrogant que explica l'evolució musical d'una col·lectivitat. Cal advertir que la resposta a aquesta disjuntiva implícita o explícita es dona en paral·lel als canvis verificats en altres ordres de la vida social. Les formes de vida, els valors i principis dominants, els usos i costums en la sociabilitat compartida i les relacions personals, l'evolució del gust i la construcció del *self* o imatge pròpia, les tendències canviants en el disseny d'articles de consum, alimentació o indumentària, les mutacions experimentades pel paisatge urbà i l'ocupació del territori són alguns dels aspectes en què es pot trobar un cert isomorfisme cultural, una mena

d'atmosfera dins la qual la música evoluciona al ritme dels esdeveniments i els canvis tot conformant un sistema dinàmic.

Partint d'aquest principi, examinem tot seguit la petjada que l'obra d'Al Tall, entesa en el sentit simbòlic que hem descrit en els capítols anteriors, ha deixat en les darreres fornades de solistes o conjunts musicals valencians. Si bé l'empremta dels Al Tall es pot retrobar en un bon nombre de grups (Gossa sorda, Aspencat, Orxata sound system etc.) i solistes (Feliu Ventura, Pau Alabajos, Òscar Briz, etc.), ens centrarem en el grup Obrint Pas, atesa 'l'excel·lent trajectòria', que es basa en 'l'insòlit èxit de vendes' i 'l'extraordinària projecció internacional' (Frechina, 2011: 311).

D'igual manera que hem fet amb la producció de Raimon, analitzarem un corpus de textos musicats pel grup valencià Obrint Pas, per tal de resseguir-hi la influència dels Al Tall i constatar com les línies temàtiques i simbòliques hi continuen, tot i que amb significatives divergències d'estil. Avancem que la influència d'Al Tall en Obrint Pas, doncs, es pot palesar de diferents maneres: el reconeixement explícit dels components del grup més jove quant al mestratge vital i ideològic dels veterans, les influències musicals pel que fa a ús d'instruments tradicionals, estructures melòdiques o recursos del substrat musical mediterrani, la revisitació de temes d'Al Tall en versions conjuntes i les referències en els textos d'Obrint Pas a moltes de les lletres d'Al Tall, com veurem més endavant. A més, podem trobar concomitàncies pel que fa als eixos temàtics i símbols metafòrics utilitzats.

7.3.1. TRAJECTÒRIA MUSICAL I CONTEXT SOCIOLÒGIC DELS OBRINT PAS

Obrint Pas es donà a conèixer en societat en la tercera edició del concurs musical Tirant de Rock (1994), organitzat per Acció Cultural del País Valencià (ACPV), del qual resulten guanyadors a la ciutat de València. La celebració del concurs en la primera meitat dels anys noranta del segle passat fou una de les conseqüències del fenomen musical i social conegut com a 'rock català'. Dins de l'estratègia de difusió de la cultura compartida amb els altres territoris de llengua catalana, ACPV obrí aquesta

convocatòria als grups valencians emergents que feien servir el català com a llengua d'expressió musical. Curiosament, cal destacar, a més a més, la participació dels Al Tall, fora de la competició, per descomptat, en alguns dels concerts del segon Tirant de Rock (1993). El rock català guarda moltes semblances amb el moviment de la Nova Cançó iniciat la dècada dels 60. De fet, es pot considerar una derivació, adaptada al context cultural dels darrers anys vuitanta i noranta del Nou-cents, en la línia de la reflexió que hem apuntat abans. Val a dir que el rock català abraça un ventall prou ampli de sensibilitats i estils musicals, amb influències molt diverses de la música *pop* contemporània, i amb un ventall de formacions que esdevindran 'mítiques' en el panorama de la cançó en català (Els pets, Lax'n busto, Brams, Gossos, Ja t'ho diré, Sau, Sangtraït, Sopa de Cabra, Umpah pa...). En l'àmbit valencià comença a tenir un tímid reflex mediàtic a primeries dels noranta, «malgrat el boicot reiterat de certs mitjans de comunicació i l'absoluta indiferència dels comerciants de vinil» (*El Temps*, 20 d'abril 1992, 409, pàg. 3). Hi tindrà una certa influència la difusió que se'n fa en col·lectius de cultura marginal o en mitjans de difusió minoritaris, com ara Ràdio Klara, emissora 'lliure i llibertària' de la ciutat de València. En la programació d'aquesta ràdio, que aglutinava bona part de l'esquerra alternativa, cal destacar l'espai d'informació i crítica musical 'Cel obert', conduït per Xavi Sarrià, que esdevindrà cofundador i líder dels Obrint pas.

L'ambient cultural que es respira al País Valencià durant els primers anys de la dècada dels 90 manifesta unes característiques que afavoreixen, en relació amb la dècada anterior, la presència dels grups de música en valencià: «es percep una reactivació de l'associacionisme cultural i les generacions educades en valencià comencen a emergir i fer-se veure»; a més, Acció Cultural del País Valencià, a través del ja esmentat Tirant de Rock, «catalitzà tot este moviment i oferí una important plataforma de promoció per a tots estos grups novells» (Frechina, 2011: 309).

El context afavoria l'ús del valencià en els nous corrents musicals, però no era suficient, per a consolidar un mercat efectiu on distribuir aquestes propostes. Hi ha una sèrie de factors que, segons Frechina, entrebancaran de manera definitiva la música en valencià en els anys successius. Com se sap, la política valenciana ha estat hipotecada

des dels anys de la transició per un conflicte social que ha rebut de manera inapropiada l'apel·latiu periodístic de 'Batalla de València'. El conflicte enfrontà els sectors de l'elit valenciana dirigent del tardofranquisme amb els grups emergents de l'oposició democràtica a la dictadura. Aquests abraçaven un ampli espectre, des del centre liberal a les formacions a l'esquerra dels partits socialista i comunista i compartien un sentiment valencianista transversal, que es fonamentava en la reivindicació d'un cert grau d'autonomia política per als valencians i en la recuperació parcial de la llengua i la cultura autòctones (Cucó 2002, Pérez Moragón 2010, Flor 2011).

La dreta que ostentava el poder des de la postguerra no estava disposada a renunciar a les prerrogatives de classe ni a compartir el control social amb els nous partits en ascens. La manera d'expressar aquesta pugna fou derivar el conflicte polític cap a un fals enfrontament sobre l'origen, la identitat i els símbols dels valencians: noms del territori i de la llengua, bandera, himne i festa col·lectiva, com a elements centrals d'una identitat col·lectiva fracturada en dues visions. La dreta secessionista impugnava els fets històrics inapel·lables. Negava els orígens del valencià, que aquest formés part del tronc comú de la llengua catalana i que existís una comunitat cultural i idiomàtica enllà del riu de la Sénia. El pseudoargument de la dreta era que no s'oposava a la recuperació de l'autogovern i de la llengua pròpia, sinó que negava els orígens històrics i la catalanitat del valencià. Defensava, per contra, l'autenticitat i legitimitat de les institucions i del parlar autòcton. I argüia que l'oposició d'esquerres volia suplantarlos per uns presumptes models (un País Valencià laic i modern enfront d'un Regne tradicional d'arrel cristiana) i per una llengua normativitzada diferent (el valencià estàndard, desenvolupat a partir de la norma de Fabra), estranya i allunyada del valencià col·loquial. Aquest, després de segles de castellanització, s'havia corromput i havia perdut bona part de la genuïtat expressiva. Però aquesta situació ja li anava a la dreta valenciana, atés que no tenia intenció d'eleva-lo a la categoria de llengua normal, sinó mantenir-lo en l'estat de prostració folkloritzat en què havia sobreviscut des de la Nova Planta.

Com és també sabut, a mitjan dels anys noranta, el conflicte s'havia resolt del costat del sectors secessionistes. Després de forçar a primeries dels vuitanta la inclusió

dels símbols que propugnaven en el marc estatutari i en les institucions d'autogovern, en la dècada següent el Partit Popular, que havia fet seu l'ideari anticatalanista, va desplaçar els socialistes tant en l'Ajuntament de València (1991) com en la Generalitat (1995). D'aleshores ençà, els populars van iniciar una autèntica 'contraplanificació lingüística' (Pradilla 2008, Bodoque 2009), que es traduï en l'estancament de la tímida promoció lingüística del valencià, iniciada en l'etapa socialista, arran, sobretot, de la promulgació de la Llei d'ús i ensenyament del valencià (1983). La inversió en campanyes i accions diverses del foment del valencià es reduí a la mínima expressió, alhora que es prenen mesures obertament restrictives, de censura i repressió dels drets lingüístics dels valencianoparlants. En la ràdio i la televisió públiques (RTVV) no sols es veten els músics principatins o baleàrics. Els mateixos músics valencians que fan servir el valencià hi tenen igualment l'accés barrat. Sens dubte, la manca d'una política pública en favor de la creació autòctona en la llengua pròpia, producte del context polític suara al·ludit, inhibí l'emergència d'un circuit musical entre el País Valencià, Catalunya i les Illes Balears. Encara més, l'absència d'uns amplificadors mediàtics potents van impedir la difusió àmplia de la música pròpia entre el públic valencià, si més no entre aquells sectors de la societat valenciana que esperaven retrobar el missatge d'Al Tall en els seus néts i besnéts. Com veurem, aquesta difusió es produí, però en unes condicions adverses que només alguns grups, Obrint Pas el primer, van poder superar.

En efecte, la producció musical d'Obrint Pas trencarà la minorització i l'aïllament a què ens acabem de referir. I això per tres raons. En primer lloc, la dinàmica d'agressió-resistència, derivada de la fractura de la societat valenciana en els dos grups referits, un de vencedor, els conservadors secessionistes, representats pel PP, que imposà la seua hegemonia simbólicoideològica, i un de derrotat, els progressistes partidaris de la unitat de la llengua, que no renunciaran ni a ideals ni a símbols. Aquesta cultura de resistencialisme als estralls del poder instituït, amb tot de complicitats en la resta de l'espectre polític, relligarà els seguidors d'Obrint Pas, eminentment joves, en una mena de culte laic, fidel, persistent i bastant ritualitzat, al voltant d'un desig de rebel·lió que conjumina conviccions polítiques i revolta generacional. Com hem

destacat en els capítols precedents, no es pot negligir el fet que les reivindicacions identitàries, des del nacionalisme a les construccions del *self* lligades a certs subcodis culturals, funcionen a la manera de les religions organitzades, en la cerca d'uns valors transcendents que atorguen sentit a l'experiència de viure.

En segon lloc, Obrint Pas portaran la potencialitat del seu nom a l'acte de trencar els límits d'aquesta minoria generacional en què germinen. Certament el grup valencià, nascut al nord de la ciutat del Túria, en el perímetre que delimiten els barris d'Orrriols, la Saïdia i Benimaclet (Rubio i Sanjuan, 2007), s'obrí pas en el mercat de les músiques contemporànies amb una força ascendent. Així desbordà en pocs anys el seu entorn originari i assolí una insòlita projecció, primer a Catalunya i després a Europa, en l'escena dels grups alternatius, que disposà també dels seus circuits de difusió. Abans que esclatés l'actual crisi del disc compacte, el grup valencià havia venut desenes de milers de còpies dels àlbums més coneguts.

La tercera raó del seu èxit, que produint-se en l'era del ciberespai es pot titllar de 'fulgurant', ultrapassa els aspectes musical i s'endinsa en les raons polítiques. Com veurem en l'anàlisi textual, les lletres d'Obrint Pas connecten amb les aspiracions del jovent català ideològicament més conscient en una doble direcció complementària: la reivindicació social d'un món més just, solidari i pacífic, amb la noció del 'sud' com a emblema primari, i la reivindicació política d'emancipació nacional. Això coincideix a Catalunya amb els anys que van de la descomposició del pujolisme, l'experiència dels dos mandats dels tripartits (PSC, EU, ERC) al capdavant de la Generalitat i la ràpida extensió, amb la imatge rebregada de la taca d'oli com a metàfora, del sobiranisme en la dècada darrera. Els Obrint Pas, però, als seus inicis –durant l'època en què s'erigeixen com a guanyadors per la ciutat de València del III Tirant de Rock– estan ben lluny de l'estètica musical i de reivindicació social que els caracteritzarà més endavant: interpreten un pop i les lletres de les seues cançons no tenen cap missatge polític. De fet, fins i tot ells mateixos neguen en aquella època cap relació de la llengua emprada en les seues cançons amb un corrent ideològic determinat: «No ens importa el substrat polític. Nosaltres pensem en català, i per això ens expressem en català» (Oleaque citat per Frechina 2011: 311). Malgrat aquesta declaració d'intencions apolítiques, el fet mateix

d'anomenar 'català', sense embuts i d'una forma natural la llengua en què interpretaven les seues cançons té unes implicacions polítiques i culturals clares, base germinal que explicarà la maduració posterior.

Als components del format guanyador per la ciutat de València del III Tirant de Rock –Xavi Sarrià, Josep Pitarch i Carles Garcia–, se'ls uniran més endavant Robert Fernández i Miquel Gironés (tots cinc veïns de la ciutat de València), fet que incidirà en l'evolució cap a una estètica musical basada en ritmes de *punk*, *hardcore* i *ska*, amb la presència clau de la dolçaina. Tot plegat, aquesta síntesi de modernitat importada i tradició consolida l'estètica que els identificarà arreu i que esdevindrà un dels trets més característics de l'anomenat rock valencià, del qual seran indiscutibles fundadors.

Durant els seus 21 anys d'existència –des del 1993 fins al 2014–, el grup Obrint Pas ha publicat un total de 10 treballs, entre maquetes i discos, sempre amb una repercussió social en augment. Com hem fet en les anàlisis precedents, enumerem anys i títols de la seua discografia, tot assignant a cada disc una abreviació, que consignarem en el comentari de les peces seleccionades:

- 1994: *Obrint pas* (OP1, 1994)
- 1994: *La nostra hora* (NH, 1994)
- 1995: *Recuperant el somni* (RS)
- 1997: *La revolta de l'ànima* (REA, 1997)
- 2000: *Obrint pas* (OP2, 2000)
- 2002: *Terra* (T, 2002)
- 2004: *La flama* (F, 2004)
- 2005: *En Moviment!* (directe)
- 2007: *Benvingut Al Paradís* (BP, 2007)
- 2011: *Coratge* (C, 2011)

7.3.2. ANÀLISI INTERPRETATIVA DE LES LLETRES DELS OBRINT PAS

L'anàlisi de la selecció de textos de les composicions d'Obrint Pas que presentem a continuació segueix el mateix esquema de treball que hem emprat per tal de realitzar l'estudi de les lletres de Raimon i d'Al Tall.: Hem realitzat una classificació dels eixos temàtics predominants, a través de l'estudi dels motius, els submotius, el lèxic i les metàfores emprades. Aquesta anàlisi, a més a més, ens permet comparar –a nivell temàtic i estilístic– el corpus lletrístic d'ambdues formacions, per tal d'establir quines han estat les influències, semblances i divergències més paleses., Hem arribat a la conclusió que els temes globals trobats en ambdós corpus lletrístics es poden encabir en la mateixa classificació general ja utilitzada amb els Al Tall, si bé hi ha, òbviament, divergències de les que parlarem més endavant, tant respecte a la major o menor presència d'alguns temes, l'enfocament diferenciat o el sorgiment de submotius transversals propis dels Obrint Pas. També cal advertir que la tipologia emprada en aquesta anàlisi és porosa i hi ha temes que es podrien encabir en més d'una categoria.

També ací hem classificats els temes per l'ordre de freqüència, de major a menor, i dins de cada bloc temàtic hem resseguit l'ordre cronologia, a partir de l'any de publicació. Tot plegat hi hem identificat els temes i subtemes següents:

1. La reivindicació d'un altre món: les peces dedicades a la denúncia i la reivindicació social tenen una presència aclaparadora, sobretot en els primers treballs; així de les 76 cançons analitzades, 43 mostren un desig de reivindicar un món alternatiu –un 56'5%– de les quals 23 se centren en l'espai de la frustració, la lluita i l'esperança; 15 denuncien tant injustícies nacionals com internacionals; 3 tracten sobre l'antifeixisme i l'antiracisme de manera més explícita i 3 reivindiquen l'ecologisme i l'anticapitalisme.

En aquest apartat observarem la primera divergència amb els Al Tall, ja que Obrint Pas internacionalitza la denúncia i gran part de les seues lletres fan referència a conflictes que podem situar a l'Àfrica o l'Amèrica Llatina:

- a) Frustració, lluita i esperança (28'9%)
- b) Denúncia i reivindicació social: nacional i internacional (19'7%)

- c) Antifeixisme, antiracisme (3'9%)
- d) Ecologisme i anticapitalisme (3'9%)

2. La història alternativa: En un total de 19 peces de les 76 analitzades –25% del total– trobem l'expressió de la reivindicació d'una versió de la història pròpia. En el cas dels Obrint Pas trobem un clar desig de 'no oblidar' la història (en 11 peces) i dos fets històrics als voltant dels quals giraran les seues referències. En primer lloc, la Guerra Civil, des de la perspectiva del bàndol republicà i l'exili (5 peces) ; i en segon lloc, hi són presents també diverses al·lusions a la Batalla d'Almansa (3 peces):

- a) La història oblidada (14'4%)
- b) La guerra civil (6'5%)
- c) La batalla d'Almansa (9%)

3. La cultura popular valenciana: l'amor per la terra és compartit amb els Al Tall, si bé amb els Obrint Pas adoptarà una dimensió que podríem titllar de visceral i que es troba en 14 de les 76 peces que hem revisat –un 18'4%–; coincidiran també ambdós grups en la crida popular a l'organització col·lectiva a través del paper aglutinador de la festa (8 peces), l'exaltació del caràcter mediterrani del País Valencià (5 peces) i la unió cultural dels territoris catalanòfons (1 peça):

- a) El moviment social col·lectiu: la festa i la lluita (10'5%)
- b) Un substrat compartit: les cultures de la Mediterrània i la València mediterrània (6'5%)
- c) La unió cultural dels territoris catalanòfons (1'3%)

7.3.2.1. La reivindicació d'un altre món

a) Frustració, lluita i esperança

- '**A València**' (OP1, 1994) mostra la frustració viscuda a València ciutat durant els anys que es publica aquesta peça –Rita Barbera, del Partit Popular, fa tres anys que n'és l'alcaldeessa–, frustració que es manifesta també a través de l'ús de la metàfora del silenci: *I a València viuràs apalancat/ en qualsevol bar i callat/ esperaràs el teu final./ I a València moriràs/ ni el de la barra et farà cas/ València ciutat, tu m'has condemnat.*

- '**Continuar avançant**' (OP2, 2000) representa una peça ben interessant des del punt de vista de la biografia col·lectiva del grup, ja que hi trobem una declaració d'intencions explícita: *ara ja no cante per cantar,/ si ara cante és per fer pensar.* Aquests versos, que identifiquen el cant com a metàfora de la lluita, palesen i resumeixen el canvi evolutiu que s'ha produït des de les primeres composicions del grup: «les lletres obliden els neguits existencials adolescents i comencen a advocar per un contingut independentista i revolucionari» (Frechina, 2011: 312). Amés a més, els versos immediatament anteriors: *vaig créixer amb els ulls tancats,/ fins que algú em va despertar,* al·ludeixen també a la maduració, amb la imatge del desvetllament com a metàfora de la presa de consciència.. En l'estrofa següent trobem de nou l'horitzó ideològic del grup, amb la glossa relativa al seu nom,: fet que ressalta el caràcter autodefinitori i autoexplicatiu de la cançó: *Trencant esquemes que ens han fixat,/ creant nous espais per poder pensar./ Obrint-nos pas, continuant avançant,/ recuperant el somni que tots hem somiat.* Aquest reguitzell de gerundis –*trencant, creant, obrint, continuant, avançant, recuperant*– resumeix molt bé les expectatives dels Obrint Pas. I això tant pel valor lèxic dels verbs enumerats com per la forma verbal no personal que les expressa, atés que el gerundi manifesta durada o procés obert.. En aquest tema, doncs, es formulen denúncies socials i acusacions tan contundents com indefinides respecte al responsable final d'aquestes, un 'ells' del qual no s'arriba a saber la identitat concreta: *Ells tenen el poder,/ ells són omnipresents,/ ells et controlen,/ t'identifiquen./ Ells et jutgen,/ ells et condemnen,/ ells torturen/ i assassinen.*

- **‘On vas?’** (OP2, 2000) ve marcada per un tema que s’enceta en aquest disc i conforma l’eix vertebral de la majoria de les onze composicions, si bé les recorre de manera transversal en la seua totalitat–: la frustració respecte a una situació insostenible que demora el seu canvi. Cal destacar-ne el lèxic ple de connotacions negatives –*trist racó, impotència, ràbia, fart, trist somriure, cansats*, etc.– així com l’ús d’una segona persona del singular, poc freqüent en les lletres d’Obrint Pas. D’alguna manera, el caire personal dels sentiments expressats en la peça obliga a l’ús d’una persona gramatical més individualitzada. No obstant aquest clima negatiu que recorre la cançó, en l’última estrofa, tot recuperant el plural col·lectiu tan habitual en el grup, s’obri una finestra d’esperança enfront al cansament i la desesperança: *cansats d’esperar,/ l’hora que està arribant*, ja que el canvi, la demora del qual produeix frustració, es percep com a quelcom que s’acosta definitivament.

- **‘Trencar el silenci’** (OP2, 2000) torna a tenir com a tema principal els sentiments relacionats amb la frustració, els motius de la qual s’expliquen d’una manera més explícita que en la peça anterior: *Terra de joves sense futur,/ marginació, repressió;/ terra de ràbia i impotència,/ d’esperança, independència. [...] I mestrestant la terra es mor/ I ací Espanya no ens apanya./ Cultura morta, poble mort,/ ja ho deia el Tio Canya*. Són, doncs, la marginació i la repressió, com a resultats de la pertinença al model polític espanyol d’aleshores, allò que comporta l’alienació cultural del poble. En una explícita referència a la cançó d’Al Tall, s’adverteix, amb la metàfora de la casa com a poble, dels perills de la manca d’autogovern¹⁵⁸. En les últimes estrofes, com passava en la primera peça del segon disc, l’esperança i l’emplaçament a la lluita arriben a través d’una de les metàfores més utilitzades per a il·lustrar aquest motiu, el trencament del silenci: *Trenca el silenci,/ fes que s’escolte la teua veu,/ ben clara i forta la teua veu./ Fes-te respectar,/ fes que s’escolte la nostra resposta,/ ben clara i forta la nostra resposta*.

¹⁵⁸ «Tio Canya, no tens les claus de ta casa, posa-li forrellat nou o et faran fum la teulada». (“Tio Canya”, *Deixeu que rode la roda*, 1976).

- **‘Cada cop’** (OP2, 2000) és una peça escrita en una poc freqüent primera persona de principi a fi, fet que, de nou, s’identifica amb el caràcter intimista de la cançó. S’hi desenvolupa el sentiment de frustració vital, sense cap contrapés d’esperança: *he perdut tot enllaç/ entre jo i el meu voltant/ i ara estic trist, pàl·lid i callat,/ sempre esperant el meu final*. Cal remarcar de nou la presència del silenci com a metàfora de l’opressió.

- **‘Temps d’esclatar’** (OP2, 2000) té novament un fort component de frustració vital, causat per la inèrcia d’una situació que no millora, barrejat amb una certa denúncia social concreta: *fart d’esperar i no rebre res/ d’aguantar tant de patiment,/ tragar-te tanta hipocresia; [...] cansat de ser un nombre més/ en les llistes de les ETTs, cansat de no saber mai res,/ d’un futur que no és*. El tractament torna a ser el de segona persona del singular, en què el ‘jo’ poemàtic s’identifica amb el ‘tu’, en un intent clar de produir la identificació directa amb l’oient. No obstant això, però, als versos finals, com en altres composicions, es produeix un canvi al ‘nosaltres’ col·lectiu, i s’acompleix així aquesta identificació amb l’altre, amb el sentiment de comunitat que comparteix uns problemes: *oblidem el sentit/ de les nostres vides [...] crescuts entre mentides,/ odi i violència [...] i callem amb la nit,/ i no podem dormir/ i ens preguntem per què/ sentim aquesta ràbia encara*. Hi tornem a trobar la metàfora del silenci, la nit i el motiu de l’ocultació a través de la mentida.

- **‘Punt de mira’** (OP2, 2000) incideix en els motius que hem vist repetits al llarg de la totalitat de les composicions: sentiments de frustració i odi –*els dies m’agobien/ dins la meua capsa gris, [...] Els meus ulls no em deixen veure/ de tant d’odi acumulat*– barrejats amb una certa esperança, xifrada en les acostumades metàfores de visibilització –*esperant la primavera, esperant els primers crits*–.

- **‘Ara’** (T, 2002) és de nou un clar exemple de composició que dona veu als sentiments de frustració i ràbia produïts per una situació d’opressió: *Quan la ràbia és qui guia els meus passos [...] l’esperança sembla enderrocar-se,/ darrere dels dies de lluita i asfalt./ És el pànic, l’olor a dolor [...] És la ràbia, l’odi, la tristesa,/ les que et fan sentir tantes voltes rebel*. Aquests sentiments negatius s’expressen amb la

proliferació de metàfores, construïdes amb substantius rotunds (*nit, crit, silenci...*): *I la foscor engoleix els teus mars [...] I quan corres i crides al vent,/ i les llàgrimes omplen de fred els estels.* En aquests darrers versos trobem una referència a la cançó de Raimon 'Al vent' i la repetició del motiu de l'angoixada espera: *Quan de temps haurem d'esperar més?/ No, no pots més,/ i saps que tot depèn de tu mateix.*

- '**Lluny d'aquí**' (T, 2002) és una altra peça dedicada als sentiments de frustració, des d'una perspectiva, però, de rebel·lia: *Vigila i no tingues por,/ tota la ràbia creix al teu cor. [...] Escapa a un món millor/ amb tota la misèria escrita al teu nom. [...] Rebel·la't amb l'horitzó/ qui busca l'aire evita la mort.*

- '**Trets al cor**' (T, 2002) revela una composició negada d'imatges que reflecteixen sentiments negatius de frustració i ràbia, generats de nou per una situació immutable, que es reitera dia rere dia i que provoca en el jo poemàtic un desig d'autodestrucció: *Sent el fred dins els pulmons,/ la cremor m'està ofegant./ Sent els ulls i les agulles,/ que els dies em van clavant. [...] L'última bala que em queda,/ la reserve per a mi.* Hi trobem també una referència a l'ocultació a través de la mentida en un context social, probablement en referència a la manipulació informativa: *Ofegats per les mentides/ que sempre ens han assetjat.*

- '**Som**' (F, 2004) constitueix una de les nombroses declaracions d'intencions que conformen els textos d'Obrint Pas, una definició del posicionament ideològic que fa ús de les habituals metàfores contra la invisibilitat: *Som la cançó que mai s'acaba* (metàfora del so materialitzat en el cant)./ *Som el combat contra l'oblit* (oblit com a mitjà per a vèncer la desaparició)./ *Som la paraula silenciada* (metàfora del so materialitzat en la paraula)./ *Som la revolta en un sol crit* (metàfora del so materialitzat en el crit)./ *Som l'espurna que encén la flama* (metàfora de la llum materialitzada en el foc). [...] *Som el poble per construir/ desig d'un món alternatiu [...] I quan la nit ens ve a buscar./ Som tot un món per estimar.* En aquests darrers versos s'explicita el desig de lluita col·lectiva a favor del canvi social i la internacionalització d'aquest projecte. S'hi reflecteix el context sociocultural i polític en què es compon la peça; l'embranchada de la mundialització a què ens hem referit a l'inici d'aquest apartat. La peça continua amb

diverses referències al concepte d'història soterrada' –silenciada– tan present en les lletres d'Al Tall. I alhora s'hi utilitza la metàfora de la 'ferida' per a expressar el dolor del bàndol vençut, en un conflicte que no es vol oblidar: *Som la ferida mai tancada, la història silenciada./ Som la història que no han escrit.*

- '**Temps difícils**' (F, 2004) és una peça on es reivindica un estat de coses diferent de l'actual i on s'utilitzen les metàfores de la invisibilitat –el son, el silenci i la nit– per a denunciar la situació d'opressió de què se senten víctimes: *A les nits del poble que dorm el demà/ que calla i espera el que ha d'arribar. [...] De cares callades i cors inundats [...] A les nits del poble que dorm el demà/ que calla i espera un nou despertar.* El sentiment amorós hi és relacionat amb la lluita: *tornem temps de lluita, de ràbia i amor;* la llengua esdevé insígnia del nou món: *en l'antiga llengua que van heretar/ de cada paraula un món per guanyar* i la cançó com a arma esgrimida: *obrim tots els fronts/ alcem les cançons.*

- '**Records**' (F, 2004) tracta el tema del record d'algú desaparegut, junt amb la presència habitual de sentiments frustració, reflectits amb les imatges del son, la foscor i el silenci: *Pels carrers del son i l'esperança/ on vam deixar els nostres millors anys/ A les nits de pluja i mar tancada, / quan la foscor ofega tots els fars,/ escric callat i amb la vista cansada/ noves cançons que ja no escoltaràs.*

- '**Esperant**' (F, 2004) combina un poema de Marc Granell, 'Maternitat', amb una lletra del grup guipuscoà Negu Gorriak, el tema 'Itxoiten ('Esperant') (1993), que incideix en el motiu de l'espera com a actitud perenne que ens acompanya al llarg de la vida.

- '**Alça't**' (BP, 2007) comença amb una estrofa en anglés de la cançó de Bob Marley 'Stand up' ('Alça't'), detall que reforça el caire internacionalitzador de la denúncia del grup, i que alterna els sentiments de frustració superats pels desitjos renovats de lluita: *quan s'acaben les paraules/ i els silencis m'acompanyen [...] alça't, alça'm, obre les gàbies dels teus anys,/ alça't i comença a volar.*

- ‘**Quan es fa fosc**’ (BP, 2007) utilitza la identificació amb una fera assetjada per a mostrar els sentiments d’angoixa i de lluita per la supervivència: *I ara soc la fera als ulls del caçador/ i en la foscor busque un estel entre les bales/ que obren foc dins del meu cor.* És interessant com la metàfora de la música com a arma és du fins a les darreres conseqüències semàntiques –*vaig omplir de bales les meues cançons*– molt en consonància amb la definició de Pi de la Serra de la cançó com a «braç armat de la poesia». També hi tornen a ser presents els símbols del silenci i la foscor com a indicadors de l’opressió: *I em quede sol, trist i callat/ entre les ombres de la meua habitació [...].*

- ‘**Camins**’ (BP, 2007) cançó de frustració i esperança, que barreja la quarteta heptasil·laba de l’u, una de les estrofes melòdiques més característiques de la cançó popular, amb la peça de Raimon ‘Al vent’: *Sempre venies darrere/ a que t’ensenyara cançons,/ i ara que en saps de boniques,/ t’amagues pels carrerons. [...] hem cantat junts al vent/ que assola el nostre món.* Metàfores: nit, estels, mar, terra, cançons, sembra: [...] *allà on a nit canta als estels [...]/ una nit més t’he navegat/ entre barrancs d’albades tristes/ [...], semblant la terra amb les cançons [...], collint els fruits de les cançons.*

- ‘**Cante**’ (BP, 2007); el cant és a ací utilitzat com a mitjà per a expressar frustració i el desig de lluita: *cante aquelles nits que no esborren els oblits/, [...] cante a l’esperança de veure’t créixer amb mi. [...] perquè estic fart de mirar al món/, de mirar al món i no entendre res.*

- ‘**L’últim combat**’ (BP, 2007) tracta el tema de la lluita contra l’oblit, dins del posicionament com a víctimes del bàndol perdedor d’un conflicte indefinit–*hem passat tota la vida/ amb la sal en la ferida, mai no ha curat*–; sobre el qual es demana una mena de revenja –*la victòria ens sorprendrà si la continuem buscant i amb les nostres mans preparem un nou combat*–; que obtindrà la victòria si és capaç d’aglutinar la lluita del poble unit, tal com es recull en un dels versos d’*Els segadors*, l’himne nacional de Catalunya: *Vull que fem el camí junts, acabar el que hem començat, per quan vingui un altre juny preparem l’últim combat.*

- **‘Coratge’** (C, 2011) representa una declaració d'intencions d'un futur de lluita on tornem a trobar la metàfora arquetípica de la nit: *[...] a les nits de pluja i fred/ sentirem la fúria/ corrent per les nostres venes/ l'emoció salvatge contra el vent/ encendrem fogueres amb la ràbia i la tendresa*; el sentiment visceral d'amor a la terra com a font d'esperança: *i clavarem les mans a les arrels d'aquesta terra/ d'on naix el coratge de seguir sentint-nos vius*; el desig d'unió popular i l'alegria com a remeis contra la desesperació: *creurem els pobles amb les finestres obertes [...] viurem l'esperança dels qui lluiten cada dia/ com mil punys units per un embat i omplirem els carrers amb riuades d'alegria [...]*.

- **‘Seguirem’** (C, 2011) constitueix de nou una altra declaració d'intencions futures on es repeteix el motiu de l'estima a la terra: *amb la terra entre els dits, seguirem*. Hi trobem també referències a l'obra del cantant alcoià Ovidi Montllor: *amb les cançons de l'Ovidi*; a la llengua: *amb les paraules vives*; a la idea de país amagat: *amb les banderes velles d'un país clandestí*; a la metàfora de la llum i la foscor: *amb els estels que brillen [...] amb el cel ple de nit, seguirem. [...] amb un foc sota el pit [...]*; a la lluita col·lectiva: *amb la gent que t'estima, amb l'esforç compartit, seguirem*. Continuem observant com el lèxic bèl·lic esdevé una constant característica de l'estil expressiu d'Obrint Pas: *amb les batalles quotidianes, amb les guerres de sempre [...]*; i l'alegria com a mitjà per a fer front a la desesperació: *fidels a aquell somriure que mai no oblidarem [...], amb un somriure als llavis [...]*.

- **‘Perduts als carrers del món’** (C, 2011) descriu una situació de comiat –*si ara me'n vaig segur que es fa llarga la tornada*– i el desig de tornada –*miraré, buscaré i tornaré i no em perdré*– que expressen el sentiment de frustració que produeix al jo poemàtic la ciutat València –*tot allò que em fa fàstic de València/ l'odi del poder, la seua violència [...] mire per la finestra i la vida es fon amb la mort [...]* – i que cerca refugi en l'alegria per superar aquesta frustració –*però no em sobra el teu amor, el teu humor, eixe bon record que m'ajuda a no perdre el nord*– que de nou s'expressa a través de metàfores relacionades amb la foscor –*em guiarà la lluna quan s'amague el sol [...], hi ha dies en què tot és fosc*– i de la identificació amb el bàndol perdedor d'una guerra –*batalles perdudes, llengües mortes, monuments als vencedors*.

b) Denúncia i reivindicació social: nacional i internacional

Un dels temes que destaca dins de la producció dels Obrint Pas, tant per la seua freqüència com per la seua aparició ben primerenca, és el de la insistent denúncia social de caràcter tant nacional com internacional. La formació es fa ressò dels problemes que afecten el nostre àmbit immediat, identitaris, polítics i ecològics, principalment, alhora que dedica prou atenció als conflictes internacionals més sagnants, en concret d'aquells que afecten l'anomenat 'tercer món'.

- '**La revolta de l'ànima**' (REA, 1997), en aquesta peça, a través de l'arbre i l'aire com a metàfores, es realitza una identificació amb els problemes del món àrab considerats de manera genèrica. Hi destaca una part de la tornada en àrab que connecta amb l'esperit d'internacionalització del grup i un salut dedicat a *la revolta de l'ànima al món* i a *la victòria dels pobles al món*. Ja des del seu primer treball, els Obrint Pas ens deixen ben clar, al títol del treball mateix, el seu propòsit: «els textos combinen les proclames antisistema amb reivindicacions de la cultura popular i invitacions a la rebel·lió (Frechina, 2011: 313)».

Ens sembla també interessant ressaltar uns versos que ens remeten directament a la influència d'Al Tall, ja que hi trobem una referència ben clara al concepte d'història amagada, analitzat prèviament en aquest treball: *És la història de la terra i de l'aire,/ és la història que mai no ens contaren.*

- '**Àfrica**' (REA, 1997), la darrera cançó d'aquest primer treball discogràfic, on a l'igual que en la primera, trobem una referència a la denúncia dels conflictes internacionals, en concret al continent africà: *Pensem-ho bé: Àfrica mor assassinada pels països rics,/ països assassins, setze milions d'orfes pel sida l'any dos mil.*

- '**Sota el seu cel**' (OP2, 2000), quart tema del treball *Obrint Pas* (2000), és un clar exemple de denúncia social de caire internacionalista, centrada al voltant de la imatge del cel compartit: *Sota el cel del seu món,/ no hi ha futur que valga [...] sota el cel del nostre món,/ l'espera s'ha fet llarga; tornem a trobar-hi la idea de l'espera.* Les denúncies en aquestes peça giren de nou entorn a l'esclavatge de persones i el

capitalisme: [...] *milions de dones esclavitzades [...], tot són marques i fàbriques [...], braços creuats o braços il·legals [...], milions de vides clandestines [...], sota el cel del gran mercat/ gran mercat de la por i el desig.* Per últim, els darrers versos fan una referència al que podríem interpretar com una identificació amb la situació cultural del País Valencià des de la perspectiva d'Obrint Pas: *una cultura amagada, una terra ofegada.*

- **'Respecte'** (T, 2002), aquesta peça s'articula entre la veu d'un nosaltres, solidària amb un interlocutor en segona persona del singular, que pel context identifiquem com un activista palestí: *vas caure a terra/ no et vam poder ajudar/ tota la vida condemnats/ a ser ignorats. No teníem res més/ només pedres i cors/ l'única arma que ens quedava.* I hi queda ben palés novament el desig de bastir un model social diferent d'abast mundial: *lluitant per la terra i/ per un altre món.*

- **'Sense terra'** (T, 2002) consisteix en l'enumeració dels països víctimes de conflictes polítics i militars: *Cabília, Kurdistan, Palestina, Sàhara, Amazones, Buenos Aires, Abu-Jamal, Àfrica, Río, BagPDAQD, Johannesburg;* i dels seus botxins, els *vertaders culpables: Tòquio, Brussel·les, Washington, Moscou.*

- **'Caça de bruixes'** (F, 2004), en aquest tema trobem de nou la internacionalització de la denúncia social, en concret al conflicte palestí a Cisjordània: *Avui tampoc he despertat,/ avui encara no he parlat, lluny de València,/ rumb clandestí [...] lluny de Nabulús./ Avui també has assassinat les veus.*

- **'Quatre vents'** (F, 2004) és un himne globalitzat contra l'opressió: *Perdut a les nits d'Occident/ he après a viure resistent/ i a les mans porte/ cinc continents/ i al punt tancat un món sencer.* Alhora que hi ha una referència ben clara a l'estelada: *i per bandera/ porte un estel/ onejant sobre quatre vents.*

- **'Benvinguts al paradís'** (BP, 2007) mostra una entremescla de sentiments de frustració urbana: *cares tristes al teu barri,/ butxaques buides al matí,/ somnis perduts entre naufragis,/ silencis als parcs/ bars de l'oblit,* amb la presència de nou del silenci i l'oblit com a metàfores de la invisibilitat. Hi reapareixen les denúncies dels problemes

socials referides a l'àmbit més proper: *promeses als telediaris,/ més dones mortes al seu pis,/ cotxes cremats a l'extraradi*. I les dels problemes del tercer món –*tristeses creuen les fronteres,/ murs i helicòpters els deserts,/ somriures compartint barreres,/ racisme i odi als teus carrers./ Notícies bomba a la pantalla,/ misèries que no es poden dir*.

La peça segueix en un esquema que va des de la problemàtica més personal i pròxima a la més llunyana, des dels sentiments més individuals fins a la denúncia internacional, on assenyala clarament el culpable: *terroristes al Pentàgon, pistolers a Wall Street*. L'estrofa final, com és habitual en les peces dels Obrint Pas, esdevé una mena de arenga contra les situacions més amunt descrites: *desperta, la fera,/ el que portes sempre dins del cor. No et falles, no et calles,/ no deixes que guanye la por. Apunta, dispara!*; hi observem de nou l'ús de les metàfores del son i del silenci, a més de la presència d'un vocabulari –entenem simbòlic– de caire bèl·lic.

- **'Cau la nit'** (BP, 2007), cançó de denúncia general de l'opressió social internacional, de caràcter molt simbòlic, on trobem la imatge d'un circ com a metàfora d'un model de societat hipòcrita, juntament amb les acostumades metàfores de la invisibilitat: *cau la nit al circ dels miserables del món,/ cau la nit entre silencis de plom [...] cau la nit al gran circ dels invisibles*; també s'hi fa referència al valor reivindicatiu de la música: *cau la nit al circ dels somiadors de cançons*.

- **'El circ dels invisibles'** (BP, 2007), aquesta peça té com a títol un motiu metafòric aparegut en la cançó anterior, que hi reprén la denúncia social internacional i de la societat hipòcrita, vista com un circ: *s'obre el teló/ del circ de la gran mentida/ que han alçat un dia més/ als carrers dels oblidats / dels silenciats [...] la dignitat que espera/ entre els pallassos del poder/ fent malabars amb els propis sentiments*. En l'estrofa final es recupera el motiu de la revolta contra l'opressió a través de la música, que reforça el seu paper simbòlic en fer aparició al mig de la nit, tornant de l'oblit: *però a les nits dels nostres barris han tornat a sonar/ les velles cançons de guerra que havíem oblidat*.

- **‘Lluna de plata’** (BP, 2007) és una cançó de denúncia social de caràcter internacional –referida, probablement a la guerra d’Iraq–, on la lluna esdevé símbol de l’esperança enmig de la nit, de nou utilitzada com a metàfora relacionada amb la foscor i l’opressió: *tristes són els barris que han bombardejat/ els avions de la llibertat en la nit dels oblidats./ Tristos són els anys que avui has celebrat,/ sense espelmes ni regals i amb la lluna de regal./ Il·lumina la lluna de plata/ les barriades del món que lluita i no dorm [...].* També s’hi inclou una referència a un dels versos més coneguts d’Ausiàs March: *tristes són les cares de la soledat a les veles sense vent,/ a les platges sense mar;* i de nou hi trobem present el llenguatge bèl·lic, que denuncia la indefensió del bàndol més feble *tristes són les bales que t’han disparat,/ helicòpters de combat contra pistoles de fang.*

- **‘Somnis de lluna’** (BP, 2007) ens parla de l’opressió a Amèrica llatina – *Somia Bolívar, somia Martí [...]* *l’Amèrica viva d’orgull popular*– a través de les metàfores del son i la nit, i la cançó i la lluna com a símbols de l’esperança: *somia batalles d’antigues cançons,/ a les melodies de somnis de plom [...].* *Es fa la nit al món/ i al fons del meu cor,/ i somie amb la lluna,/ tornar a somiar la vida/ prohibida del teu despertar.*

- **‘Dakar’** (BP, 2007) representa una denúncia social que va des de d’allò més internacional fins allò més proper i ho iguala, tot demostrant així un sentiment de solidaritat: *al desert de la tristesa,/ a les dunes dels teus ulls,/ a les aigües del riu Níger,/ entre Bamako i Tumbuctú [...]* *Al rally de la vergonya,/ al llac rosa de Dakar,/ a les tanques de Melilla,/ a les nits de Gibraltar [...]* *En la mort sense memòria,/ en la vida sense existir,/ als matins de Barcelona,/ als suburbis de París.*

- **‘La nit dels corbs’** (C, 2011) torna a ser una denúncia, en aquest cas de la problemàtica a Amèrica Llatina: *calaveres tristes, anells de plata [...]* *com les barraques que s’enfilen pels turons [...]* *il·lusions perdudes, cicatrius fondes, sants i rosaris [...]/, fum de revoltes, punys que s’enlairen,/ orgull de barri, coratge i ràbia,/ rates corruptes, foc de sicaris [...].*

- **‘La cultura de la por’** (C, 2011), s’erigeix com una crítica explícita a les classes polítiques dominants d’aquells anys: *alcaldesses zombis, cadàvers d’uniforme,/ jutges amb destrals, opinadors messies,/ tertulians caníbals, ionquis constitucionals,/ consellers neonazis, sicaris d’Armani [...] monstres monolingües, rates amb gomina,/ locutors armats [...] Rita de Godzilla/, fans del Ku Klux Klan que t’apunten a tu [...]*.

Alhora hi trobem la descripció de l’opressió sentida, expressada de nou a través de la metàfora de les coses ocultes, i el desig de lluita: *vivim acorralats pels enemics que ens persegueixen/ i ens amaguem a les runes de les nostres habitacions,/ però en la guerrilla on lluitem/ només ens queda una cruïlla:/ viure com esclaus/ o perdre la por i seguir endavant!*

c) Antifeixisme, antiracisme

- **‘No tingues por’** (NH, 1994) repeteix l’esquema de cançons anteriors en què, com en aquesta, es fa ús d’un ‘tu’ que representa la personificació d’una víctima de la violència denunciada –de fet aquesta peça en concret fou «associada pels seguidors al jove independentista Guillem Agulló, assassinat a Montanejos l’11 d’abril de 1993 per un grup de joves d’extrema dreta» (Frechina, 2011: 312)–; i s’hi produeix també la mateixa identificació amb la figura de la víctima: *si l’haguéreu vist plorar/ mai no l’hauríeu oblidat,/ com jo que sempre el duc/ dins del meu cap*. Els versos darrers tornen a repetir el nom i consigna del grup, que es reitera com a missatge essencial d’aquest treball discogràfic, *sempre anirem obrint pas!*, i que va esdevenir profètic, si atenem a la influència que Obrint Pas va suposar per a l’escena musical valenciana posterior.

- **‘Telefeixisme’** (OP2, 2000) acusa directament el capitalisme i els mitjans de comunicació que s’hi alien –en forma de publicitat o de manipulació ideològica: *violència de mitjans i grans empreses,/ maquinària del sistema,/ del consum en sèrie–* d’una situació descrita a cavall entre la metàfora bèl·lica i la realitat de la repressió en les manifestacions populars: *un ball de pals colpejant la teua pell,/ pilotes de goma que*

et disparen al cervell,/ condemnats a viure empresonats al Telenotícies,/ que ens tortura cadascun dels nostres dies. Per últim, com en nombroses de les peces analitzades, es produeix una arenga final –directa a l'oient, a través d'una segona persona del singular– on no manquen de nou les referències i identificacions bèl·liques: *quan confons els batecs del teu cor amb els trets d'una Kalashnikov,/ alguna cosa està passant, estigues preparat.*

- **'Quan no hi ets'** (OP2, 2000) torna a identificar-se amb la solidaritat i la denúncia internacionals sobre unes bases anticapitalistes: *units al despertar/ al primer caminar/ units per la desgràcia/ dòlar-democràcia./ Units per la misèria [...] units per les cançons [...] units pel record [...] units per a fer front/ des de les nostres presons.* En els últims versos aquest 'tu' –a qui s'adreça la tornada i el títol de la peça: *quan no hi ets, no hi soc–, es materialitza per tal de descriure'n la mort: i el teu cap destrossat/ mai més tornarà a pensar,/ algú el va soterrar/ dins de la terra que vas estimar.*

d) Ecologisme i anticapitalisme

- **'Som més'** (REA, 1997), trobem una crítica que podem qualificar com a antisistema, on es relaciona el projecte nacional espanyol amb el capitalisme: *Agafant pels peus aquesta societat/ que no ens deixa viure, que ens obliga a ser normals/ que ens envia a empreses de treball temporal./ Per poder produir, per poder estalviar,/ per poder consumir la 'cultura nacional'.*

- **'Àfrica'** (REA, 1997), la lletra d'aquesta peça responsabilitza de nou el sistema capitalista dels problemes a l'Àfrica: *Ens seguiu parlant d'un nou ordre mundial,/ lleis de mercat, lleis de benestar,/ però el vostre sistema és una màquina assassina.*

- **'Tornar a casa'** (F, 2004) representa una reivindicació de caràcter ecològic a través de la denúncia dels crims mediambientals contra la terra natal i de l'estima per aquesta: *Torne a casa i per la finestra/ veig el món que vaig estimar,/ els paisatges de la*

*tempesta/ boscos cremats arran del mar. [...] veig la terra on em vaig criar/
transvasaments de la tristesa/ l'oblit d'alta velocitat/ ressonant sense parar,/ la cançó
d'una revolta que no podran aturar! I als altaveus els nostres cors [...].* En els últims
versos –aquesta mena d'arenga que tan comuna resulta en les composicions d'Obrint
Pas– la cançó torna a esdevenir arma i mitjà de defensa contra els problemes denunciats.

7.3.2.2. Una història alternativa del País Valencià

a) La història oblidada: des de diferents referències més o menys concretes, nombroses lletres del grup insten els oients a evitar l'oblit de la història o a recordar-la, a recuperar-la com a part indefugible d'una identitat col·lectiva.

- **'La revolta de l'ànima'** (REA, 1997). Em aquesta composició, través de l'arbre i l'aire com a metàfores, es realitza una identificació amb els problemes del món àrab, sobre els quals no s'arriba a especificar, a través d'uns versos que ens remetent directament a la influència d'Al Tall, ja que hi trobem una referència ben clara al concepte d'història soterrada analitzat en aquest treball: *És la història de la terra i de l'aire,/ és la història que mai no ens contaren.* Hi volem destacar també una part de la tornada, cantada en àrab, que connecta amb l'esperit internacionalitzant del grup i un salut dedicat a *la revolta de l'ànima al món i a la victòria dels pobles al món.*

- **'No tingues por'** (OP2, 2000) repeteix l'esquema de l'anterior cançó quant a l'ús d'un 'tu' que representa la personificació d'una víctima de la violència denunciada al llarg de totes les peces d'aquest treball –de fet aquesta peça en concret fou «associada pels seguidors del jove independentista Guillem Agulló, assassinat a Montanejos l'11 d'abril de 1993 per un grup de joves d'extrema dreta» (Frechina, 2011: 312)–; alhora que s'hi produeix la identificació amb la figura de la víctima: *si l'haguéreu vist plorar/
mai no l'hauríeu oblidat,/ com jo que sempre el duc/ dins del meu cap.* Els versos darrers tornen a repetir el nom i consigna del grup, que es reitera com a missatge essencial i títol d'aquest treball discogràfic: *sempre anirem obrint pas!*

- **'Fuster'** (T, 2002) aquesta composició s'inclou dins del tercer treball dels Obrint Pas, *Terra* (2002), treball que, com ja insinua el seu títol mateix:

[...] és un disc de reivindicació de la identitat, un viatge a les arrels ideològiques del grup assentades sobre un grapat de referents culturals autòctons –Estellés, Fuster, Al Tall– i encara d'altres com Llach, però sense deixar de banda «la solidaritat internacional –amb Palestina, les mares de la Plaza de Mayo, el Sàhara, els pobles indígenes, etc.– i una visceral estima al territori (Frechina, 2011: 315).

La cançó dona en exclusiva –a través de la seua pròpia veu enregistrada– la paraula –a través de la seua pròpia veu enregistrada– a l'intel·lectual i pensador valencià Joan Fuster i reproduïx el seu discurs proferit un 25 d'abril de 1982, durant l'Aplec commemoratiu de les Normes del 32 a la Plaça de Bous de Castelló¹⁵⁹. Fuster en aquest discurs descriu la situació de la nostra llengua com a «postergada, o pitjor, perseguida, ens la volen acorralar en un reducte folklòric»; i fer alhora una declaració d'intencions sobre la unitat de la llengua: «i no, aquí hem acudit a manifestar-nos per la unitat de la llengua «O recobrem la nostra unitat, o serem destruïts com a poble». Podem considerar aquesta peça dins de la catalogació d'aquelles que cobreixen la temàtica de la 'història oblidada' en el sentit de 'recobrar', de recuperar que tenen aquestes paraules de Fuster.

- **'No hem oblidat'** (T, 2002) constitueix una crida a la memòria a través d'un homenatge a dos veïns de la localitat valenciana de Burjassot: d'una al banda, a l'insigne poeta Vicent Andrés Estellés, ja que hi trobem una palesa referència en un seguit de versos de la cançó que comencen amb els mateixos verbs que els del poema 'Assumiràs la veu d'un poble' –*assumint, hem escollit, decidits*–; i els versos finals, que pertanyen a la mateixa composició estellesiana esmentada –*Que allò que val és la*

¹⁵⁹ «La trobada va ser una reivindicació de la normativa ortogràfica aprovada cinquanta anys abans a la ciutat, que confirmava explícitament la unitat de la llengua i l'adopció de les normes de Pompeu Fabra i l'Institut d'Estudis Catalans. Amb tot, l'acte prengué també el caràcter d'homenatge a l'escriptor Joan Fuster, que pocs mesos abans havia sofert un intent d'assassinat fracassat amb bomba a la porta de casa seva a Sueca», «Trenta anys de l'històric discurs de Fuster a la Plaça de Bous de Castelló», www.vilaweb.cat, 29-4-2012.

consciència/ de no ser res si no s' és poble; d'altra banda, hi interpretem també un homenatge a Guillem Agulló, el jove independentista assassinat a mans de militants d'extrema dreta l'any 1993, també nascut a Burjassot, ja que en el text trobem referències a algú que ha desaparegut de manera violenta: Com el vent tu vas marxar,/ com el vent van esborrar/ tot el que tu ens vas deixar; i que ha sigut silenciats: Amb la nit han fet callar/ tot el que ens vas ensenyar/ el preu de no renunciar. De nou les metàfores de la foscor i el silenci serveixen per sintetitzar l'opressió a través de la invisibilitat d'una part del poble valencià i, en aquest cas també a més a més, l'assassinat. Per últim, la composició finalitza amb la identificació del jo poemàtic –que esdevé com tantes altres vegades un simbòlic i solidari ‘nosaltres’– amb el jove maulet mort i el compromís de no oblidar la seua memòria: Assumint el teu esguard/ hem escollit avançar/ decidits a no oblidar.

- **‘Des de la nit’** (T, 2002) tracta el motiu de la identitat reflectida en la història, però no des de la perspectiva dels fets esdevinguts en un temps passat, sinó des del punt de vista de l'actualitat, en concret, la cançó denuncia la destrossa de l'horta de València i la controvèrsia amb el transvasament d'aigua de l'Ebre: *L'horta de València tocada de mort/ 1000 anys d'història arrasats en segons/ Terra, treball, cultura, sentiment,/ paraules mortes per la supèrbia del poder. [...] Les terres de l'Ebre tocades de mort,/ pobles i comarques disposats a tot.* La peça utilitza, com en tantes altres ocasions, un lèxic de caràcter bèl·lic que acompanya la usual la metàfora de la nit, tots dos recursos serveixen per donar veu a la perspectiva d'un bàndol perdedor en un conflicte indeterminat que podem interpretar com a simbòlic: *S'obren ferides als camps dels vençuts [...] Però aquí neix la resistència/ Negació de l'oblit/ Armes de raó i consciència [...] Avui t'escric des de la nit,/ Encerclat per l'enemic.* En aquesta lletra palesem com el motiu de la invisibilitat de la història, que en el cas d'Al Tall havíem descrit com la ‘història soterrada’, en els textos d'Obrint Pas adquireix la forma de ‘l'oblit’ i la ‘mort’ per tal de representar aquesta manca de presència en l'escena pública: *I disposat a no morir.*

El disc que Obrint Pas publica el 2004, *La flama*, és treball on sovintegen les referències a la Guerra Civil i es pot considerar com una «reivindicació de la memòria

històrica» (Frechina, 2011: 317), equiparable fins a un cert punt al el disc d'Al Tall *Quan el mal ve d'Almansa...* (1979) dedicà a la Guerra de Successió, ja que totes dues formacions dediquen la temàtica de les composicions de treballs discogràfics a uns episodis històrics concrets, relacionats amb sengles guerres i, en ambdós casos, es reivindica la memòria històrica dels fets esdevinguts i s'hi assumeix la perspectiva del bàndol perdedor del conflicte.

- **'La flama'** (F, 2004). Aquesta peça, que dona nom al disc, utilitza una forma de la metàfora de la llum –la flama– per tal de simbolitzar el desig de visibilització –i la foscor –la nit– que representaria l'oblit i, per tant, la desaparició de la 'memòria' reivindicada: *Amb l'espurna de la història/ i avançant amb pas valent,/ hem encés dins la memòria/ la flama d'un sentiment. [...] avançant amb la gent/ Viure mantenint viva/ la flama a través el temps/ la flama de tot un poble/ en moviment./ Amb columnes de paraules/ i travessant la llarga nit/ hem fet de cels, mars i muntanyes/ vells escenaris d'un nou crit.* També hi trobem el símbol de la 'paraula' i el 'crit' com a formes de la metàfora del so, que impliquen la presència front a la desaparició contra la qual es malda per lluitar.

- **'El foc i la paraula'** (F, 2004) és una contundent peça on se succeeixen les metàfores del desig de la visibilitat –foc, paraules, cel– enfront de la invisibilitat –nit, boira, silenci, oblit– i les referències a la història 'oblidada': *Dins el cor de les muntanyes/ on la història ja no creix,/ armats de foc i paraules,/ la guerrilla resisteix!// Dins la nit de les mirades/ on la boira oculta el cel,/ armats de foc i paraules,/ l'esperança resisteix! [...] Van robar els somriures,/ van esborrar la història,/ van cosir-nos els llavis,/ negant-nos la memòria. [...] Però mai van poder conquerir/ la llibertat amagada sota els estels.* El vocabulari bèl·lic i la perspectiva del bàndol perdedor es fan de nou presents en aquesta lletra que presenta també un cert contingut ecologista metafòric: *van talar tots els arbres,/ van cremar les muntanyes,/ van assecar les terres,/ prohibint-nos les onades.*

- **'Novembre'** (F, 2004) descriu la mort d'un personatge indeterminat –*amb la mirada bategaves/ abans de la teua mort/ i amb les paraules despertaves/ tots els*

silencis i els crits– del qual s'hi reivindica la memòria –*Jo tornaré a cridar el teu nom contra el vent!* La metàfora del vent que simbolitza una força opressora és bastant present en diverses de les composicions d'Obrint Pas.

- '**Cançó de bressol**' (F, 2004) està basada en una cançó popular, recuperada per Estellés, a la qual se li altera la lletra per tal d'incloure-hi la referència a la imatge de la flama –símbol del coneixement i la pervivència, i metàfora adient de la recuperació de la memòria: *que la xiqueta és la flama/ d'un pobles i d'uns carrers,/ de la llimera i la parra/ i de la flor dels tarongers.*

- '**Una història d'amor**' (BP, 2007) cançó de denúncia farcida de metàfores al·lusives a l'opressió: la nit –*quantas nits de lluites*–, el naufragi –*quants vaixells de promeses robades,/ van naufragar a les ribes del temps*–, el silenci –*quants canons contra paraules vives/ van fer callar una història d'amor*–; i a la necessitat de recuperar la memòria història del bàndol perdedor –*quants combats perduts en la memòria [...] quants traïdors dels ventres de la història.* Hi trobem l'arenga final esperançadora, tan utilitzada pel grup, que aglutina algunes de les metàfores adés referides –*però ara les nits han deixat de ser tristes i els teus estels naixen de la foscor*– alhora que s'hi fa amb una referència a l'ideari polític d'esquerres defensat que es visibilitza a través del 'puny' i del 'cant': *i amb els punys tancats hem tornat a cantar.*

- '**Mentides**' (BP, 2007) realitza una profusa enumeració de 'mentides' que tracten de denunciar la deformació informativa de la història en general, ja que no hi trobem cap referent a un fet concret –*mentides de guerres, mentides de morts, als llibres d'història i als televisors, mentides de llengües, banderes i noms, mentiren al poble, mentiren al món*– excepte quan s'hi fa referència a les denúncies urbanístiques –*mentides en forma d'urbanitzacions i xalets de luxe entre camps de golf.* En aquesta peça les víctimes de les 'mentides', que representen l'opressió cultural també a través del 'silenci' que les envolta, són les classes populars i diferents representants del sempre present bàndol perdedor: *Als temps de silenci i als de soledat/ mentides als barris, places i mercats/ al futur dels pobles i a la gent del camp./ Mentides als joves, obrers i estudiants/ a les seues lluites i als vells milicians./ Mentides als presos i als*

represaliats/ i a les esperances dels afusellats. De nou es repeteix l'esquema de situar l'arenga final on s'aglutinen les imatges simbòliques de lluita: obrirem noves escletxes on cresquen les il·lusions, [...] que es disparen les cançons.

b) La guerra civil: Obrint Pas dedica de manera explícita, com ja hem comentat més munt, algunes de les seues composicions al conflicte bèl·lic de la Guerra Civil espanyola.

- '**Mil nou-cents trenta-nou**' (F, 2004) aquesta data ens remet al final de la Guerra Civil espanyola, que va comportar l'existència d'un bàndol perdedor, el republicà, amb què el grup s'identifica a través dels records d'un protagonista –exiliat i testimoni directe d'alguns dels fets dramàtics esdevinguts al final del conflicte– que els explica al jo poemàtic de la cançó: *Em vas contar com els mataren/ a les presons d'oblit i horror, [...] Vas marxar en llargues columnes/ pels camins de fred i dolor, [...] Em vas del llarg exili/ a les presons del teu record, [...] Vas tornar amb la cara envellida,/ sense renúncies ni remors,/ amb la ferida en la mirada/ d'aquell 1939.* I de nou, cap al final, trobem una declaració d'intencions contra l'oblit i de reivindicació de la visibilitat: *Renaix la memòria./ Renaix la consciència./ Renaix l'esperança./ Renaix la victòria.*

- '**No hi ha demà**' (F, 2004) representa una altra referència a la Guerra Civil a través de la veu d'un soldat immers en el conflicte que escriu el que serà l'última carta a la seua estimada; s'hi utilitzen metàfores del silenci i la nit per simbolitzar la invisibilitat que representa la propera mort del protagonista: *Camí del front, hivern del 39/ avui t'escriu callat potser per darrer cop/ he caigut pres de la nit i l'enyor/ entre camins gelats de neu i companys morts.* Al final de la peça es produeix un enllaç amb el present que representa una identificació amb la veu del bàndol perdedor del soldat: *no hi ha demà si no és amb tu/ no hi ha demà si no el fem junts.*

- '**Barricades**' (BP, 2007) reitera la denúncia antifeixista i el sentiment de frustració dels qui adopten la perspectiva del bàndol perdedor –*a la barricada*

antifeixista/ la por entra als portals de la derrota i la ferida. Hi trobem de nou referències a la història oblidada –però amagada al calaix de la història, guardares el record de la teua antiga memòria– a la metàfora de la nit com a símbol opressor –a la barricada d'avui dia, la nit torna als carrers de la denúncia i la mentida– i el clam final esperançador –tornarem a lluitar, tornarem a sofrir, tornarem a vèncer.

- **'I si demà no tornara'** (C, 2011) dona una altra vegada veu a un combatent de la Guerra Civil que, a través de la metàfora de la nit i del silenci, expressa la seua desesperació –*la por em desvetla/ a les nits sense dormir [...] en aquest bosc humit/ els silenci és l'enemic/ a trenc d'alba partirem/ seguint les llums del matí [...] quan la foscor em venç, acaricie en soledat/ un record en blanc i negre/ el motiu del meu combat– i un cop més es pren la perspectiva del bàndol perdedor –*hem canviat mil cops de nom/ però tots sabem qui som/ guerrillers supervivents/ combatents de l'últim front[...] La lluna ens recorda/ que som com estels errants/ombres d'una guerra/ perduda en sendes de fang–* alhora que la veu del jo poemàtic apel·la l'oient a conservar la memòria dels fets: *vull que recordes que/ un dia joves com nosaltres/ vam marxar a lluitar/ armats d'amor i coratge/ i un clavell roig amagat–* que implica una declaració d'intencions futures i d'arenga col·lectiva: *combatrem fins a l'últim dia/ sota la bandera de la llibertat.**

- **'Barcelona'** (C, 2011) explica una de les conseqüències de la Guerra Civil, que també podem considerar una manera d'invisibilitzar el bàndol perdedor: *l'exili – despertaven les llums de la postguerra,/ quan vas fugir del món de la tristesa/ i amb la fam a les butxaques/ vas desfer-te les sabates/ pels camins dels perdedors,/ obreres vençuts,/ penes al sol de Barcelona;* s'hi utilitza la metàfora de la nit per a remarcar l'opressió: *cels plens de nit/ als carrerons de Barcelona;* i s'hi reitera el sentiment de reconeixement dels combatents i de continuïtat ideològica amb ells i amb el passat, respecte del qual el present constitueix una baula cap al futur: *la vida et va deixar noves batalles prenyades del demà que ens regalares [...], sent l'orgull de poder escoltar-te.*

c) La batalla d'Almansa

- '**Avui com ahir**' (T, 2002) és una peça el títol de la qual expressa el sentiment de continuïtat i de baula amb el passat que no es vol oblidar i que constitueix un dels motius temàtics més transversals en els textos d'Obrint Pas. La lletra comença recordant la batalla d'Almansa *–va ser la tardor de 1707–* a partir d'un homenatge a els versos inicials de la peça d'Al Tall '*Romanç de cec*' (QMA, 1979) *–va ser la tardor de 1705–*, continua amb una referència a la crema de Xàtiva per part de les tropes borbòniques *–i encara volen cendres/ pels mateixos carrers–* i als bàndols que hi van prendre part, tot utilitzant una figura de contraposició d'oposats: classes populars versus reialesa *–les classes populars contra les tropes del rei–*. Els últims versos de la primera estrofa i els primers de la segona enllacen aquell passat amb el present a través de les pedres, utilitzades com a arma, i de la identificació de les situacions de conflicte: [...] *les pedres ho recorden quan avui les prenem./ Avui com ahir, avui com demà,/ el mateix camí, el mateix combat*. El text fa servir l'arenga com a recordatori de la continuïtat ideològica del conflicte passat que esdevé present i que utilitza el sentiment d'alegria, plasmat en la imatge del somriure, com a símbol de la resistència: *I la nostra revolta/ mai no podran aturar,/ els nostres punys alçats/ mai no podran abaixar./ Els nostres somriures/ mai no podran esborrar,/ la nostra actitud/ sempre serà de combat*.

- L'última cançó del treball *Terra* és una versió d'**'El cant dels Maulets'** (T, 2002), gravada junt amb els Al Tall mateix, que, com ja hem explicat en el capítol corresponent, fa referència a la perspectiva joiosa del bàndol que recolza l'arxiduc Carles, l'oponent de les tropes borbòniques, quan es veu com a vencedor del conflicte. Aquesta represa del tema d'Al Tall la valorem com un doble homenatge al passat per part dels Obrint Pas que, d'una banda realitzen un tribut a un grup predecessor *–amb el qual, però, comptem per realitzar la gravació, fet que intensifica la visió de continuïtat amb el passat–* i de l'altra tracten de visibilitzar el conflicte originari *–la guerra de Successió–* de la pèrdua dels Furs del poble valencià.

Cal destacar que el treball *En moviment* (2005), un disc gravat en directe que reuneix cançons d'Obrint Pas ja publicades amb anterioritat, inclou '**El cant de Maulets**', de nou tocat en companyia d'Al Tall.

- '**Malaguenya de Barxeta**' (BP, 2007) és una cançó popular modificada per tal de donar-li un valor reivindicatiu relacionat amb la batalla d'Almansa i la ciutat de Xàtiva com a símbol del renaixement, per mitjà del paral·lelisme metafòric entre les cendres produïdes per la crema de la població a mans de les tropes borbòniques i la figura mitològica egípcia de l'au Fènix, que renaix de les pròpies cendres després de provocar l'autocombustió quan acaba el seu cicle vital: *vinc del cor de la Costera,/ el poble dels socarrats,/ allà on renaixen les cendres/ del meu País Valencià.*

7.3.2.3. La cultura popular valenciana

a) El moviment social col·lectiu: la festa i la lluita

- '**Àfrica**' (REA, 1997) és la darrera cançó del primer treball discogràfic de llarga durada i la primera on trobem a una crida a la lluita col·lectiva a través del ball i el cant, inserida al seu torn dins d'una metàfora bèl·lica de les que són tan habituals entre els referents expressius del grup: *Les danses de guerra escolte sonar,/ els udols trencats dels cossos alçats,/ les destrals no parlen si no les fan parlar./ Corre, salta, balla la dansa dels condemnats.*

- '**Els crits de la terra**' (REA, 1997) es produeix de nou una identificació entre la festa –on juga un paper primordial el seu component musical, i la lluita –de caràcter reivindicatiu nacional en tal que esmenta les 'comarques' i diversos instruments musicals paradigmàtics de la tradició simbòlica i musical valenciana: *Sonen les festes d'arreu de les comarques,/ sonen a ritme de les nostres danses,/ danses de guerra: tabals i dolçaines [...] perquè cal animar la festa, perquè cal seguir lluitant,/ per defensar la terra, ja podeu seguir ballant.* Observem, com hem comentat adés, el fet que en aquesta composició es fa referència a la dolçaina com a l'instrument simbòlic –

que ja havia esdevingut amb els Al Tall– d’arenga popular i rebel·lió: [...] *criden dolçaines els crits de la terra*. En els següents versos, a més a més, es crea un paral·lelisme entre l’ús de la llengua pròpia i l’existència lliure i digna, que també havíem trobat en Al Tall: *Parla la gent i només parla de viure/ de viure i créixer en una terra lliure*. Així com la metàfora de la veu –materialitzada en el ‘crit’ contra el silenci opressor, i la presència d’aquesta al carrer: ambdós elements que ens remetent al desig de ‘visibilitat’ i de recuperació de la identitat perduda, reiteradament estudiat en les lletres d’Al Tall: *Volem que el poble s’alce, comencem tots a cridar,/ que el carrer siga nostre, que no ens el tornen a llevar*.

- ‘**El ritme de la gent**’ (REA, 1997), en aquesta peça observem de nou la importància que per als Obrint Pas assoleix la presència col·lectiva: *Sempre presents, sempre més forts, amb el ritme de la gent./ Totes i tots, sempre presents, sempre més forts*; en aquest darrer vers podem constatar el caràcter de respecte vers el llenguatge no sexista, en anteposar el pronom ‘totes’ a ‘tots’. Hi trobem també una denúncia contra les condicions musicals de la cançó en valencià: *La indústria del rock ens dona per morts./ La indústria del rock: mafiosos, cabrons*.

- ‘**Viure**’ (BP, 2007) descriu com el fet festiu esdevé símbol de reivindicació alhora en fer-s’hi referència a algunes de les celebracions valencianes de caràcter menys folklòric i institucional –com es ara el 25 d’abril, data que commemora la pèrdua dels furs i les llibertats valencianes com a conseqüència de la batalla d’Almansa: [...] *i em torna aquella olor de pólvora cremant/ i el roig de les fogueres de les nits de Sant Joan. La festa pels carrers, la pluja d’estels,/ el 25 d’abril amb un nus als sentiments [...] em torna a despertar aquell vell campanar i el soroll de les traques,/ muixerangues i gegants, les velles cançons, les noves emocions,/ el 25 d’abril construint les il·lusions [...]*. En aquesta peça s’enceta una tendència a realitzar ‘murals’ del País Valencià que continuarà desenvolupant-se en lletres posteriors.

- ‘**Amb la teua gent**’ (BP, 2007) torna a incidir en la idea de la lluita col·lectiva i la importància de la unió social a través d’un clam a la visibilització expressat mitjançant la presa dels carrers pels moviments populars i diverses metàfores del so: –la

veu i la música: [...] ja ho sents: baixant pels carrers la gent i el seu moviment, mostrant tot el seu poder, alçant les veus contra el vent. [...] balla al ritme del seu moviment i baixa als teus carrers a trobar-te amb la gent. Hi trobem també una referència paral·lelística a l'estructura de la cançó del cantautor català Lluís Llach 'Venim del nord, venim del sud': *Venim de la muntanya, de la vall i la marjal, de l'Horta, de la Ribera, de la mar i del secà. Venim amb melodies que sonen tradicionals, que ens transformen en vent, que fa nàixer huracans. Venim amb voluntat perquè ens cal recuperar [...].* Per últim, hi palesem el mateix desig que a la peça d'Al Tall 'Tio Canya' –'que a València has de tornar'–: recuperar la ciutat de València com a espai identitari: *venim de tots els barris, de les viles i ciutats i baixem a València, la volem recuperar.*

- '**Alegria**' (C, 2011) constitueix un himne a la unió i la lluita popular a través la festa i la cançó –que trenquen a la invisibilitat del poble– com a metàfores del combat, en què l'alegria esdevé una arma defensiva contra l'opressor: [...] *ballem entre feres, salvatges i heretges que omplen els carrers i fem volar la vida quan la plaça esclata a cantar i som un riu de goles que entonem ferotges cançons d'alegria i combat. Perquè avui cantem per celebrar que ningú mai no ens farà callar i que la vida és coratge i alegria [...] que el poble que canta mai no mor. Amunt els punys, amunt les il·lusions que si cantem mai no morirem!* La festa en concret a què es refereix la lletra de la cançó són els Carnestoltes de Benimaclet, celebració aquesta que aglutina d'una banda, l'associació amb la llibertat a què ens remet el Carnaval –un espai de permissivitat abans de les restriccions pròpies de la Quaresma cristiana–; i de l'altra, la seua localització en un barri valencià tradicionalment conegut pel seu ambient combatiu¹⁶⁰ –i on va passar la joventut alguns dels membres d'Obrint Pas–: *Tornen els Carnestoltes a les nits de Benimaclet [...].*

- '**Si tanque els ulls**' (C, 2011) representa un tribut als records de joventut i als inicis del grup –*si tanque els ulls recorde/ tot el que vam fer aquelles nits d'estiu/ quan no teníem res [...], les primeres cançons, les primeres emocions*– que, d'una banda,

¹⁶⁰ "Los vecinos de Benimaclet reciben con abucheos a Rita Barberá", www.publico.es, 3-6-2010.

palesen l'entrada en la maduresa del grup –que ja és capaç de reflexionar sobre el propi passat– i, d'altra exalten de nou els valors la col·lectivitat unida –*l'alegria senzilla,/ l'emoció compartida/ pel demà que encara hem de guanyar*–; alhora que hi trobem referències a la Mediterrània –*mirar per la finestra i veure despertar un país de cases blanques abraçant la mar*. Aquest motiu serà el que desenvoluparem més extensament tot seguit.

- L'última cançó del darrer disc publicat, '**Jota valenciana**' (C, 2011), aglutina un seguit de referents entre els quals s'inclou Al Tall –per l'estil musical i poètic– i que fins i tot ens recorda el text del 'Tio Canya'¹⁶¹ a través del seu caràcter d'avís al poble valencià sobre els perills que l'acacen: *valencians i valencianes,/ feu-vos llenya que ve el fred*; s'hi realitza també un homenatge a la cultura popular valenciana: *ens perdrem entre paratges/, camins d'horta i arrossars, /tu duràs l'aigua en els cànters,/ jo et besaré entre els canyars*; hi ha una crida a la lluita contra l'opressió i una declaració d'intencions futures: *llençarem llenya a la brasa/ per cremar totes les pors/ i renàixer de les cendres/ amb l'amor que ens crema al cor./ Combatrem governs corruptes,/ sangoneres i escorpins,/ que xuclen la sang del poble/ i el futur dels nostres fills*. La metàfora en clau popular de la sembra com a símbol de futur –*sembrarem noves collites/ que ningú mai no ens prendrà;/ homes i dones valentes,/ els valencians de demà*– ens porta la darrera de les arengues col·lectives dels Obrint Pas en la qual interpretem que tracten de resumir l'essència del seus missatges: *valencians i valencianes és hora d'unir les mans amb els qui estimem la terra i la llengua que ens fa germans*.

¹⁶¹ Tio Canya, tio Canya,/ no tens les claus de ta casa:/posa-li un forrellat nou/ o et farà fum la teulada ("Tio Canya", DRR, 1976).

b) Un substrat compartit: les cultures de la Mediterrània i la València mediterrània

- **'Del sud'** (T, 2002) representa, al nostre parer, la peça que millor exemplifica aquella «visceral estima al territori» (Frechina, 2011: 335), entesa des de la perspectiva simbòlica de la fidelitat a una identitat que es percep com a víctima de violències i d'opressions –*Del sud, d'allà on la terra mor [...] del sud, la terra dels enganys, la terra d'amargors/ que sempre assequen plors*. El 'Sud', com a concepte, però engloba tant la visió més nostrada –*Soc del sud, país que ja no hi és, que s'amaga en el temps, dins del cor de la gent: [...] soc del sud del record, d'uns països sense nom*¹⁶²–, com s'amplia a d'altres terres del mateix hemisferi a les quals s'ha fet referència reiteradament en d'altres composicions –*Soc del sud,/ del front meridional,/ del parlar refugiat,/ del somni exiliat*. És, doncs, aquest 'Sud', un terme inclusiu, que agermana diversos pobles oprimits –*Soc del sud/ i el meu caminar/ s'ha fet tan complicat/ que ja no veig el nord*– per als quals, però, cap al final de la peça, com és habitual en l'esquema de les lletres d'Obrint Pas, s'albira un avenir més esperançador fruit de la lluita popular –*soc del sud i porte als ulls/ llàgrimes de lluita i de futur*.

- **'La vida sense tu'** (C, 2011) representa un homenatge a la ciutat de València: –des d'una perspectiva més amable i reconciliadora que als inicis del grup– a través d'un recorregut per alguns dels seus racons i barris: [...] *les escales del Mercat Central [...] pujar per Cavallers fins la Valldigna [...] una casa enderrocada /prop de les Torres de Serrans [...] el primer tramvia del pont de Fusta al Cabanyal*; aquest recorregut adquireix un caire biogràfic ja que és fet a través del record –*un mural descolorit*– dels anys de joventut: *quan et passava a recollir [...] una classe a Filologia [...] el teu pis d'estudiants [...] cançó d'Extremo*.

- **'Murals'** (C, 2011) torna a ser un altre homenatge als pobles de la Mediterrània més oriental –*hi ha mirades/ que s'enyoren de la mar [...] un mur gris entre oliveres/ als matins de llum taronja [...], hi ha teulades que s'ofeguen de calor*,

¹⁶² Probablement faça referència al terme "Països Catalans", proscrit pels sectors més conservadors del País Valencià.

un mosaic de roba estesa,/ minarets entre els llençols,/ els crits dels xiquets que juguen,/ mil somriures de pell bruna [...], als carrers de pell daurada [...]– que no dubta de fer referència a la seua problemàtica: *–un llaüt que plora notes,/ resos i forats de bales/ a les portes de Damasc [...] hi ha llunes de dol.*

- **‘Se’n va amb el vent’** (C, 2011) descriu l’ambient al tradicional barri del Cabanyal de València: *se’n va amb el vent/ la màgia alegre i senzilla/ d’aquella València antiga/ de barri de pescadors.*

- **‘Al país de l’olivera’** (C, 2011) constitueix el quart homenatge del mateix disc a l’àmbit de la Mediterrània, en aquest cas a la més nostrada –el País Valencià– i s’hi donen trobada referències paisatgístiques, gastronòmiques, culturals i musicals: *galtes color terra [...], al país de les riberes/ hi ha un canyar sota els estels/ i un mural de fulles seques/ a l’ombra d’un taronger [...], bicicletes entre sèquies,/ arracades de cireres [...], besos d’aigua llimó/, arrapades a les cames,/ parotets a dins del cor [...] Al país de cases blanques/ hi ha pins banyats en sal,/ margallons entre baladres [...], al país de les marines/ hi ha un sol roig a les vesprades,/ catxerulos a les platges [...], hi ha raïm a les porxades,/ ametlles i olives negres,/ un arròs fet amb costelles./ Al país de les costeres/ hi ha llaüts i guitarrons/ i la veu de les rondalles,/ pessigant les emocions.*

Ens trobem, doncs, amb el text més nostàlgic i emocionat dedicat a un País Valencià, més mediterrani i popular que mai, depurat i idealitzat a través dels records referencials d’una infantesa compartida *Al país de la infantesa [...]. Al país que jo ara enyore/ hi guarde un tresor secret,/ un lligam que mai no es trenca,/ un amor que mai no es perd.*

c) La unió cultural dels territoris catalanòfons

- **‘Més lluny’** (T, 2002) a través de la referència a una sèrie de cançons molt populars i recognoscibles en l’àmbit musical en català: d’una banda, la cançó de Lluís Llach ‘Més lluny’ (*Més lluny,/ haurem d’anar més lluny,/ més lluny del demà*), una altra

d'Al Tall: *pels camins que uneixen la memòria i aclareixen la veritat* (vers basat en aquell de la composició 'Lladres': *hi ha un licor en la resina/ dels antics oliverars/ que fa tendra la memòria/ i aclareix la veritat*); i, per últim, a diferents indrets de la geografia de l'àmbit lingüístic catalanoparlant, incorporats dins d'un esquema basat en el de la 'Malaguenya de Barxeta' al que se li canvien els topònims visitats i la perspectiva, que va d'un jo a un nosaltres: *Mira si hem recorregut terres/ que hem anat fins a Felanitx/ a Manacor i a l'Alcúdia,/ a Sóller, Sant Francesc i ací*; hi ha també una segona estrofa amb el mateix esquema, basada en diferents indrets de la Marina.

7.3.3. CONCLUSIONS:

Com ja hem comentat a l'inici d'aquest capítol, els Obrint Pas són un grup epígon— dels Al Tall, com tants d'altres grups valencians, que no han assolit el renom i la influència d'aquests. Les raons d'aquesta connexió també s'han avançat en l'inici de l'apartat: l'assumpció pública d'aquest fet pel grup mateix, les influències musicals rastreja-les, la col·laboració mútua en diferents projectes musicals, així com la utilització en nombroses peces d'Obrint Pas de referències clares a Al Tall, amb fragments extrets de les lletres del grup veterà. Per últim, i com a resultat d'aquesta anàlisi, volem palesar el fet que ambdues formacions recullen una temàtica semblant al llarg dels seus corpus lletrístics, com ressaltarem a continuació, malgrat el fet que, no podia ser altrament,— els Obrint Pas eixamplen l'horitzó cap a motius més acostats als temps, les modes i les influències del moment en què componen o arranjen les seues peces.

7.3.3.1. *Afinitats i paral·lelismes*

1. Pel que fa al primer dels grans temes analitzats –*La reivindicació d'un altre món*–, hem observat que la temàtica reivindicativa és una tret compartit amb Al Tall.; En els Obrint Pas, però, ocupa un espai substancialment major, i adquireix un caràcter més internacional, que podem titllar, fins i tot, d'omnipresent en la totalitat de la producció. En ambdues formacions trobem un interès palesat pel món àrab oprimint: en un format més internacionalitzant en els Obrint Pas –referències a conflictes situats al Líban, Palestina o Jordània– o més casolà en cas dels Al Tall –àrabs expulsats per Jaume I, immigrants actuals, etc.–. Aquesta major presència dels conflictes internacionals en les lletres d'Obrint Pas es pot relacionar la seua pertinença a l'era de la globalització, en què la diversificació i l'abast de les noves tecnologies ha creat un espai de referència a nivell mundial. Cosa que propicia, en alguns casos, la presa de consciència i solidària amb conflictes llunyans. Així doncs, podem considerar aquesta internacionalització dels conflictes com un signe dels temps en què s'ha desenvolupat la trajectòria musical dels Obrint Pas.

En el tractament del tema *La reivindicació d'un altre món* per part dels Obrint Pas observem una minva de les referències a conflictes internacionals. En els primers treballs (*La revolta de l'ànima, Obrint Pas*) la freqüència és tan alta que quasi ocupa tot el discurs musical. En els treballs de maduresa i acabament de trajectòria sovintegen encara aquesta mena de referències, però alternant-se ambles relatives a conflictes més propers, com ara la guerra civil espanyola. Això coincideix amb la major presència de temes relacionats amb l'exaltació mediterrània i de referents culturals propis: Ovidi, Fuster, Estellés i els mateixos Al Tall que ja comencen a sorgir en el disc *Terra*.

2. El sentiment de frustració i impotència es palesa com a submotiu important. Aquest resulta unes vegades de la identificació amb el bàndol vençut o amb els qui pateixen tota mena d'injustícies; d'altres prové de l'opressió de tota mena exercida contra el poble valencià. Aquesta expressió dels sentiments de frustració s'esvaeix, però, amb l'evolució del grup. Amb el temps donarà pas a peces més intimistes, que relaten experiències viscudes, o més festives, que celebren la voluntat de lluita

reivindicativa i l'esperança de canvi social. Tot el contrari succeeix en Al Tall, on el sentiment d'indignació i frustració, lluny de minvar, s'accentua a mesura que la formació arreplega anys de rodatge.

Un altre aspecte en comú en ambdues formacions és l'estructura que el tipus de peces que arrepleguen aquesta temàtica comparteixen: unes primeres estrofes on els sentiments de frustració i denúncia són l'eix temàtic essencial i uns darreres versos que prenen el paper d'arenga popular, que s'espolsa de damunt la frustració i realitza una crida col·lectiva envers la resistència i l'acció.

3. Les metàfores utilitzades per tots dos grups són un àmbit en què trobem moltes semblances i continuïtats temàtiques. En primer lloc, els Obrint Pas utilitzen moltes de les variants de les metàfores arquetípiques ja trobades en Al Tall, com la nit i la foscor, que remarquen el sentiment d'opressió que es vol transmetre; així com, paral·lelament trobem les imatges de llum i foc, com a conductores del significat oposat: l'alliberament. En segon lloc, altres de les metàfores compartides amb els Al Tall són d'una banda, el silenci –contraposat en aquest cas amb el crit– i, sobretot, el cant com a símbols del trencament amb l'opressió; i la terra com a símbol identitari.

A banda d'aquestes coincidències els Obrint Pas fan ús d'una sèrie de referents simbòlics que no són compartits amb els Al Tall i que comentarem més endavant.

4. Pel que fa a les referències a personatges significatius des d'una perspectiva individualitzada, veiem un aspecte comú en ambdues bandes: el record a 'màrtirs' – Miquel Grau i Guillem Agulló, per part d'Al Tall, i Guillem Agulló i d'altres d'anònims relacionats amb la Guerra Civil, pel que fa a Obrint Pas. En els dos casos en què coneixem els noms, es tracta de l'exaltació i el record de joves d'ideologia esquerrana assassinats per les seues idees a mans de militants d'extrema dreta. En el cas dels herois anònims morts –o exiliats– com a resultat del conflicte civil de 1936-1939, s'hi adopta també la perspectiva del bàndol esquerrà. De fet, aquesta perspectiva des del bàndol vençut serà una constant que planarà pels textos d'Obrint Pas i que exercirà com a generador de frustració en nombroses ocasions.

Troblem també un espai compartit entre Obrint Pas i Al Tall pel que fa a les referències a d'altres personalitats rellevants dins de l'àmbit de la cultura valenciana més recent: tots dos grups musiquen o versionen poemes d'Estellés –'Cançó de bressol' (SP, 1980) i el 'Bolero de l'Alcúdia' (CNM, 1982), per part dels Al Tall i 'No hem oblidat' (T, 2002) i 'Cançó de bressol' (F, 2004).

5. El segon gran apartat temàtic, *La cultura popular*, en els Obrint Pas adquireix un sentit de crida al moviment social col·lectiu, que si bé ja l'havíem trobat en els Al Tall, ara esdevé un motiu transversal continuat al llarg de tota la producció del grup més jove. A més, relacionem amb aquest tema un fet que ens crida poderosament l'atenció: l'ús de la primera persona del plural, 'nosaltres', com a perspectiva de la gran majoria les composicions d'Obrint Pas. Aquest ús –que considerem un patró focalitzador que ressalta el desig d'unió col·lectiva– contribuirà a la identificació de l'auditori amb les lletres i al fet que algunes d'elles hagen esdevingut una mena d'himnes generacionals.

A més, de manera molt semblant a com ja observàrem en les lletres d'Al Tall, el paper de la festa en els textos dels Obrint Pas –la música, el cant i el ball– adquireix una funció simbòlica, catàrtica i aglutinadora primordial. Ho podem interpretar com una continuació de l'univers metafòric del silenci com a opressió, ja que les manifestacions festives suposarien un trencament d'aquest i per tant un alliberament col·lectiu, tan real com simbòlic. En aquesta línia podem ressaltar també el paper simbòlic de la dolçaina en ambdues formacions, com a instrument arrelat a la tradició musical que trenca el silenci amb el so agut i el timbre tan característic.

En general, en totes dues formacions, el concepte de festa i d'un poble alegre transcendeixen les possibles interpretacions més banalitzadores: l'alegria esdevé sinònim d'esperança, i un poble esperançat és un poble que creu que el canvi és possible i per tant lluitarà per tal d'assolir-lo. Així doncs, l'alegria és un element altament subversiu dins de l'anàlisi simbòlica dels corpus d'ambdós grups.

6. Un altre aspecte destacable és l'exaltació d'ambdues formacions del caràcter mediterrani de la nostra cultura, a través de nombroses referències paisatgístiques i

culturals comunes als països que comparteixen el *mare nostrum*, que podem interpretar com ho féiem amb els Al Tall, com un rebuig a la influència de la cultura capitalista simbolitzada pels Estats Units i els països rics de l'Europa septentrional.

D'altra banda, crida poderosament l'atenció com la ciutat de València es presenta com un espai de frustració i rebuig en algunes peces dels Al Tall –'Tio Canya' –i els Obrint Pas 'A València' (OP1, 1994), 'Perduts als carrers del món' (C, 2011). Però esdevé un espai estimable i que es desitja recuperar –'Amb la teua gent' (BP, 2007), 'La vida sense tu' (C, 2011), 'Se'n va amb el vent' (C, 2011) – quan és observada sota la perspectiva de la seua mediterraneïtat. D'altra banda, també els Obrint Pas faran una reivindicació de la inclusió cultural del País Valencià dins dels territoris de parla catalana.

7. Una altra coincidència dels grups serà la presència de les metàfores relacionades amb de la sembra i la figura del llaurador, que podem trobar tant en les lletres d'un com de l'altre grup, i que es relacionen amb el desig de recuperació i de dignificació de la cultura popular valenciana en ambdós casos.

8. Quant al bloc temàtic dedicat a la *Història alternativa*, observem que si Al Tall utilitzava la imatge de la 'història soterrada' com a metàfora de l'ocultació de la informació referida a la història pròpia, els Obrint Pas apel·len al record i la memòria en nombroses peces a través de l'expressió del desig de no 'oblidar', una variant semàntica no metafòrica de la desaparició que podem relacionar amb el significat de les metàfores de la invisibilitat.

9. Dins dels referents històrics relacionats amb el País Valencià, els Obrint Pas recuperen, com havia fet Al Tall, la Batalla d'Almansa com a tema en bastants ocasions; tot i que afegiran un altre referent del qual no trobem esment als Al Tall: la Guerra Civil

10. Per últim, volem ressaltar el fenomen d'interliterarietat que podem observar quan estudiem els texos d'Obrint Pas, ja que en nombroses ocasions se citen fragments dels textos de les cançons d'Al Tall o es fa referència a personatges simbòlics com el 'Tio Canya'.

7.3.3.2. *Divergències:*

1. Des del punt de vista de l'anàlisi lèxica, és significatiu que, pels temes que aborden, Obrint Pas facen servir de manera profusa vocabulari del camp lexicosemàntic del xoc bèl·lic, particularment els termes bàsics *guerra* i *batalla*. De vegades es fan servir com a descriptors denotatius (guerra d'Iraq), però també abunden els usos metafòrics. Després dels termes bèl·lics, els mots més freqüents són els que designen sentiments negatius i d'expressió de dolor i frustració.

Aquestes tries lèxiques, així com els temes a què van associades, també es poden explicar per la diferència generacional. Si bé els components d'Al Tall no van conèixer la guerra civil, sí que en van patir els efectes encara ben vius a la seua infància i joventut. És comprensible que un trauma com aquest els haja fet molt més prudents i cautelosos a l'hora de referir-s'hi o d'emprar un lèxic bèl·lic. Fins i tot quan parlen d'episodis ben violents, com la conquesta jaumina, l'expulsió dels moriscos o la guerra de successió posen més èmfasi en la lectura política d'aquests episodis que en la seua derivada estrictament genocida. Uns quasi adolescents Obrint Pas, amb l'abrandament característic de la joventut primerenca, no s'estaven d'expressar-se en termes de guerra, batalla, lluita... Parlant de manera genèrica de l'ús, gairebé inevitable, de la violència per a resoldre els conflictes connectaven fàcilment amb un públic coetani seu, que compartia amb ells el desig de transformar la realitat social ni que fos amb l'exercici 'legítim' de la violència. D'altra banda, la metàfora bèl·lica es reprèn sa fora de les cançons en el discurs que Xavi Sarrià pronuncià amb motiu del lliurament dels Premis Ovidi Montllor el 2015: «Batallar quan tot sembla perdut, eixa és la nostra força – recordava Sarrià—. No només no han pogut liquidar-nos sinó que aquesta escena musical és l'exemple de com podem sentir-nos d'orgullosos»¹⁶³.

Fet i fet, la recurrència amb què Obrint Pas parla de conflictes llunyans ens porta per força a recordar l'observació de l'escriptora nord-americana Susan Sontag (2003) a

¹⁶³ "Premis Ovidi Montllor 2015: Acostumant-nos a ser normals", 23-11-2015, www.vilaweb.cat.

propòsit del dolor alié. Podem parlar del dolor dels altres perquè, per més empatia que hi podem, sempre és llunyà, és un dolor que albirem de lluny, com si fos un espectacle. Per contra, del dolor propi pràcticament no podem parlar, perquè ens colpeix en la nostra radicalitat humana. Val a dir que l'evolució del grup serà cap a un lèxic més moderat en els últims treballs, on les referències a la guerra, el dolor o la frustració es barregen amb l'expressió dels sentiments positius i d'esperança, com a dues cares de la lluita col·lectiva.

2. Aquestes darreres reflexions ens porten a una remarca que ens sembla important pel que fa a una de les gran diferències entre ambdues formacions: l'absència absoluta d'humor en les composicions d'Obrint Pas. Com hem vist, l'humor, en les varietats de la ironia, la sàtira o la facècia bròfega, és un recurs molt recurrent en Al Tall, conjunt que en ocasions es singularitza davant públic i crítica justament per la sornegueria popular i vitalista. En aquest sentit coincidim amb Pardo Ayuso a l'hora de donar-hi una transcendència significativa:

La ironia, com l'humor, solament pot ser útil des del punt de vista combatiu si serveix per desvetllar consciències i no per adormir-les, és a dir, quan no relativitza els problemes ni els desdramatitza, sinó que els posa en el punt d'atenció (Pardo Ayuso, 2015: 238).

Pel que fa a d'altres referències popular, volem destacar d'una banda, l'absència de referències anticlericals en les lletres d'Obrint Pas; i d'altra, el tractament del sentiment amorós tan divers en ambdues formacions, per a les quals no suposa en cap cas un dels motius prioritari. Si els Al Tall es decantaven per l'expressió de l'amor a través de la faceta de l'erotisme, els Obrint Pas se centren en un sentiment amorós més profund i gens carnal, com ara l'expressat en les cartes d'un soldat a prop de la mort. Però l'amor que canten Obrint Pas és sobretot com un sentiment concebut dins l'àmbit de la col·lectivitat, i que podem identificar com un suport emocional que contribueix a la resistència contra l'opressió.

3. En el tercer motiu, *Una història alternativa*, hem suprimit el complement 'del País Valencià' que acompanyava l'apartat dedicat als Al Tall perquè considerem que la història explicada pels Obrint Pas sobrepassa els límits de les nostres fronteres i s'obre

al món, com ja hem explicat anteriorment. També caldria destacar que no trobem en els Obrint Pas el caràcter didàctic i meticulós en la informació transmesa—que observàvem en nombrosos treballs dels Al Tall. Les referències històriques d'Obrint Pas solen ser més generals; es disposen en un esquema que abraça molts fronts, però sense trobar la intensitat temàtica d'Al Tall.

4. Com hem esmentat més amunt, Obrint Pas recupera com a tema la Batalla d'Almansa en algunes ocasions, però si hi ha un tema la presència del qual els caracteritza és la Guerra Civil: la reiteració de la data 1707 en els Al Tall equival a la data 1939 en els Obrint Pas. Com acabem d'insinuar, la major distància temporal amb la desfeta del 39 segurament explica la freqüència amb què Obrint Pas en parla, en un moment, la darrera dècada del segle passat, en què es tenia una perspectiva menys dolorosa i en què no s'havia desfermat el debat social sobre la denominada 'memòria històrica'. D'altra banda es produeix una profunda identificació amb la condició d'oprimits del bàndol perdedor i del seu ideari, amb les reivindicacions antifeixistes que tant sovintegen en les lletres. —Hi poden haver contribuït també d'altres factors: la pervivència de testimonis orals en moltes famílies, la modernitat del conflicte bèl·lic com a tal, en la seua materialitat o la càrrega emotiva afegida dels abundants referents sonors, cinematogràfics o literaris. Tot plegat és un passat més fàcil d'assumir i més empàtic que el del segle XVIII, del qual ens separen més de tres-cents anys. Per tot açò, els Obrint Pas han convertit la Guerra Civil en el motiu històric insígnia del grup, com en el seu moment ho fou la Batalla d'Almansa per als Al Tall.

5. A tall de conclusió sobre les influències d'Al Tall en el grup Obrint Pas i sobre el valor individual d'aquest, volem ressaltar, com ja hem fet més amunt, que no és casual que la peça 'Jota valenciana' (C, 2011) siga l'última cançó del darrer disc dels Obrint Pas, abans de la seua dissolució. Es tracta d'un últim missatge recapituladori de tots els transmesos a través dels vint-i-un anys de vida del grup, alhora que representa una conclusió musical i vital que els acosta i ens recorda profundament Al Tall, per l'estil musical i poètic, com veiem tot seguit.

La cançó inclou un avís molt paregut al que trobem a la tornada de 'Tio Canya' –*valencians i valencianes,/ feu-vos llenya que ve el fred*–; hi ha una homenatge a la cultura popular valenciana de caire més camperol i arrelada a la terra –*ens perdrem entre paratges,/ camins d'horta i arrossars,/ tu duràs l'aigua en els cànters,/ jo et besaré entre els canyars*–; trobem la reiterada referència a la lluita contra l'opressió i declaració d'intencions futures –*llençarem llenya a la brasa/ per cremar totes les pors/ i renàixer de les cendres/ amb l'amor que ens crema al cor./ Combatrem governs corruptes,/ sangoneres i escorpins/, que xuclen la sang del poble/ i el futur dels nostres fills*–; també a través de la metàfora de la sembra i el futur –*sebrarem noves collites/ que ningú mai no ens prendrà/; homes i dones valentes,/ els valencians de demà*– expressió aquesta darrera que ens recorda a la de la lletra d'Al Tall 'Processó' (QMVA), on també s'esmenten els valencians del demà, els de tercer cadafal¹⁶⁴.

Per últim, aquesta peça, acaba amb una crida a la col·lectivitat i a la unió dels pobles de llengua catalana: *valencians i valencianes/ és hora d'unir les mans/ amb els qui estimem la terra/ i la llengua que ens fa germans.*

¹⁶⁴ «[...] aquells que encara han de nàixer, gent desperta i sobirana, senyors del seu propi viure. aquells que encara han de nàixer, gent desperta i sobirana, senyors del seu propi viure». Al Tall, *Quan el mal ve d'Almansa...*, 1979.

7.4. QUADRE SINÒPTIC COMPARATIU DELS EIXOS TEMÀTICS DEL CORPUS
TEXTUAL DE RAIMON, AL TALL I OBRINT PAS

En el quadre sinòptic següent sintetitzem i comparem la presència de les línies temàtiques al corpus lletrístic de Raimon, Al Tall i Obrint Pas.

| | RAIMON | AL TALL | OBRINT PAS |
|------------------------------|--|---|--|
| HISTÒRIA ALTERNATIVA | <ul style="list-style-type: none"> -Història recordada: Guerra civil- postguerra Franquisme -Història reivindicada: Poetes en llengua catalana Andreu Alfaro | <ul style="list-style-type: none"> -Història soterrada: Almansa València àrab Jaume I -Opressió classes populars -Castellanització | <ul style="list-style-type: none"> -Història oblidada: Guerra civil Almansa Conflictes internacionals |
| CULTURA POPULAR VALENCIANA | <ul style="list-style-type: none"> - Mediterrània: Xàtiva, Barcelona i Mallorca. | <ul style="list-style-type: none"> -Mediterrània -Anticlericalisme -Amor i erotisme -Festa: catarsi i lluita | <ul style="list-style-type: none"> -Festa: moviment social col·lectiu i lluita -Mediterrània: València, Benimaclet i orient. -Unió cultural territoris catalanòfons |
| REIVINDICACIÓ D'UN ALTRE MÓN | <ul style="list-style-type: none"> -Frustració, lluita i esperança -Opressió classes populars -Antimilitarisme -Unió cultural territoris llengua catalana | <ul style="list-style-type: none"> -Antifeixisme, antimilitarisme, antiracisme -Ecologisme i anticonsumisme -Feminisme -Alliberament nacional -Unió cultural territoris llengua catalana | <ul style="list-style-type: none"> -Denúncia i reivindicació social: nacional i internacional -Antifeixisme i antiracisme -Ecologisme i anticonsumisme -Unió cultural territoris llengua catalana -Frustració, lluita i esperança |

| | | | |
|----------------------------|---|---|---|
| REFLEXIONS EXISTENCIALS | -Reflexions vitals -Reflexions amoroses -Reflexions sobre el procés creatiu -Reflexions sobre la identitat | | |
| <i>Metàfores i símbols</i> | <i>nit, silenci, vent crit, plor, cant terra i llaurança</i> | <i>nit, silenci cant, festa terra i llaurança</i> | <i>nit, silenci, vent crit, cant, festa, guerra terra</i> |

Les conclusions que es deriven de l'anàlisi comparativa aquest s'observen en aquesta graella, i la majoria ja s'han presentat abans. Paga la pena de reiterar-les, però, a fi de reblar el clau.

1. El tema de la *Història alternativa* es tracta de manera molt semblant en Raimon i els dos grups. Podem trobar-hi una certa complementarietat: Raimon reitera la necessitat de 'recordar' la història, Al Tall de 'desenterrar-la' i Obrint Pas de 'no oblidar-la'. Són tres maneres d'expressar, doncs, un objectiu compartit: la visibilització de la història, la ignorància de la qual ens ha portat a la situació present; recuperar-la és part irrenunciable de la identitat pròpia. Aquest afany didàctic i informatiu serà un dels trets que caracteritzen els dos grups i el solista, que comparteixen una voluntat política, en un sentit ampli, comuna.

Quant als episodis històrics recordats, però, les formacions varien bastants pel que fa als seus referents. D'una banda, Raimon se centra en la història més recent, de la qual ha estat protagonista en primera persona: la Guerra civil, la Postguerra i el Franquisme; Al Tall és de les tres formacions estudiades la que més reula en el temps i arriba fins a la València àrab medieval, la reivindicació del llegat de Jaume I i la significació decisiva de la batalla d'Almansa. Per últim, Obrint Pas, compartirà temàtica tant amb Raimon –la Guerra civil– i amb Al Tall –la batalla d'Almansa–; a més a més,

però, el grup obrirà un nou espai de temàtica històrica en eixamplar l'espectre reivindicatiu cap als conflictes internacionals més sagnants.

Hem explicat també anteriorment com Raimon se centra en la musicació de nombrosos poetes de llengua catalana, entre els quals es troba Vicent Andrés Estellés, autor que serà musicat per totes tres formacions en algun moment de les respectives carreres.

2. Quant al segon tema compartit, la *Cultura popular valenciana*, hem de dir que en el cas de Raimon és present de manera transversal mitjançant el recurs recurrent al record de la infantesa pròpia. Aquesta infantesa de Raimon és plasmada a través de l'evocació de la seua localitat natal i el seu carrer –Xàtiva i el carrer Blanc– sentits com un 'paradís perdut', que molt sovint se simbolitza també amb la figura de la mare, que espera la tornada del fill, la qual mai no es produirà. En les lletres d'Al Tall no trobem una referència tan concreta a una localitat natal, sinó que hi ha descripcions més genèriques, que podrien adir-se a nombroses poblacions valencianes. Per contra, els *Obrint Pas* remetent al seu barri d'origen, Benimaclet, que, en contraposició als sentiments contradictoris que els genera la ciutat de València, sempre es descriu com un espai de festa reivindicativa. La ciutat de València s'hi percep com un àmbit que evoluciona des del rebuig fins a l'estima idealitzada, amb la perspectiva del record de joventut.

Les descripcions de la Mediterrània idealitzada són un eix temàtic compartit i que adquireix certs matisos simbòlics, com a espai que reuneix els trets del *locus amoenus*, on s'aglutinen els ideals ecològics, fraterns, solidaris i identitaris que defensen les lletres dels grups i l'interpret: Raimon, amb les seues descripcions de Xàtiva, Mallorca i Barcelona; Al Tall, a través de la València àrab, i *Obrint Pas*, descrivint uns paisatges murals i un sud comuns a casa nostra i al llevant mediterrani, bressol de la causa palestina. En tots tres casos el paisatge es carrega de valor simbolicopolític, traçant una divisòria entre la humanitat deprimida, el sud de la Mediterrània, i les societats opulentes, siguen Europa, els Estats Units o altres societats occidentals avançades.

Els sentiments vers la ciutat de València també són un submotiu transversal resseguible en tots tres corpus que coincideixen en qualificar el Cap i Casal com un lloc inhòspit culturalment –i lingüísticament– tot i que també s'hi traspua una estima que es tradueix en una certa reconciliació, sobretot cap al final de les trajectòries musicals en el cas de Raimon i Obrint Pas, i en un desig palés de 'recuperació', en el cas d'Al Tall.

Per últim, dins d'aquest apartat destacarem el valor simbòlic que la festa popular, la música i el cant adquireixen per a Al Tall i Obrint Pas i que comparteixen el component catàrtic d'alliberament que ja hem descrit al llarg de l'estudi.

3. El tema de la *Reivindicació d'un altre món* és, probablement, la línia conductora entre les tres produccions textuais i el tret més àmpliament compartit: la denúncia de l'opressió de les classes populars i l'antifeixisme són dues constants en els tres corpus textuais; l'antimilitarisme és compartit per Raimon i Al Tall, no per Obrint Pas, que utilitza amb profusió un llenguatge bèl·lic, sovint agressiu, inexistent en el solista i en el grup de l'Horta–; pel que fa a l'antiracisme, és més visible en les lletres d'Al Tall i d'Obrint Pas.

Un altre dels submotius comuns és el desig de comunió cultural amb els altres territoris de llengua catalana, que pren un matís de caire més polític — en el cas d'Al Tall i, amb posicions pròximes al sobiranisme coetani, en Obrint Pas.

Aquesta reivindicació d'un altre model social té una trajectòria i evolució diferent en els tres repertoris: d'una banda, en el cas de Raimon i Obrint Pas, es parteix d'uns inicis força visceral i pessimistes, que evolucionen en tots dos casos cap a una maduresa en què l'expressió es torna més tranquil·la i el missatge més esperançat. Per contra, els Al Tall evolucionen de manera inversa, ja que amb el pas del temps el seu missatge esdevé més explícit i polititzat, més contundent i compromés.

4. Les *Reflexions personals* se circumscriuen a Raimon, que manifesta inquietuds de caire existencial i antropològic i està més pròxim a la mirada metafísica, fins i tot en la musicació de textos de poetes catalans clàssics. Pel nombre de textos i submotius dins del tema d'especulació filosòfica, així com per la profunditat d'aquesta,

les reflexions personals del cantant de Xàtiva conformen, temàticament parlant, el bloc més extens i probablement el més suggestiu de la seua producció. No és que els altres dos grups eludisquen la veu reflexiva, ni de bon tros. Més aviat és que aquesta s'incorpora a d'altres motius i submotius més rellevants per a la seua perspectiva política. En un cert sentit, doncs, Raimon ha estat un cantant menys polític, però més polititzat, en bona mesura en contra del seu desig.

5. Per últim, hem de fer de nou esment a la correlació metafòrica que trobem en els tres corpus: les metàfores que simbolitzen l'opressió –la nit, i d'altres formes de foscor, i el silenci–, l'alliberament –a través del crit, el cant i la festa sobretot– i la identitat –mitjançant les referències a la terra i la llaurança– recorren les lletres dels intèrprets estudiats.

7.5. UN GIR EN L'ORIENTACIÓ DE LA MÚSICA EN VALENCIÀ

Per tal d'encetar aquesta línia d'anàlisi, hem trobat interessant començar tot afegint el fragment d'un article publicat a la revista digital *Sons de Xaloc* –revista que centra la seua activitat informativa en activitats musicals i culturals de caire reivindicatiu que tenen lloc arreu dels territoris de parla catalana i que va rebre el premi Ovidi Montllor el 2014 pel seu suport a la música en valencià– on es dona per conclusa no només l'època d'influència d'Al Tall, sinó fins i tot també la d'Obrint Pas:

L'època de la cançó protesta i el rock-ska amb dolçaina s'ha d'acabar. Obrint Pas ha marcat un bon temps per a la nostra música, els seus concerts, la gira pel Japó, els seus discos... en definitiva el seu triomf, fa que ara, tots els grups vulguen imitar-los. No. Així no. L'intent d'imitar la veu de Xavi Sarrià d'un jove cantautor en un concert em va semblar ridícul i este no és el camí que hem de prendre. Cal fer nova música. No estic dient que apartem el rock-ska i la

dolçaina, i menys la cançó protesta; però sí que cal renovar: innovar. Sinó[sic] la música en valencià acabarà estancant-se i, finalment, cansant i fent-se pesada.¹⁶⁵

L'article, però, va més enllà, i demana l'assoliment de la 'normalitat' en el sentit de la necessitat de l'aparició de formacions que no tinguen el sentit reivindicatiu com a *leitmotiv*, sinó que puguen parlar de qualsevol tema. Dit d'una altra manera, s'insta a la superar la identificació entre música en valencià i política:

Ha de començar la nova era, en què nasquen grups i cantautors que utilitzen la nostra llengua sense necessitat de manifestar un missatge, pel simple fet d'estimar la llengua i el gust de fer música: una cançó d'amor, una oda a la natura... és a dir, com en qualsevol llengua normalitzada.

I, de moment, el valencià en la nostra música està normalitzant-se però cal fer més passos. aig alegrar-me molt quan vaig comprovar que estudiants valencianoparlants de col·legis religiosos-privats escoltaven Atupa i no era l'únic grup en valencià que tenien en la seua llista de reproducció habitual. Este fet fa 10-20 anys era impensable. Fa vint anys era Al Tall i Raimon en una època què s'estilava la cançó protesta i el folklorisme. En l'actualitat ens trobem en una altra etapa, una etapa que deu finalitzar i ho està fent però poc a poc.

Ara és el torn de la gent jove, d'aquells i aquelles que tinguen l'honor d'agafar una guitarra i entonar, ja no *al vent* ni *a un poble en moviment* sinó a la gent

En aquest sentit s'obre un interessant debat sobre la postura ideològica que haurien d'assumir els grups que fan música en valencià: per una banda trobem aquells que, seguint l'empremta d'Al Tall i Obrint Pas utilitzen la música per a fer arribar un missatge compromés, tot i que des d'aquest sector es comencen també a veure senyals de cansament, com explica Josep Nadal, cantant de La Gossa Sorda:

En este país des de finals dels 60 pràcticament els únics que hem obert la boca per a criticar certes coses hem estat els grups de música en valencià, i el país té una tradició de vehicular les seues reivindicacions a través de la música en valencià i això ja passa des de finals dels 70. Però també és veritat que sempre ens toca a nosaltres dir les coses. Tampoc és agradable perquè tenim dos pesos: com que cantem en valencià, som rars, i com que critiquem, som rars.¹⁶⁶

¹⁶⁵ <http://sonsdexaloc.cat>

¹⁶⁶ *València necessita una cançó*, Stockdeso, 2012.

D'altra banda trobem grups i intèrprets que aspirem a una normalitat que, segons ells, només vindrà quan les lletres en valencià puguen parlar de qualsevol cosa, formacions aquestes que volen fugir de la tradicional associació entre música en valencià i contingut ideològic d'esquerres, com és el cas del cantant de l'Alcúdia, Òscar Briz: «No has de ser cap *adalid* de la pàtria, ni traure cap senyera, simplement fent las tasca natural de cantar en la llengua que parles tots els dies. Tampoc no és res de l'altre món» (*València necessita una cançó*, Stockdeso 2012).

Un altre dels aspectes analitzables sobre la influència dels Al Tall en la música en valencià actual se centra en la manera d'entendre l'estètica musical:

La música en valencià s'enfila, doncs, pel segle XXI amb dos moviments paral·lels que comencen a establir unes connexions mútues que mai no s'havien donat en el passat amb la claredat i la força amb què es donen hui: l'un que treballa per recuperar i rehabilitar els repertoris tradicionals i donar-los un sentit, com a instruments constructors i cohesionadors d'identitat, en la societat contemporània, i l'altre que acumula esforços per dotar la música moderna expressada en valencià dels recursos suficients perquè pugua competir en el mercat de consum amb igualtat de condicions que la música expressada en altres idiomes (Frechina, 2011: 19).

D'una banda, llavors, ens trobem amb una estètica que segueix els passos de la tradició i, d'altra banda, un altre sector que opta per camins de modernitat musical. No podem dir, però, que cap dels dos corrents estiga exempt de la influència d'Al Tall, ja que aquells que s'estimen la tradició, han comptat amb l'aportació inexcusable dels anys de recerca musical, basada en els sons autòctons, realitzada pel grup valencià. No obstant això, aquells que han seguit vies estètiques musicals més modernes tampoc no han renegat de la influència d'Al Tall, és el cas d'Obrint Pas, Aspencat, Feliu Ventura, etc.. I, en definitiva, tots dos corrents tenen al capdavant un objectiu comú: «es dirigeixen cap a un mateix horitzó: fer emergir en la societat valenciana actual el país invisible que, encara hui i malgrat les condicions adverses, expressa i consumeix en valencià» (Frechina, 2011: 19).

És ben fàcil trobar l'empremta d'Al Tall en aquest objectiu compartit per tots els qui volen cantar en la llengua del país. Fins i tot per a solistes i grups que beuen

de les fonts musicals importades de l'altra banda de l'Atlàntic. resulta difícil desempallegar-se'n. Un mite com el del tio Canya, símbol de la lluita per la identitat, continua ben viu. N'és una prova fefaent la rapera d'Almussafes (Ribera Baixa) Tesa, que en la lletra de la seua cançó 'El rebesnéts del tio Canya' (2016) reprèn obertament el llegat del simbòlic personatge i renova, amb les estructures rítmiques del rap, el compromís de fidelitat a la llengua i incideix en alguns dels *topica* ja cantats per Al Tall:

Defensem el valencià, la llengua del Tio Canya
La llengua és una joia que no es conserva a museus
Rebesnéts del Tio Canya no ens podreu parar els peus
Heu de caure en veu, no li posem preu
Un per un vull vore com caieu des d'on esteu.
(Referència a la defensa de la visibilitat de la llengua pròpia).

Blaveros mamarratxos, fatxes en despatxos
Volen fer garbatxo, el valencià fer-lo caxos
I emitim sonores bombes roses com els grills
Quan arriben hores valencià ensenyar als fills.

(Referència antifeixista i de denúncia contra l'opressió lingüística dels valencianoparlants).

Quan estem units vorem com açò avança
Amb els ulls humits senyalem Almansa
No estem derruïts, devem d'estar reunits
Si tota la caspa se la llevem ja del mig
(Referència a la lluita popular i a la batalla d'Almansa).

Que deixen de xuclar eixos que parlem castellà
Que no tornen ni una perra encara ens queda batalla
Sempre ho dic a la penya i al final la cosa estalla

Tornarem la dignitat al nostre Tio Canya

Som els rebesnéts del Tio Canya

Rebesnéts dels néts.

(Referència a la castellanització, a la figura simbòlica de resistència del tio Canya i a la continuïtat del seu llegat).

El Tio Canya es mor però ací tens els successors

Reivindiquen la seua llengua les noves generacions

Parlem en valencià, somiem en valencià,

I els somnis són somnis però es poden aconseguir

(Referència a la figura simbòlica de resistència del tio Canya i a la continuïtat del seu llegat).

Que ja heu prou el gamba, se'ls portarem a la tomba

Ballarem la bamba quan la fi se'ns vinga tomba

Cantarem un samba, tenim mala ombra

No serà per samba si estirem segur que tomba

(Referència a la festa com a procés alliberador i catàrtic de resistència cultural).

Parlava Teresín, Tere i també

Tereseta I seguint la seua besnéta que anava a parlar Teresa

Som ser valencià, veges tu quina sorpresa

Endevina que parlarà la que vinga raere d'esta

(Referència a la pervivència i la visibilització de la llengua pròpia com a tret identitari irrenunciable).

Estime el valencià com estime la meua terra

Com estime jo als meus pares, com estimava a ma uela

Per ells jo trac la serra pa' mi es la mateixa guerra

Les que m'ensenyaren nosaltres som gent d'esquerra

(Referències a l'estima per la llengua, la terra i el poble propis, ús de metàfores)

bèl·liques per expressar el desig de resistència i visibilització i posicionament ideològic explícit en l'esquerra política).

Som els rebesnéts del Tio Canya

Rebesnéts dels néts.

(Referència a la figura simbòlica de resistència del tio Canya i a la continuïtat del seu llegat).

I tots eixos feixistes que deixen ja de manar

No es que no es promoga és que la volen maxacar

Els causa rebutjos, donarem serrutxo

Odien estos xuxos com a les Normes del Puig jo!

(Referència antifeixista i de defensa de la llengua pròpia).

No mos fareu catalans!

Vaia tela, se vos en va de les mans

No son tants, van pujats de mortadel·la

Xafen la FL amb la sola de les Vans, jo!

(Referència a la unitat cultural i lingüística dels territoris de parla catalana).

Ho diré clar pa' que s'entenga

En valencià i el català són la mateixa llengua

Sí, hi ha diferències, com del meu poble a Sueca

Però és la mateixa llengua xe, la resta ja és política

(Referència a la unitat cultural i lingüística dels territoris de parla catalana).

Però balla d'aquesta situació crítica

Cal acció, reprendrem la ciutat cítrica

Mans amunt, se va a cagar la perra

Som rebesnéts del Tio Canya en peu de guerra

(Referències al desig de recuperar culturalment la ciutat de València, a la figura simbòlica de resistència del tio Canya i a la continuïtat del seu llegat i ús de metàfores bèl·liques per expressar el desig de resistència i visibilització).

Som els rebesnéts del Tio Canya

Rebesnéts dels néts

Defensem el valencià,

la llengua del Tio Canya

(Referència a la figura simbòlica de resistència del tio Canya i a la continuïtat del seu llegat).

Aquesta lletra, farcida de temes i motius compartits amb els temes Al Tall, així com l'ús del símbol identitari que representa la figura tel·lúrica del tio Canya, demostren com el missatge d'Al Tall i el seu sistema de valors, referents i imatges continua vigent. Si més no entre els cantant joves que vinculen l'afecte pel país i la llengua a actituds polítiques de crítica als poders instituïts. Fet i fet, del el relat del 'Tio Canya' ha ampliat els límits generacionals, mirant de defensar la continuïtat cultural i lingüística del poble valencià. El mite ha ultrapassat els límits de la literaturització. La metàfora s'ha reencarnat, s'ha estés en el temps i l'espai: la família Canya continua creixent.

CONCLUSIONS

1. AL TALL DEPASSA L'ÀMBIT MUSICAL I ESDEVÉ UN SÍMBOL POLÍTIC DE LA VOLUNTAT DE VERTEBRACIÓ IDENTITÀRIA DELS VALENCIANS
2. AL TALL ASSUMEIX LA FUNCIÓ DE VISIBILITZAR LA HISTÒRIA ALTERNATIVA DEL PAÍS VALENCIÀ
 - 2.1. *ELS FETS HISTÒRICS VISIBILITZATS, L'ESPOLI ECONÒMIC I CULTURAL*
 - 2.2. *METÀFORES DE LA INVISIBILITAT*
3. AL TALL S'ERIGEIX EN REPRESENTANT DE LA CULTURA I LES CLASSES POPULARS
 - 3.1. *METÀFORES BASADES EN LES CLASSES POPULARS: LA CASA, L'ARBRE I LA LLAURANÇA*
4. AL TALL PROPOSA UN PROJECTE SOCIAL ALTERNATIU PER AL PAÍS VALENCIÀ
 - 4.1. *DUALITAT COMUNITAT VALENCIANA - PAÍS VALENCIÀ*
 - 4.2. *METÀFORA DE LA MÚSICA*
5. AL TALL REPRESENTA LA BAULA QUE ENLLAÇA EL CONTINU DE L'IMAGINARI REIVINDICATIU RESSEGUIBLE DES DE RAIMON A OBRINT PAS
6. AL TALL ESBOSSA UN PLA D'ACCIÓ PER A LA RESTAURACIÓ DE LA CULTURA PRÒPIA

Al llarg d'aquest estudi ens hem proposat analitzar el corpus de les lletres d'Al Tall, situant-les dins del context valencià del darrers quaranta anys, els que van de la dictadura franquista a l'era del ciberespai. És a dir, considerant-hi *grosso modo* les relacions entre els marcs socials, les mentalitats i les pràctiques polítiques d'aquestes dècades; l'evolució dels nivells i les formes de cultura i la vertebració d'un valencianisme extens, que amb els anys ha anat traduint les actituds emotives inicials en projectes de relectura del passat i de transformació sociopolítica, partint del consens democràtic.

El propòsit de situar Al Tall en el seu marc històric ha pretés ampliar i aprofundir les aproximacions al grup disponibles fins ara. Aquestes representaven estudis encomiables, d'un caire eminentment periodístic, que no miraven d'abastar les aportacions del grup de l'Horta amb un plantejament multifocal com el que hem proposat ací. La nostra mirada polièdrica partia de dues referències cabdals i complementàries. La primera correspon al musicòleg valencià Salvador Seguí (1989), quan reivindicava el valor de la cançó popular com a mitjà d'aprehendre la realitat¹⁶⁷, de copsar-ne la dinàmica interna. La segona ens la forneix Theodor W. Adorno, el teòric de l'Escola de Frankfurt. Fent una relectura crítica del pensament de Marx, el filòsof alemany concebia la música, i l'art en conjunt, com un instrument de transformació social, que es defineix més per la seua potencialitat crítica, negativa en deia ell, que no pels seus continguts específics, els quals estan oberts a la innovació permanent.

Inspirant-nos en aquestes dues intuïcions bàsiques, hem mirat de desenvolupar un marc teoricoconceptual eclèctic. Hem indagat en les dues línies esbossades. D'una banda, hem seguit la visió dels musicòlegs que conceben els productes de la música popular d'arrel tradicional com un reflex de les estructures socials, les mentalitats i les aspiracions de les classes populars. La producció cultural d'aquestes se situa en un terreny de cruïlla, on conflueixen les pautes de les societats tradicionals, preindustrials i prepolítiques; la transmissió de tòpics, motius i formes d'autoria col·lectiva i les aportacions de l'alta cultura, d'autor conegut, reintegrades en el cabal comú d'allò popular.

D'altra banda, dels analistes de les músiques contemporànies, que podem emparentar amb el teòric frankfurtià, hem manllevat la idea que la música no sols és un reflex de la societat. En les mans i les veus dels seus intèrprets, la música popular, quan es posa al servei d'un projecte cívic, pot ser una eina de transformació i canvi, una palanca per a remoure obstacles, una eina revolucionària, al capdavall. Val a dir que

¹⁶⁷ «de la vivència del fet musical concretat en la cançó popular es fa possible la derivació d'amplis i fonamentals coneixements de la realitat en la qual vivim immersos [...] i pot resultar un vehicle ben adient per arribar còmodament, sense cap esforç, a la coneixença i la comprensió de la realitat» (Seguí, 1989).

aquest plantejament no implica ni de bon tros confondre la música militant amb el pamflet barroer. Les músiques de la contemporaneïtat acrediten arreu que és possible conciliar el respecte a la tradició musical amb la recreació d'aquesta sota el prisma de la crítica política a favor dels interessos populars. I aquesta síntesi es pot fer eludint tant l'estantís estereotip folkloritzat com la denúncia esquemàtica, la soflama maniquea o la simple consigna mobilitzadora.

Aquesta força inherent als productes estètics que concilien tradició i modernitat amera l'obra de grans músics contemporanis, ja siguin solistes o compositors de prestigi. Tot i les divergències de context polític, estil musical i èmfasi temàtic, hi ha un fil conductor que lliga solistes com els nord-americans Pete Seeger i Bob Dylan, el francès Georges Brassens, el xilè Eliseo Parra, i compositors com el grec Mikis Theodorakis o el basc Kepa Junkera, entre molts d'altres. I també hi ha aquest nexa de potencialitat musical transformadora entre formacions tan diverses com els napolitans Nuova Compagnia di Canto Popolare, els gallecs Milladoiro, els quebequesos La bottine souriante o els castellans Aljibe.

Les dues línies analítiques suara esmentades conflueixen en la nostra valoració del que el grup valencià Al Tall ha fet al llarg de més de quaranta anys de carrera musical, i del que representa en la nostra història contemporània. Més enllà de l'avaluació estrictament musicològica, que excedeix els objectius que ens proposàvem i el marc analític amb què hem assajat de dur-los a terme, volem ara resumir les idees principals del nostre exercici interpretatiu. Les agrupem en cinc epígrafs, on recapitem les apreciacions que hem anat fent al llarg de l'estudi, i que de vegades tenen un caràcter redundant.

1. AL TALL DEPASSA L'ÀMBIT MUSICAL I ESDEVÉ UN SÍMBOL POLÍTIC DE LA VOLUNTAT DE VERTEBRACIÓ IDENTITÀRIA DELS VALENCIANS

La trajectòria del grup Al Tall depassa de bon tros l'àmbit de la música cantada en valencià, per tal com des dels primers anys de la Transició va esdevenir un símbol cívic de la vertebració identitària dels valencians, en el context d'una refundació de l'Estat espanyol. Aquesta es basava, en teoria, en els principis de la democràcia parlamentària, la descentralització administrativa i el respecte a la diversitat cultural i lingüística.

Val a dir que el grau d'acompliment d'aquests principis ha estat molt desigual al llarg de les més de tres dècades en què Al Tall ha desenvolupat la seua carrera artística. Per això el grup valencià ha estat una fita recurrent de trobada, que ha fornit melodies i lletres útils per a la mobilització col·lectiva, més enllà de les adscripcions sectàries. En efecte, Al Tall no es pot identificar amb unes sigles de partit determinades. Forma part de l'imaginari col·lectiu valencià contemporani, amb un sentit polític ampli, de caire progressista, transversal i integrador. Al Tall s'associa a un valencianisme cultural i polític plural, on tenen cabuda formacions molt diverses, des del centre esquerra socialdemocrata als grups alternatius de l'esquerra extraparlamentària. En definitiva, l'èxit d'Al Tall rau en l'escaiença del seu missatge, que dona veu a una voluntat de reivindicació col·lectiva, d'articulació identitària al voltant de la memòria de les classes populars.

El missatge d'Al Tall ha arrelat de manera extensa en amplis sectors populars arreu del País Valencià, tant a les ciutats com als entorns rurals, entre una petita burgesia il·lustrada, els professionals universitaris, la menestralia més dinàmica i bona part del proletariat industrial i agrari. Una difusió àmplia del seu treball, que ha sabut conjuminar amb eficàcia tres factors:

1) el valor de la reivindicació política de consens, amb unes lletres senzilles, però punyents i amb més elaboració literària de la que podria semblar *a priori*;

2) la modernització d'un cert patrimoni musical, conservat amb el temps de manera incompleta, i recreat a partir d'estructures del folklore tradicional valencià, sempre adaptat a les necessitats expressives de les classes populars referides;

3) l'aprofitament dels recursos mètrics, melòdics i instrumentals de les músiques populars de la modernitat i l'obertura a les cultures i músiques populars i tradicionals de la Mediterrània, entesa com una realitat simbòlica i com un substrat compartit, que abraça referents molt diversos, des del Magrib fins a les tradició sud-itàlica o la reelaboració de models grecs.

En les conclusions que passem a enunciar, destaquem no sols els termes i conceptes clau sinó les imatges i metàfores que concentren el missatge del grup valencià. Aquesta operació ens ratifica en la importància que tenen les nocions de motiu, tòpic i tema en la tradició dels estudis literaris i culturals. Nocions, d'altra banda, molt pròximes a la idea genèrica de símbol. I un símbol és el grup Al Tall, un emblema de la construcció col·lectiva d'una societat democràtica, fidel al seu passat, compromesa amb el present i oberta al futur.

2. AL TALL ASSUMEIX LA FUNCIO DE VISIBILITZAR LA HISTÒRIA ALTERNATIVA DEL PAÍS VALENCIÀ

2.1. ELS FETS HISTÒRICS VISIBILITZATS, L'ESPOLI ECONÒMIC I CULTURAL

El grup Al Tall, a través de les seues cançons, s'encarrega de fer públics una sèrie d'esdeveniments del passat del poble valencià que, per bé que decisius per copsar-ne la idiosincràsia, han estat amagats o deformats de manera conscient pels successius poders, per tal de crear una imatge de la història adient als propòsits centralitzadors de la política espanyolista. Quan parlem de "centralisme espanyolista" no al·ludim, com

hem vist, a una pràctica política explícita i planificada. Rebutgem els plantejaments conspiratoris i no ens sembla plausible postular l'existència de conxorxes, complots o confabulacions contra els interessos valencians, d'acord amb una meditada estratègia d'anorreament de la diferència. Més aviat, el centralisme és la conseqüència d'una pràctica secular, que s'ha basat en un esquema primari de reducció dels contrincants, sense una elaboració intel·lectual refinada. A tot estirar, en els casos més ben travats, es tractava de seguir el principi il·lustrat de “aconseguir el efecto sin que se note el cuidado”.

El concepte que hem anomenat “història soterrada”, doncs, es refereix a una doble deformació del passat, amb dues operacions enllaçades. En primer lloc, l'eliminació d'aquells referents històrics que podrien mantenir viva la memòria col·lectiva i servir de legitimació a una reivindicació política restitutòria. En segon lloc, i com a conseqüència de l'anterior, la neutralització del discurs històric, la reducció a un relat innocu i desmobilitzador, confinat a la ritualització folkloritzat, incapaç, doncs, de promoure demandes o projectes d'abast col·lectiu. Recordem esquemàticament els motius que Al Tall proposa de recuperar.

Recuperació de referents amb vigència social:

- La Batalla d'Almansa, les conseqüències de la Guerra de Successió i el Decret de Nova Planta.
- La immigració valenciana a Algèria durant el segle XX.

Rescat i elusió de referents folkloritzants:

- Presència àrab al País Valencià durant l'edat mitjana.
- Figura de Jaume I i el seu llegat polític i cultural.

Al Tall, llavors, a través de les seues cançons imparteix una lliçó d'història pròpia indispensable per tal d'entendre la societat valenciana actual, lluny de llacunes i deformacions. A més a més, cal destacar que la perspectiva de la història que Al Tall adopta és la dels perdedors, la de les classes populars, visió aquesta que òbviament tendeixen a suprimir aquells que ostenten el poder, els guanyadors. Per tant, una part

important d'aquesta visió és la denúncia de les dures condicions laborals amb què s'enfronten les referides classes populars, així com la depredació econòmica de què són víctimes. Per últim, Al Tall es fa ressò de l'espoli cultural que ha patit el poble valencià, a través del procés de castellanització i de minorització de la cultura valenciana.

2.2. METÀFORES DE LA INVISIBILITAT

Al Tall assumeix el propòsit de fer visibles una sèrie de fets històrics, així com la situació d'opressió, tant econòmica com cultural de què és objecte el poble valencià. Aquest objectiu s'aborda amb un motiu metafòric recurrent, que es basa tot just en aquesta polaritat visible /invisible. La referida polaritat es desglossa en – metàfores basades en diferents tipus d'invisibilitat, això és, que tenen com a referents estats que es relacionen amb el parell semàntic patent/ latent. Fet i fet, les metàfores d'*invisibilitat* que hem identificat en les lletres del grup són de tres tipus i remetent sempre a unes dualitats relacionades amb la vida latent i inactiva en contraposició amb l'existència plena i activa:

- la foscor i la llum, amb la seua variació basada en la correlació nit/dia;
- les coses soterrades enfront de les realitats al descobert;
- el son i la vigília, el contrast entre l'estat d'inconsciència letàrgica i la consciència vigilant;
- el silenci i el cant, el mutisme forçat enfront de la voluntat d'afirmació cantada.

Observem que aquestes dualitats es caracteritzen per la presència, d'una banda, d'un element que denota absència o invisibilitat –la foscor, el soterrament, el son i el silenci–, que simbolitza l'opressió cultural del poble valencià a través de la manca de presència i visibilitat de la cultura pròpia. I d' una altra banda, el correlat que representa el contrari: la reacció contra l'opressió a través de la presència i la visibilitat.

3. AL TALL S'ERIGEIX EN REPRESENTANTS DE LA CULTURA I LES CLASSES POPULARS

Les cançons d'Al Tall tenen com a referent un sistema de significacions, actituds i valors compartits, factors que defineixen el concepte de cultura segons Kroeber i Kluckhohn, alhora que utilitzen un conjunt de formes simbòliques a través de les quals s'expressa la realitat cultura. Les cançons d'Al Tall focalitzen els referents propis de la cultura de caràcter popular: aquella cultura “no oficial”, compartida per les classes subordinades, sobretot artesans i llauradors, com la va definir Burke en el seu moment (Burke 1991a: 29).

La gran connexió que el grup aconsegueix amb el públic des dels seus primers concerts es deu en gran mesura, doncs, a la identificació amb les classes populars¹⁶⁸. La identificació s'aconsegueix d'una banda a través de l'ús de melodies tradicionals valencianes, el “subconscient col·lectiu”, com les definia Miquel Gil. I de l'altra, amb l'ús de motius que pertanyen al sistema de referències compartit per les classes populars; en concret nocions com:

- La Mediterrània, com a espai conceptual on el poble valencià es pot inserir de manera alternativa a les altres adscripcions actuals –Europa o l'Estat Espanyol–, que són vistes com a espais d'insolidaritat i opressió¹⁶⁹.
- La festa catàrtica, que canalitza de manera simbòlica el desig de lluita i alliberament.

¹⁶⁸ «El poble connecta amb les cançons d'Al Tall perquè poble són, en l'ànima popular resideixen i el poble les rep reconeixent-s'hi, perquè Al Tall retorna al poble allò que el poble va oblidar». (Francesc de Paula Burguera, *Levante-EMV*, DATA?, citat per Mansanet 2010: 38).

¹⁶⁹ «Cal dir encara que aquests plantejaments formen part d'una lluita de països de l'esmentada regió mundial (el Mediterrani) contra l'imperialisme i la pressió de les multinacionals a què es veuen sotmesos? Sí, cal dir-ho, perquè això és, en definitiva, el que sempre es deixa per dir.» (Torrent, discurs de la tercera edició de la Trobada de Músiques de la Mediterrània, 1983, citat per Mansanet, 2010: 80).

- L'anticlericalisme, en el seu sentit de trencament contra la forma d'autoritat que representa el nacionalcatolicisme: la connivència entre els poders polítics reaccionaris i la religió catòlica instituïda.
- L'amor i l'erotisme, en la seua visió més alliberadora i sensual.

La presència de referents de la cultura popular en les lletres d'Al Tall aporta a les seues cançons una transcendència significativa, en el sentit que el compositor grec Mikis Theodorakis aplicava al terme: «[...] j'ai nommé TRAGOUDI cette forme de la tragédie moderne. (Les motês 'tragédie' et 'tragoudi' qui signifient chanson ont la même racine.) [...] mais la chanson EST LE PEUPLE dans la substance, sa marche, sa continuité historiques» (Theodorakis, 1973: 303).

En definitiva, «desperta en nosaltres sentiments a voltes soterrats i ens comunica, com passa amb Raimon i la majoria dels casos sovint oblidats, allò que vol dir cantar “per i “des” d'un poble» (Artur Heras, Cosmos, 1981: 81).

3.1. METÀFORES BASADES EN LES CLASSES POPULARS: LA CASA, L'ARBRE I EL LLAURADOR

Hem trobat un seguit de metàfores que, malgrat tenir referents diferenciats, es poden relacionar amb elements de la cultura popular, amb un rerefons ideològic molt clara: el redreçament cultural i la defensa col·lectiva o identitària del poble valencià. Són elements que pertanyen al fons simbòlic i ritual de moltes societats; constitueixen, doncs, una mena d'universals culturals, de gran força expressiva. A més, aquests símbols s'organitzen com una xarxa de significats, com un microsystema. Hi hem trobat tres tipus de metàfores segons el motiu de referència principal:

- la *casa*, dins de la qual cobraran diferents significacions tots els seus elements: *pany*, *teulada*, *porta*, *claus*, etc. La casa simbolitza la cultura pròpia, el patrimoni del poble, que en veu amenaçat el control i la supervivència, simbolitzats sobretot amb la imatge de les claus. Les amenaces venen de fora

principalment, i s'expressen amb motius igualment associats a l'habitatge propi:
fer fum la teulada, els espanyaportes entren pel ponent;

- l'*arbre*, els elements del qual completen el significat metafòric del terme, sempre dins la idea d'una unitat cultural, una arborescència que es ramifica de manera ordenada, seguint des del fons del temps els cicles solars: *saba, branques, fruites...*;
- el *llaurador*, personatge arquetípic que representa el conjunt de les classes populars rurals, l'estament que s'ha mantingut majoritàriament fidel a la llengua i la cultura pròpies del País Valencià.

4. AL TALL PROPOSA UN PROJECTE SOCIAL ALTERNATIU PER AL PAÍS VALENCIÀ

Al Tall proposa en les seues cançons un projecte social alternatiu, que es caracteritza pel rebuig de certes xacres ideològiques (feixisme, racisme, militarisme) i la defensa de determinades actituds (ecologisme, anticonsumisme i feminisme), que eren emergents en els anys en què el grup inicià la seua trajectòria i avui conciten un ampli consens social.

Al Tall, però, defuig aportar solucions concretes o insinuar una determinada actuació específica. Deixen implícit que aquesta és una comesa dels polítics que no els pertoca. La seua praxi política en tant que grup compromés amb el país, amb la llengua i la cultura és de caràcter genèric. Si avui cantar en català encarà té una clara significació política, l'itinerari musical del grup valencià no se n'ha pogut quedar al marge mai. Ara bé, tampoc no s'han identificat amb l'ideari o programa específic de cap formació concreta, per bé que en les eleccions autonòmiques de 2011 van demanar de manera expressa votar en contra de la dreta antivalenciana.

Quant a la qüestió nacional, Al Tall ha mantingut igualment una certa i assenyada cautela. És indubtable que reivindicar el llegat cultural i lingüístic de Jaume I

apunta envers la *Commonwealth* dels pobles que comparteixen la llengua catalana com a tret identitari més característic. D'altra banda, Al Tall ha actuat sovint a Catalunya i a les Balears, territoris germans on el seu treball no solament ha estat ben rebut, sinó que s'hi ha percebut com una extensió dels llegats musicals respectius. Ara bé, més enllà d'alguna al·lusió escadussera en els seus textos, o de les declaracions que a títol individual haja pogut fer cada membre del grup, Al Tall ha evitat l'adhesió explícita al nacionalisme pancatalà. Segurament hi pesava el sentit de la responsabilitat, la vivència directa de l'alt cost polític que tingué la querella de noms i símbols durant el tardofranquisme i els temps inicials de la transició. En definitiva, i de nou de manera tàcita, Al Tall subscriu la idea que el fet nacional, en termes polítics, no és un punt de partença, sinó d'arribada. I en un exercici de realisme polític, fan seu el principi, teoritzat per Joan Francesc Mira, que hem de començar per construir “la nació dels valencians”.

4.1. DUALITAT COMUNIDAD VALENCIANA - PAÍS VALENCIÀ

Tot i les reserves justificades que en matèria d'ideologia nacional hem imputat al grup valencià, hem de destacar que no han fet mai renúncia del terme “País Valencià” enfront de la denominació oficial imposada “Comunidad Valenciana”. Tots dos designadors tenen unes connotacions ben marcades.

El primer corònim, “Comunidad Valenciana”, és vist com el resultat de les polítiques de sotmetiment encetades amb el decret de Nova Planta, continuades a través del franquisme i a penes dissimulades durant la transició¹⁷⁰. Aquesta denominació, “l'oficial i estatutària”, amaga el perill que suposa la reducció «a una mera denominació

¹⁷⁰ «Sabem que el PV que hui coneixem, és a dir, “Comunidad Valenciana”, no és la conseqüència de quatre dècades de franquisme i dos de transició, sinó també de tres-cents anys de sotmetiment a un sistema aplicat amb la repressió que comporta el dret de conquesta.» (Torrent i Miralles, citats per Mansanet 2010: 171).

geogràfica, folklòrica i dessubstanciada». És una designació que al llarg de vora quatre dècades s'ha anat obrint pas i ha anat assentant-se en la comunicació diària. Però davant el seu arrelament espuri, s'hauria de «preparar el poble per a una lluita indefugible per fer front als intents d'anihilació, d'asfíxia quotidiana» (Mansanet 2010: 182).

Per contra, el corònim “País Valencià” és el terme que ha fet seu Al Tall. Un designador onomàstic que s'associa amb els valors de sobirania política, reivindicació de la cultura i la llengua pròpies i conservació de l'hàbitat natural i els recursos patrimonials propis.

De la mateixa manera que Ovidi Montllor declarava cantant «jo ací explique a la meua manera uns fets, un temps, una estima, una idea» (“Autocrítica i crítica”, *Bon vent i barca nova* (1978), Ariola), Al Tall presenta també la seua idea de país; com deia encara un altre cantant valencià «d'un temps que ja es un poc nostre, d'un país que ja anem fent» (“D'un temps i d'un país”, Raimon).

4.2. LA METÀFORA DE LA MÚSICA

Herbert Marcuse explicava com els moviments socials de la segona meitat del segle XX utilitzaven la dimensió estètica de l'art i la música per a reconstituir tradicions de resistència i crítica. El filòsof berlinés de l'Escola de Frankfurt ho definia a través d'un joc de paraules de caire metafòric: ‘tradition re-membered’. En altres paraules, la tradició és recordada alhora que reconstituïda per tal d'adquirir una nova significació. Aquest concepte de ‘tradició’ ens recorda, d'una banda, la definició d'Eyerman i Jamison, que destaquen el procés de selecció d'elements potencialment utilitzables en el present¹⁷¹. I d'altra banda, allò que en termes musicals havia comportat el model de la *riproposta* italiana, moviment que pretenia una reorganització o reinterpretació dels elements de la tradició musical pròpia, per tal de construir un producte nou, adaptat al

¹⁷¹ «[...] process of connecting a selected or usable past with the present, with ongoing, contemporary life» MARCUSSE, Herbert (1969), *An Essay on Liberation*, Boston: Beacon Press.

present. Aquesta concepció del llenguatge musical ens permet establir un pont de correspondències amb el concepte global de redreçament cultural que proposa Al Tall. La música adquiriria així un sentit metafòric, en gaudir d'un tractament anàleg al proposat per a la cultura i la llengua pròpies. És a dir, un recobriment de la tradició tant musical com idiomàtica, que hauria de derivar en un nou ús adaptat a la sensibilitat contemporània, políticament efectiu i estèticament redignificat.

Aquest sentit metafòric que la música adquireix en la producció d'Al Tall ve avalat per les reflexions d'estudiosos com els ja esmentats Eyerman i Jamison (1998: 10), que la descriuen com un art cognitiu i autorevelador, amb capacitat per simbolitzar els individus i els col·lectius. També l'afirmació de Perry Meisel (2009: 163), «sound constitutes sense, and sense constitutes sound», és fa palesa en Al Tall, en què la reivindicació de la música expressa metonímicament la recuperació integral de la cultura pròpia.

5. AL TALL REPRESENTA LA BAULA QUE ENLLAÇA EL CONTINU DE L'IMAGINARI REIVINDICATIU RESSEGUIBLE EN RAIMON I OBRINT PAS.

Al Tall representa la continuïtat d'una sèrie d'eixos temàtics de caràcter reivindicatiu que trobem presents en les textos de les cançons de Raimon i que continuaran poblant les lletres musicades per grups posteriors com Obrint Pas i d'altres.

El tema de la *Historia alternativa* és tractat de manera complementari en els textos de tots tres grups estudiats: amb les consignes de “recordar”, “desenterrar” i “no oblidar”, Raimon, Al Tall i Obrint Pas respectivament busquen assolir un objectiu comú: visibilitzar la història per tal de entendre els problemes actuals que se'n deriven i com a part fonamental de la identitat pròpia.

Tant Al Tall com Raimon o Obrint Pas s'identifiquen amb *la cultura popular* i els seus representants a través de diverses al·lusions simbòliques a la figura del llaurador i de la terra com a espai identitari; en tots tres grups i solista la ciutat de València és percebuda des d'una perspectiva que fluctua entre la frustració i l'estima. L'espai mediterrani representa també una constant com a símbols dels ideals d'ecologia, fraternitat, solidaritat i identitat, alhora que s'erigeix com a contrapunt dels contravalors representats pel Nord. Per últim existeix un a identificació i un desig de comunió cultural i lingüística per part de Raimon, Al Tall i Obrint Pas amb la resta de territoris de parla catalana.

La reivindicació d'un altre món representa la línia conductora més fàcilment resseguible entre totes tres produccions musicals en què la denúncia de l'opressió de les classes populars i el antifeixisme són una constant en els respectius corpus, tot i les possibles diferències en el llenguatge emprat en cada cas i la diferent evolució de la intensitat i la forma expressiva del missatge en cada cas: visceralitat i pessimisme en els inicis de Raimon i Obrint Pas que finalitza amb una visió madura i serena de les expectatives front a un missatge cada volta més explícit, contundent i compromés en el cas d'Al Tall.

Per acabar, cal recordar una altra de les característiques que recorre la producció dels tres corpus estudiats: l'ús de les metàfores que simbolitzen l'opressió –formes de la invisibilitat–: fosc i silenci, l'alliberament –crit, cant i festa– i la identitat –terra i llaurança.

6. AL TALL ESBOSSA UN PLA D'ACCIÓ PER A LA RESTAURACIÓ DE LA CULTURA PRÒPIA

Al Tall té des d'un principi un objectiu ben clar: la restauració i recreació de la cultura popular valenciana. Amb aquest nord ha treballat vora 40 anys, fent el propòsit

més explícita mesura que passava el temps. Quan Al Tall comença el seu periple, la cultura popular es trobava malmesa i escapçada per anys d'opressió i guerres, pel cansament i l'apatia d'uns parlants humiliats, abocats a la minorització,, l'anomia, la pèrdua de referents i el desconeixement de la realitat immediata. Una suma de factors que havien generat un clima d'autoodi i aculturació o, en el millor dels casos, d'indiferència vers la cultura pròpia. Així doncs, davant aquest estat de coses, el grup valencià basteix un projecte que obtindrà aviat resultats, tal com afirma Vicent Miralles: “aconseguirem que la gent estimara este país, que el complex d'inferioritat, d'autoodi, diguem-ne que contribuïrem amb el grup a què això es poguera diluir un poc” (Manolo Miralles, *València necessita una cançó*, Sockdeso 2011).

Al llarg dels anys, Al Tall ha bastit de manera pràctica una mena de programa de recuperació col·lectiva per al poble valencià. Es tractava d'acoblar música i lletra, sons i paraules. Si el llenguatge musical apel·lava als estrats emotius més profunds, les lletres de les cançons explicaven la seua història a un públic abans desorientat. Però també es feien ressò dels seus problemes i el convidaven, una volta redreçat, a esdevenir un poble digne i dignificat, al voltant d'un model de país transversal, basat en ideals democràtics i sobirans. El grup crea, doncs, un projecte vital i social, que construeix un microcosmos, on s'explica, a través de les cançons, com hauria de ser el món alternatiu que cerca.

Aquest projecte de redignificació del poble valencià es compon de tres línies de treball o estratègies fonamentals, els temes i motius metafòrics de les quals hem analitzat en les pàgines precedents: Al Tall explica al poble en primer lloc quins són els seus orígens; en segon lloc quina ha estat la seua història, i, com a colofó, en tercer lloc, identifica quins obstacles ha de vèncer per assolir la dignitat, recuperar del tot el seu patrimoni cultural, articular-se com una societat ben cohesionada i disposar del marc polític que en garantisca la subsistència..

Els continguts d'aquest projecte representarien, doncs, la 'ideologia de la resistència' definida per Kotarba i Vannini, en trobar-s'hi presents la totalitat dels elements que aquests i altres estudiosos identifiquen en la configuració del concepte:

- protesta contra l'opressió o espoliació,
- aspiració a una societat més justa,
- sàtira dels individus que ostenten el poder,
- reflexió filosòfica assequible i basada en principis universals,
- commemoració de la lluita popular,
- inspiració per als moviments populars,
- tribut als màrtirs, que han de servir d'esperó i no de model hagiogràfic,
- solidaritat amb la classes treballadora i, en general,
- compromís amb la crítica social independent i argumentada.

Així mateix, els motius d'Al Tall que identifiquem com a esbós d'un projecte de redreçament col·lectiu es corresponen amb els "cinc nusos de la mà" amb què el juglar modern ha de trucar a la porta "per despertar els adormits", segons el músic català Francesc Pi de la Serra, un dels valors de la Nova Cançó silenciats per incòmode.

Recordem aquests cinc principis (els parèntesis amb què es concreta cada principi "digital" són nostres):

Colpegem la porta amb els cinc nusos de la mà, amb el puny: la història (la història soterrada), la veritat (l'opressió de les classes populars; la castellanització), la voluntat (la Mediterrània; el paper de la festa: la catarsi i la lluita; l'anticlericalisme; l'amor i l'erotisme; antifeixisme, antiracisme, antimilitarisme; ecologisme i anticonsumisme; feminisme), el futur i el combat (l'alliberament "nacional") (Francesc Pi de la Serra, *Ens calen cançons d'ara*).

Al Tall "comença començant", amb el disc *Cançó popular al País Valencià* (1975), que recorda al poble la seua existència com a tal, com a país –terme que concedeix dignitat al projecte–, li posa al davant l'existència pròpia, li la recorda a través d'un embolcall sonor ben amable: la música popular. En aquest sentit « [...] una de les principals comeses d'aquest grup valencià és la d'ajudar a retornar al poble cantars oblidats o soterrats canallescamment, i fer reviure la tradició cultural» (Cosmos, 1981: 19) i durant quatre dècades el grup no ha deixat de nodrir, diversificar i ampliar aquest projecte de redreçament col·lectiu.

«Cantar és alguna cosa més que cantar, almenys entre nosaltres», deia Joan Fuster, i això mateix hem pretés analitzar al llarg d'aquest treball: com la producció musical de la formació Al Tall va més enllà d'un desig expressiu o una voluntat de realització estètica o musical. Fet i fet, les composicions del grup han constituït un mitjà, una ferramenta en la lluita per assolir uns objectius col·lectius. Sabem que sols la unió fa la força. I que de sempre la música té una capacitat de concitar adhesions i unir voluntats compartides que no posseeix el llenguatge verbal per ell mateix. Per això el poder aglutinant de la música ha beneficiat el grup en la seua tasca d'una manera definitiva. Els seus missatges mai no haurien arribat tan lluny, ni haurien convençut tanta gent sense una bella i emfàtica sonoritat que els recolzara.

Fa uns anys, la periodista i ideòloga grega Liana Kaneli opinava que «La pàtria, a banda de llengua i lloc, és també la manera. La manera com penses, la manera com vius, la manera com estimes, la manera com mors. [...] la pàtria és allò que tries escoltar. Manera¹⁷²» (*Ελευθεροτυπία*, 11/8/13). Amb aquestes paraules podem resumir de manera prou acurada tot allò que Al Tall ens ha proposat amb el seu llegat musical. Un llegat que propugna, a banda d'una llengua i uns paisatges concrets, una manera de pensar i viure, d'estimar o de triar la música que hom vol sentir. En definitiva, una manera de ser, contingent i entranyable, que determina un país, que ultrapassa l'espai o la suma d'individualitats. Una manera que, més enllà de la voluntat col·lectiva, representa un model social i cívic concret, un sistema de valors i referències compartides: les claus del tio Canya.

¹⁷² «Η πατρίδα, εκτός από γλώσσα και τόπος, είναι και τρόπος. Τρόπος του σκέπτεσθαι, τρόπος του ζείν, τρόπος του αγαπάν, τρόπος του θνήσκειν. [...] η πατρίδα είναι ό,τι επιλέγεις ν'ακούς. Τρόπος» (*Ελευθεροτυπία*, 11/8/13).

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- ADORNO, Theodor (1965). *Filosofia de la nueva música*, Buenos Aires: Editorial Sur.
- (1967). “La industria cultural”, publicat en Morin, E. i Adorno T., *La industria cultural*, Buenos Aires: Galerna.
- ALMELA i VIVES, F. (1956). «La poca sustancia de los valencianos», *Valencia atracción*, Valencia: Sociedad Valenciana Fomento del Turismo,
- ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent (1972). *Llibre de meravelles*, València: Estel.
- (1991). *Estat d'excepció*, València: Edicions de la Guerra.
- ARENDT, Hannah (1990). *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona: Gedisa.
- AYATS, Jaume (2004). “Los grupos de música tradicional de Catalunya o la construcción de una identidad alternativa” en revista *Trans, revista transcultural de música*, núm. 8. <http://www.sibetrans.com>, 16-8-2017.
- BACHELARD, Gaston (1942). *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, París: Librairie José Corti.
- (1948). *La terre et les rêveries de la volonté*, París: Librairie José Corti.
- BAJTIN, Mijail (1998) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- BARLOW, Michel (1981). *Chansons: Georges Brassens: analyse critique*, Paris: Hatier.
- BARFIELD, Thomas (2001). *Diccionario de antropología*, Barcelona: Edicions Bellaterra.

- BARTUAL, Josep (2015). “Con el PP no reconocía a mi ciudad; me sentía un turista”,
<http://www.levante-emv.com>, 8-6-2015.
- BAUMAN, Zygmunt (2002). *Modernidad líquida*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A.
- (2003). *Comunidad*, Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- (2005). *Identitat*, València: Universitat de València.
- (2006). *Vida líquida*, Barcelona: Paidós.
- BELL, Daniel (1975). “Ethnicity and Social Change” en GLAZER N. i MOYNIHAN, D. (eds.) *Ethnicity: Theory and Experience*, Cambridge: Mass.
- BENAVENT, Pau (2018). “Vicent Torrent (Al Tall): ‘El tio Canya continua a l’UVI’”,
<http://www.vilaweb.cat>, 20-11-2018.
- BENJAMIN, Walter (1983). *L’obra d’art en l’època de la seva reproductibilitat tècnica*,
Barcelona: Edicions 62 i Diputació de Barcelona.
- BENNETT, Tom et alii (1993). *Rock and Popular Music. Politics, Policies, Institucions*,
London: Routledge.
- BERENGUER, Neus (2013). “Manolo Miralles, membre d’Al Tall”, www.vilaweb.cat,
7-6-2013.
- BIDDLE, Ian and KNIGHTS, Vanessa (2007). *Music, National Identity and the Politics of Location*, Hampshire: Ashgate.
- BLUMENBERG, Hans (2004). *El mito y el concepto de realidad*, Barcelona: Herder.
- BODOQUE, Anselm (2009). *La política lingüística dels governs valencians (1983-2008)*.
Un estudi de polítiques públiques. València: Universitat de València.

- BOIX, Vicente (1845). *Historia de la ciudad y Reino de Valencia*, vol. 2, impremta de Benito Monfort.
- BONILLO M. i GARCÍA J. L. (2015). “El ‘tio Canya’ vuelve a Valencia”, <http://www.levante-emv.com>, 29-6-2015.
- BREMOND, Claude i PAVEL, Thomas (1988). “*La fin d'un anathème*” en la revista *Communications*, núm. 47, pp. 209-220.
- BURKE, Peter (1991a). *La cultura popular en la Europa Moderna*, Madrid: Alianza.
- i PORTER, Roy (1991b). *Language, Self and Society: A Social History of Language*, Cambridge: Polity Press.
- (2003). *Formas de hacer historia* (2a ed.), Madrid: Alianza Ensayo.
- (2006). *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona: Paidós.
- CAPDEVILA, Joaquim i GARCIA, Agustí (1997). *La festa a Catalunya*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CASTELLÓ COGOLLOS, Rafael (2001). *El país com a argument: Nacionalismes al País Valencià i Catalunya*, Creative Commons.
- CERDÀ, P. (2012) “Este país se ha bebido nuestras canciones porque tenia mucha sed”, <http://www.levante-emv.com>, 9-12-2012.
- (2015). “El Tio Canya cumple 40 y aún duda de si volver a Valencia”, <http://www.levante-emv.com>, 9-10-2015.
- CERVANTES, Xavier (2013). “Al Tall, el grup que va treure de l'armari la música tradicional”, www.ara.cat, 10-2-2013.
- CHARDIN, Philippe (1994). “Temática comparatista” en Brunel, Pierre y Chevrel, Yves: *Compendio de literatura comparada*, pp. 132-147, México. D. F.: Siglo XXI.
- CHEVALIER, Jean (1986). *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Editorial Herder.

- CLOVER, Joshua (1989). *Bob Dylan Didn't Have This to Sing About*, Berkeley: University of California Press.
- COLOMINES, Agustí (2000). “Simbología y ceremonial en la cultura de los nacionalismos” en GARCÍA CASTAÑO, F. Javier (coord.), *Fiesta, tradición y cambio*, Granada: Proyecto Sur de Ediciones.
- COSMOS, Àngel (1981). *"Al Tall" canta amb tot el poble*, Pamplona: Euskal Bidea.
- CUCÓ, Alfons et alii (1987). *Debat: Propostes nacionals per a un poble*. Oliva: CEIC Alfons el Vell.
- (1989). *País i Estat: la qüestió valenciana*. València: Tres i Quatre.
- (2002). *Roig i blau. La transició democràtica valenciana*. València: Tàndem.
- CUCÓ, J. (1991). *El quotidià ignorat*. València: Alfons el Magnànim.
- CUESTA BUSTILLO, J. (1998). “Memoria e historia. Un estado de la cuestión” en revista *Ayer*, núm. 32, pàg. 209.
- CURTIUS, Ernests Robert (1959). *Ensayos críticos acerca de la literatura europea*, Barcelona: Seix Barral.
- DELGADO RUIZ, Manuel (2000). “La ciudad y la fiesta: afirmación y disolución de la identidad”, en GARCÍA CASTAÑO, F. Javier (coord.), *Fiesta, tradición y cambio*, Granada: Proyecto Sur de Ediciones.
- DELOR, Rosa M. (2011) “El caminant i el mur” en revista digital www.visat.cat, núm 12.
- DDAA (2006). *Eugeni d'Ors, llums i ombres: cicle de conferències en el cinquantenari de la seva mort (1954-2004)*, Valls (Tarragona): Cossetània.
- DENISSOFF, Serge (1972). *The sounds of Social Change: Studies on Popular Culture*, Chicago: Rand MacNally.

- DURKHEIM, Émile (1990 / 1912). *Les formes élémentaires de la religion*, Paris: PUF.
- ELORZA, Antonio (1978). *Ideologías del nacionalismo vasco 1876-1937 (De los «euskaros» a Jagi Jagi)*, San Sebastián: L. Aramburu Editor.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (1996). *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza.
- EYERMAN, Ron i JAMISON Andrew (1998). *Music and social movements. mobilizing traditions in the twentieth century*, Cambridge: Cambridge University Press.
- FANT, Kenne (2006). *Alfred Nobel: A Biography*, Nova York: Arcade Publishing.
- FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador (2012). “Emborronar la CT: del «No a la guerra» al 15-M” en DDAA, *CT o la cultura de la transición: crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona: Random House Mondadori.
- FLOR, Vicent (1997). *Diàlegs oberts: de la llum i la foscor (premi jove de literatura 1994)*, València: Ajuntament de València.
- (2009). *L'anticatalanisme al País Valencià: Identitat i reproducció social del discurs del "Blaverisme"*; tesi doctoral de Vicent Flor i Moreno dirigida per Antonio Ariño Villarroya, Universitat de València. Departament de Sociologia i Antropologia Social. Facultat de Ciències Socials.
- (2011). *Noves glòries a Espanya, anticatalanisme i identitat valenciana*, Catarroja (València): Editorial Afers.
- FORSTER, Michael (2002). *Herder: Philosophical Writings*, Cambridge: Cambridge University Press.
- FRECHINA, Josep Vicent (2007). “El mal d’Almansa, encara...”, <http://blocs.mesvilaweb.cat/frechina>, 25-4-2007.
- (2011). *La cançó en valencià: dels repertoris tradicionals als gèneres moderns*, València: Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- (2013a). “Obrint pas: la cançó que mai s’acaba”, www.laccent.cat, 11-7-2013.

- (2013b). “El monumental llegat d'Al Tall”, www.vilaweb.cat, 21-7-2013.
— (2016) “Les lliçons del Tio Canya” (editorial) en revista *Caramella*, núm. 35.

FRENZEL, Elisabeth (1976). *Diccionario de grandes argumentos de la literatura universal*, Madrid: Gredos.

FRITH, Simon (1987). “Towards an aesthetic of popular music” en LEEPERS R. i MCCLARY S. (eds.) *The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 133-172; publicat en Francisco Cruces et alii (eds) (2001). *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Madrid: Trotta, pp. 413-435.

FUENTE, E. i MURPHY, P. (2010). *Social and Critical Theory*, vol. 8: Philosophical and Cultural Theories of Music, Boston: Brill Academic Publishers.

FUSTER, Joan (1976). *Un país sense política*, Barcelona: La Magrana.

- (1983). “Cultura nacional i cultures regionals als Països Catalans” en VILAR P. *Reflexions crítiques sobre la cultura catalana*, Barcelona: Departament de Cultura Generalitat de Catalunya.

GANDIA, S. (2018) “Al Tall cantarà en Bellreguard «Tio Canya» en defensa de las señales de tráfico en valenciano”, <http://www.levante-emv.com>, 1-03-2018.

GARCIA, A. (2013). “La marca Al Tall se jubila para siempre, pero seguiremos luchando”, <http://www.levante-emv.com>, 14-9-2013.

GARCÍA CASTAÑO, Javier (2000). *Fiesta, tradición y cambio*, Granada: Proyecto Sur de Ediciones.

GARCÍA-SOLER, Jordi (1996). *Crónica apasionada de la Nova Cançó: vint anys després*, Barcelona: Flor del Viento.

- GIBBS R.W. Jr. (2008). “Metaphor and Thought: The State of the Art” en *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Raymond W. Gibbs, Jr., editor. Cambridge: Cambridge University Press.
- GONZÁLEZ COLLANTES, Carla (2008). *Una llengua musicada*, Palma de Mallorca: Documenta balear.
- GRAMSI, A. (1950). “Osservazioni sul folklore” en revista *Opere*, num. 6, Torí.
- GREENFELD, Victoria (1999). *Nacionalisme i modernitat*, València: Editorial Afers, Universitat de València.
- GRIFFITHS, Paul (2006). *Breve historia de la música occidental*, Madrid: Ediciones Akal.
- HANTRAIS, Linda (1976). *Le vocabulaire de Georges Brassens*, Paris: Klincksieck.
- HERNÀNDEZ Francesc J. (2016). “El tio Canya ha mort: Notes sobre la mecànica sociolingüística del valencià” en revista *Fulls de recerca i divulgació*, núm. 9, Barcelona: Demos.
- HERNÀNDEZ, G.M, ALBERT, M., GÓMEZ NICOLAU, E., REQUENA, M. (2014). *La cultura como trinxera*, València: Universitat de València.
- HERNÀNDEZ SANDOICA, Elena (2000). “Fiesta y memoria: entre historia política e historia cultural”, en *Fiesta, tradición y cambio*, Granada: Proyecto Sur de Ediciones.
- HOBBSAWM, Eric (1996). “La izquierda y la política de la identidad” en revista *New Left Review*, núm. I/217, <https://newleftreview.org>, 16-8-2017.
- i RANGER, Terence (1988). *L'invent de la tradició*, Vic (Girona): Eumo editorial.
- (1995). *The Age of Extremes. The Short Twentieth Century, 1914-1991*, Londres: Abacus.

- HURTADO, M., OLIVARES GULLÓN, Á. i URQUÍA MUÑOZ, M. A. (2008) “La metáfora conceptual en la temática ideológica de Bob Dylan”, <https://ciencia.urjc.es>, 16-8-2017.
- JOAN i MARÍ, B. (1984). *¿Bilingüisme? ¿Normalització? Dades sobre el conflicte lingüístic a l'illa d'Eivissa*. Eivissa: Promotora Mallorquina de Mitjans de Comunicació, S.A.
- KOTARBA, Joseph A. i VANNINI, Phillip (2009). *Understanding Society through Popular Music*, Routledge: Oxford University.
- KROEBER A. L. i KLUCKHOHN C. (1952). *Culture: a critical review of concepts and definitions*, Harvard University, Peabody Museum of American Archeology and Ethnology Papers, vol. 47, núm. 1.
- LAKOFF, G i JOHNSON, M. (1980) 2003. *Metaphors we live by*, Chicago: University of Chicago Press.
- LEBRUN, Barbara (2009). *Protest Music in France: Production, Identity and Performance*, Abingdon: Ashgate Publishing.
- LONGHURST, Brian (1956) 2007. *Popular music and society*, Cambridge: Polity Press.
- LOMAX, Allan i LOMAX, John (1966). *American Ballads and Folk Songs*, Nova York: Courier Dover Publications.
- LOOSELEY, David L. (2003). *Popular Music in Contemporary France: Authenticity, Politics, Debate*, Oxford: Berg Publishers.
- MANSANET i Boïgues, Víctor (1995), *Al Tall: vint anys*, Valencia: La Màscara.
- (2010). *Música per a un poble*, Alzira: Bromera.
- MAÑES, Alejandro (2012). “Al Tall y Almansa”, <http://www.levante-emv.com>, 26-12-2012.

- MARCUSSE, Herbert (1969). *An Essay on Liberation*, Boston: Beacon Press.
- MARQUÉS, J.V. (1974) 1979. *País Perplex: notes sobre la ideologia valenciana*, València: Tres i Quatre.
- MÁRQUEZ, Miguel Á. (2002). “Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica”, en revista *Exemplaria*, núm. 6, pp. 251-256, Universidad de Huelva.
- MARTIN ECHARRI, Miguel (2014). *El motivema como instrumento de anàlisis tematològic: aplicació a la gènesis del desee en la literatura grega*; tesi doctoral de Miguel Martín Echarri dirigida per José Antonio Pérez Bowie, Universidad de Salamanca. Facultad de Filología.
- MARTÍNEZ, G (2012). “El concepto CT” en DDAA. *CT o la cultura de la Transició*, pp.13-23, Barcelona: Random House Mondadori.
- MEISEL, Perry (2009). *Myth of Popular Culture: From Dante to Dylan*, Hoboken: Wiley-Blackwell.
- MENAGES, Àngela-Rosa i Joan-Lluís Monjo (2006) *Els valencians d'Algèria (1830-1962)*. Picanya: Bullent.
- MILIAN, Àlex (2013). “La llavor de la flama”, www.eltemps.cat, 12-7-2013.
- MIRA, Joan Francesc (2014). “Les dificultats del ser” en *La condició valenciana*, Alzira: Bromera.
- MIRÓ, Antoni [ed.] (1944). *Vicent Andrés Estellés: Col·lecció de poesia Edicions de la Guerra*, Paiporta (València): Editorial Denes.
- MOLINA, Jordi (2015) “Raimon, 75 anys compromès amb el vent d'ela llibertat”, www.eldiario.es, 2-12-2015.

- MORGAN, Prys (1988). "From a death to a view: la caça del passat gal·lès en el període romàntic" en HOBBSAWN E. J. i RANGER T., *L'invent de la tradició*, Vic (Girona): Eumo editorial.
- MÜLLER, Cornelia (2008). *Metaphors dead and alive, sleeping and waking: a dynamic view*, Chicago: University of Chicago Press.
- NAUPERT, Cristina (2001). *La tematología compartista. Entre teoría y práctica*, Madrid: Arco.
- OLAZIREGUI, Mari Jose (2009). "Literatura infantil e ideología: propuestas de análisis" en revista *Caplletra*, núm. 46, pp. 2017-218.
- OSBORN, Michael (1967). "Archetypal metaphor in rhetoric: the light-dark, family" en revista *Quarterly Journal of Speech*, Volum 53, Issue 2, pp. 115-126.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (1994). *La Littérature générale et comparée*, París: Armand Colin.
- PARDO AYUSO, Antoni (2015) *El discurs de resistència i de combat en la Nova Cançó. Anàlisi de les estratègies retòriques*; tesi doctoral de Antoni Pardo Ayuso dirigida per Mila Segarra Neira, Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Filologia Catalana, Facultat de Filosofia i Lletres.
- PATTERSON, Orlando (1983). "Implications of Ethnic Identification" en FRIED S. [ed.] (1982), *Minorities: Community and Identity*, pp. 28-29.
- PEIRÓ, Empar (2009). "Vivim una història soterrada", <http://elpuntavui.cat>, 02-6-2009.
- PEÑALVA VÉLEZ, M. L. (2004). "La imagen del inmigrante: el 'otro' en el discurso de la prensa", en ANDRÉS SUÁREZ, I. (ed.), *Migración y literatura en el mundo hispánico* en revista *Verbum*, pp. 131-153.

- PÉREZ MORAGÓN, Francesc (2010) *Himnes i paraules. Misèries de la transició valenciana*. Catarroja: Afers.
- PI DE LA SERRA, Francesc (2010). “Els problemes de text en la nova cançó” en de CASTRO, J. [ed.], *Ens calen cançons d'ara: retrospectiva sobre la Nova Cançó a 50 anys vista*, Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- PICHASKE, David (2010). *Song of the North Country: A Midwest Framework to the Songs of Bob Dylan*, Londres: Continuum International Publishing.
- PIQUERAS INFANTE, Andrés (1996). *La identidad valenciana: La difícil construcción de una identidad colectiva*. Madrid: Escuela Libre/Edicions Alfons el Magnànim.
- PITARCH, V. (1983) «Opressió lingüística: opressió nacional», en VV. AA., *Els valencians davant la qüestió nacional*. València: Tres i Quatre.
- PRADILLA, Miquel Àngel (2008) *La tribu valenciana. Reflexions sobre la desestructuració de la comunitat lingüística*. Benicarló: Onada.
- RAIMON (1983). *Les hores guanyades*, Barcelona: Edicions 62.
- ROMERO Tobar, Leonardo (2006). *La literatura en su historia*, Madrid: Arco Libros.
— [ed.] (2013). *Temas literarios hispánicos*, Saragossa: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- RUBIO, Antoni i Hèctor SANJUAN (2007) *Del sud. El País Valencià al ritme dels Orint Pas*. Barcelona: Mina.
- SANCHIS GUARNER, Manuel (1967). *La llengua dels valencians*, València: Editorial Lavínia.
- SANTAMARINA et alii (2008), “Patrimonio etnológico e identidades en España. Un estudio comparativo a través de la legislación”, *Revista de Antropología Experimental*, núm. 8, p. 213.

SEGRE, Cesare (1985). *Principios de Análisis del Texto Literario*, Barcelona: Ed. Crítica.

SEGUÍ, Salvador (1989). *La cançó tradicional en la coneixença i comprensió de la realitat: a partir d'una mostra de cent cançons populars valencianes*; memòria de llicenciatura de Salvador Seguí Pérez, dirigida per Romà de la Calle. Universitat de València, Departament de Filosofia, Àrea d'Estètica i Teoria de les Arts.

SENA, Laura (2016). “Torrent aprueba poner a l'Auditori el nombre del líder de Al Tall”, <http://www.levante-emv.com>, 15-01-2016.

— (2016) “Vicent Torrent: «Dar mi nombre a l'Auditori marca una nueva época»”, <http://www.levante-emv.com>, 15-01-2016.

SERNA J. i PONS A. (2013). *La historia cultural: autores, obras, lugares*, Madrid: Akal.

SERRANO, À. (2015). “Senyeres y Al Tall marcan la primera Batalla de Flors de Compromís”, <http://www.levante-emv.com>, 27-7-2015.

SERRANO, S. (1970). *Lingüística i qüestió nacional*. València: Tres i Quatre.

SOLDEVILA, Llorenç (1993). *La Nova Cançó, 1958-1987: 30 anys d'un fenomen cultural modern*, Barcelona: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

SOLER, José (2015). “Xàtiva trenca el silenci institucional nomenant Raimon fill predilecte de la ciutat”, <http://www.eldiario.cat>, 2-12-2015.

SONTAG, Susan (2003) *Davant el dolor dels altres*. Barcelona: Proa

THEODORAKIS, Mikis (1973). *Culture et dimensions politiques* [traduït al francès per Jean Kritikós i Pierre Comberous], Paris: Flammarion.

- TODOROV, Tzvetan (1970) [1925], “Temática” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires: Signos.
- TORRENT, Vicent (1990). *La música popular*, València: Alfons el Magnànim.
- TROCCHI, Anna (2002). “Temas y mitos literarios” en GNISCI, Armando [ed.], *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica.
- TROUSSON, Raymond (1964). “Plaidoyer pour la Stoffgeschichte” en la revista *Revue de littérature comparée*, Bruxelles, núm. 38, pp.101-114.
- TUNTURI, Janne (2011). “Darkness as a metaphor in the historiography of the Enlightenment” en *Approaching Religion*, vol. 1, núm. 2, Finland: The Donner Institute for Research in Religious and Cultural History.
- TYLOR, Edward (1871). *Primitive Culture: Research into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*. Londres: John Murray, vol.1.
- VALLÉS SANCHÍS, Ismael (2000). “Nacionalismes al País Valencià: una proposta de tipologies des de la geografia política” en *Quaderns de Geografia*, València, núm. 67/68, pp. 219-238.
- VAN TIEGHEM, Paul (1931). *La littérature comparée*, París: Armand Colin.
- VEGA, M. J. (2003). *Imperios de papel. Introducción a la crítica postcolonial*, Barcelona: Crítica.
- VIADEL, Francesc (2012). *Valencianisme, l'aportació positiva. Cultura i política al País Valencià (1962-2012)*, València: UPV.
- VICENT, Manuel (1980). “Raimon y otras nostalgias” en *Triunfo*, núm. 894, p. 36.
- WEISSTEIN, U. (1975). *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Planeta.
- WILLIAMS, R. (1992). *Cultura*, Rio de Janeiro: Paz e Terra.

LES CLAUS DEL TIO CANYA
LLENGUA, MÚSICA I CANÇÓ REIVINDICATIVA:
L'IMAGINARI DEL GRUP VALENCIÀ AL TALL

XAMBÓ, R. (1995). *Dies de premsa. La comunicació al País Valencià des de la transició política*, València: L'eixam.

— (2001). *Comunicació, política i societat. El cas valencià*, València: Tres i quatre.

ALTRES FONTS DOCUMENTALS¹⁷³

<http://www.acpv.cat>

<https://apuntmedia.es>

<http://www.altall.cat>

<http://www.ara.cat>

<http://blocs.mesvilaweb.cat/frechina>

<https://www.diarilaveu.com>

<https://www.e-noticies.cat>

<http://www.eldiario.es>

<http://www.elpuntavui.cat>

<http://www.eltemps.cat>

<http://www.enciclopediacatalana.cat>

<https://www.escolavalenciana.com>

<http://ivc.gva.es>

<http://www.laccent.cat>

<http://lanostramusica.wordpress.com>

<http://www.levante-emv.es>

¹⁷³Les referències pertanyents a la webgrafia del present estudi de doctorat es trobaven actives la data en què se'n va efectuar el dipòsit: 18 de desembre de 2018.

LES CLAUS DEL TIO CANYA
LLENGUA, MÚSICA I CANÇÓ REIVINDICATIVA:
L'IMAGINARI DEL GRUP VALENCIÀ AL TALL

<http://www.lluisvives.com>

<http://www.melderomer.tv>

<http://sonsdexaloc.cat>

<http://www.vilaweb.cat>

Caramella, revista de música i cultura popular, núms. 29 i 35

Cartelera Túria

Enderock, núm. 50

Folksona, 2013

La Vanguardia, 1985

Mercurio, núm. 148

Ελευθεροτυπία, 11-8-13

DANÉS, Lluís (2016), *La cançó censurada* [documental], Barcelona: TV3.

MALÉ, Sàgar. (2013). *Valencianes: el cant d'estil i la militància al País Valencià* [documental], València: Mapasonor Associació.

MARTIN, Daniel (2009). *Cantar rasant la terra* [documental], València: Esguard.

PITARCH, Josep (2015). *Sempre Al Tall* [documental], València: Universitat de València.

PONS, B. i NICOLÀS G. (2012). *València necessita una cançó* [documental], València: Universitat Politècnica de València.

“Los vecinos de Benimaclet reciben con abucheos a Rita Barberá” (2010),
[http:// www.publico.es](http://www.publico.es), 3-6-2010.

“Trenta anys de l’històric discurs de Fuster a la Plaça de Bous de Castelló” (2012),
<http://www.vilaweb.cat>, 29-4-2012.

“Al Tall anuncia que plega” (2012), <http://www.vilaweb.cat>, 20-10-2012.

“Ovidi Montllor, Raimon, Obrint Pas i Al Tall no ixen a Canal 9 ‘perquè són catalans’,
segons Filiberto Tortosa” (2013), <http://www.vilaweb.cat>, 27-4-2013.

“Raimon sobre Espriu: ‘El poeta viu i viurà mentre perdure la llengua’” (2013),
<https://www.diarilaveu.com>, 10-11-2013.

“La història i l’adéu d’Al Tall arriben a la gran pantalla” (2015),
<http://www.levante-emv.com>, 24-7-2015.

“El tripartito deroga la ley de señas de identidad y el PP exhibe ‘senyeras’” (2016),
<http://www.levante-emv.com>, 14-1-2016.

“Raimon, 75 anys compromès amb el vent de la llibertat” (2016),
<http://www.eldiario.es>, 2-12-2016.

“Raimon: ‘Deixar-vos estimant és un bell final’” (2016), <http://www.diarilaveu.com>,
6-12-2016.

Comunicació personal amb Vicent Torrent, enregistrada el 20-5-2011.

ANNEX:
LLETRES DE LA DISCOGRAFIA D'AL TALL

1. CANÇÓ POPULAR AL PAIS VALENCIA (1975)

1.1. Obriu cabretes (lletra: Vicent Torrent; música: Vicent Torrent; arranjaments: Al Tall)

*Obriu, obriu, cabretes!
Que venim de pasturar
amb les mamelletes plenes
per donar-vos de mamar!*

*Poc a poc van acostant-se,
poc a poc van acostant-se
desmesurades mamelles!
Els mugrons com a dits grossos,
els mugrons com a dits grossos,
els gegants de les grans festes!*

*Ens aguaiten des de dalt
i nosaltres les ullem,
baixen pregonant a crits
que ens soltaran rius de llet.*

*Els germans majors s'afanyen,
els germans majors s'afanyen,
a parar atifells i cànters,
posen flors i gallardets
per donar la benvinguda
a tan importants lleters!*

*Lluc que està de mala ganya,
Peboret amb grans mugrons
pensa i diu si en el diluvi
no mos ofegarem tots.*

*Ja estan a punt les mamelles,
ja estan a punt les mamelles,
ja solten els seus esguits.*

*Una fàbrica de cotxes,
siderúrgies i autopistes
i turistes dels més fins.*

*Les mamelles ja funcionen,
rius de llet veiem passar,
però no hi ha qui la taste,
algú se l'està xuclant!*

*Obriu, obriu, cabretes!
Que venim de pasturar
a mamar-vos la lleteta
i a xuplar, xuplar, xuplar!*

*No hi ha mares que a la porta,
no hi ha mares que a la porta
volen donar de mamar.*

*No, no, no, que no sou ma mare!
No, no, no, que no sou mon pare!
Que em voleu enganyar!*

*Són els llops amb pell d'ovella,
són els llops amb pell d'ovella,
que ens volen desbudellar!*

*No, no, no, que no sou ma mare!
No, no, no, que no sou mon pare!
Que em voleu enganyar!*

*Que no és llet sinó el diluvi,
munyir, munyir i suar!
Molt de fum, moltes destrosses
i molt poquet a guanyar!*

*No, no, no, que no sou ma mare!
No, no, no, que no sou mon pare!
Que em voleu enganya!*

1.2. La mel (lletra: Evgeni Evtutxenco; música: Vicent Torrent)

*L'any 41 a Txistopol
any sense pa i sense sol
al mercat tot ple de neu
varen posar un tonell
un tonell molt gros de mel.*

*senzill, amarg, desvalgut,
no volgué cobrar diners
sinó jerseis i rellotges
i tela per fer vestits.*

*Era un canalla el seu amo
un negociant del dolor
i el dolor va fer-li cua*

*Un vell pintor lentament
desnuava amb una mà
els cordons de ses sabates
i estenia amb l'altra mà*

*un menut atifell de fang.
Va mirar l'espessa mel
com omplia el seu atifell
i després a poc a poc
es va allunyar per la neu
afonant-hi els peus nuets.*

*Feien cua les mulers
dels oficials i els soldats
amb les ampolles i els gots
i una xiqueta menuda
com passant un somni estrany
estenia una copa
amb un anellet al fons.*

*De sobte es va acostar
el soroll d'un trineu,
els dos costats de roses adornats,
fent una arruga al seu front important
baixà del trineu un home gran.*

*Solemnement,
com retrat dins del marc,
sense una mica de tristor parlà:
Dona'm tot el tonell,*

*et pagaré amb estores,
afanyeu-vos, bon home,
ja ho tractarem després.*

*I se'n van anar junts,
ells sempre es posen d'acord.
Quieta va restar la cua
com si això no els importés,
l'anell caigué de la copa
al solc que havia deixat
el trineu que va marxar.*

*L'any 41 a Txistopol
que mort i lluny resta ja,
any d'amagaments i penes,
però encara està ben viu
aquell golós de la mel.*

*Viu mostrant una gran panxa
i acarasant-se el bigot
que adés xorrava
gotes espesses de mel,
no podrà rentar-se'l mai,
del seu bigot per a sempre
hi anirà xorrant la mel.*

1.2. El xicot canta molt bé (lletra: tradicional/Vicent Torrent; música: tradicional)

*El xicot canta molt bé
i el farol encès
no se'l vol deixar
perquè vol ser sereno
de vora mar.*

*Sanchis Pastor,
pa governaor,
tururururú*

*Sanchis Pastor m'ha dit
si vull anar a votar
que em faran sereno
de vora mar.*

*Sanchis Pastor
pa governaor
tururururú
que em faran sereno
de vora mar.*

1.4. Cançó de batre (lletra: Vicent Torrent; música: Vicent Torrent; arranjaments:
Al Tall)

*Encara no són onze
i el sol ja pica.
Què serà quan toquen dotze
i ser migdia.*

*El llauro amb barret de palla
dalt d'un carro carrincló
pensa en el molt que ell treballa
i el poc que fa el seu patró.*

*Bon matí trencant l'alba
a l'hora de sol ixent
un llauro amb barret de palla
es llogarà com jornalier.*

*Dormint davant van els altres
companys d'aladre i llegó
mentre l'haca va al seu pas,
el marge, el camí i el sol.*

*Muller meva afanya't prompte,
prepara'm el caminet
que ja m'esperen els altres
pel camí dels tarongers.*

*Un cabàs i una llegona
doblaràs l'esquena al sol
hores llargues i gruixudes
treballaràs, llaurador.*

*Quan la tarda ja és vençuda
i és vençut el llaurador
cobrarà la seua paga
i pujarà al carro de nou.*

*Guarda molt bé les pessetes
com qui guarda un gran tresor.*

*què hi faràs quan no treballes
tot el llarg del temps pitjor.*

*Encara no són onze
I el sol ja pica.*

*Què serà quan toque dotze
I ser migdia.*

1.5. L'hereu Riera (lletra: tradicional; música: tradicional)

*A la plaça nova hi havia un ball,
Ahí va Riera, ahí va a ballar,
Riera no balles, Riera no balles
que no pots ballar,
que a la teua núvia van a combregar.*

*Ell pren la bengala i sombrero en mà,
perdonen senyores que no puc ballar
que a la meua novia,
que a la meua novia van a combregar,
entra en ca Cecília i es posa a plorar.*

*No plores Riera, que no pots plorar,
tinc una germana i te'n pots casar.
Jo no vull germanes,
jo no vull germanes, ni tampoc
germans,
amb tu que em casava ja no em puc
casar.*

*Lo que em regalares en la caixa està;
orellals i agulles anell i collar.
Fins al cementeri, fins al cementeri
la va acompanyar,
i al deixar-la en terra, ell la va besar.*

1.6. Podadors (lletra: Manuel Miralles; música: Manuel Miralles)

*Ai, podadors, ai, podadors
ai no aneu a podar sarments
ai no aneu a terres del sud,
ai, podadors.*

*Ai, podadors
de terres de foc i espart
de cremors de ceps i calç.
ai, podadors.
Ai, podadors
ai, no aneu al sud
on els punys*

*volen trencar la podada
per tindre la fam guanyada,
ai, podadors.*

*Ai, podadors
amb la por cremada al sol
que els sarments fan estripalls
ai, podadors.
Ai, podadors
no cerqueu un sou al sud
on la terra és sang i foc.*

1.7. Arrier m'han posat (lletra: tradicional/ Vicent Torrent; música: tradicional/Vicent
Torrent; arranjaments: Al Tall)

*Arrier m'han posat
amb cinc muletes
tres i dos són de l'amo,
les demás meues!

Si te posen arrier
i les mules són de l'amo,
no et mates a treballar
que ell s'ha de quedar els xavos.*

*Arrier m'han posat
amb cinc muletes*

*tres i dos són de l'amo,
les demás meues!*

*La Maria treballava
huit horetas cada dia
i va agarrar-ne cinc més
per comprar-se una cadira.*

*Arrier m'han posat
amb cinc muletes
tres i dos són de l'amo,
les demás meues!*

*Tu portes sabata i calça
i el teu marit, jornal·ler.
Jo no sé com t'ho apanyes
tot del jornal no pot ser.*

*Arrier m'han posat
amb cinc mulet·es
tres i dos són de l'amo,
les demás meues!*

*Pica que pica la pedra,
marxa li apressa a la màquina,
quan t'hages fet la nevera
l'amo es farà una altra fàbrica.*

*Arrier m'han posat
amb cinc mulet·es
tres i dos són de l'amo,
les demás meues!*

*Qui més pot, té més cultura
ens ho demostra la vida.
el que és treballador suma,
i el que és amo multiplica.*

*Arrier m'han posat
amb cinc mulet·es
tres i dos són de l'amo,
les demás meues.*

1.8. Tots em tiren pedraetes (lletra: tradicional/Vicent Andrés Estellés; música: tradicional)

*Tots em tiren pedraetes,
jo pedraetes no en vull;
si me les tire el meu nóvio,
vinguen pedres com el puny.*

*Al meu amor no li falta
cada dia el seu treball;*

*com és un amor de pobre,
tot el dia el passa al camp.*

*L'ofici que més m'agrada
és l'ofici de forner;
escombrar i encendre el forn
i deixant la posta al rent*

1.9. Per Mallorca (lletra: Vicent Torrent; música: tradicional; arranjaments: Al Tall)

*Per Mallorca ens ix el sol,
per Mallorca ens ix el sol,
bonica morena,
i per Castella s'apaga.*

*Quan ix el sol els galls canten,
bonica morena,
quan se pon, callen i dormen.*

*Qui està despert, viu i parla,
i qui dorm només somnia,
bonica morena;
qui somnia no en treu res
i després es desenganya.*

*Per Mallorca ens ix el sol,
per Mallorca ens ix el sol,
bonica morena,
i per Castella s'apaga.*

*Hi havia una volta un poble
que dormia i que dormia,
bonica morena,
i de tant que va dormir
despert i tot somniava.*

*Cal que pugem al Montgó,
que isca el sol abans de l'alba,
bonica morena,
cal que vetllem per la nit,
llancem l'engany dins de l'aigua!*

*Per Mallorca ens ix el sol,
per Mallorca ens ix el sol,
bonica morena,
i per Castella s'apaga.*

1.10. La collita dels tarongerars (lletra: Vicent Torrent; música: tradicional/Vicent Torrent; arranjaments: Al Tall)

*La cançó de moda vos la cantarem.
No és molt divertida però és veritat.
No diu cap mentida però que ho
lamentem.*

*La cançó de moda canta tristament...
Ja s'acosta la collita dels tarongerars,
tot el món a l'horta verda s'alça a
treballar,*

*no eixiran a plaça per fer-se llogar,
n'hi haurà tanta feina que es farà a
destall.*

*Els que tenen terres seguiran dormint,
no eixiran a plaça per llogar jornals,
per primera volta han fet tots d'acord,
la cooperativa que ho governa tot.*

*Primer el camp del jutge i el camp del
rector,
els del tio Llopis i els de l'alteró,
tots fent una colla aniran un per un,
colliran els arbres sens deixar-ne un.*

*No caldran cabassos ni escales tampoc,
estelles i tables han fet els caixons,
només se duu a l'horta per l'últim jornal
un grapat de cordes, serres i destrals.*

*Ja s'acosta la collita dels tarongerars,
no es cullen taronges, arbres es*

*colliran,
exportarem llenya si trobem mercats
i si no a desembre encendrem la llar.*

*Ara es lloguen químics i es vol intentar
traure algun suc de la fusta que se va
tallant.*

*La gent als casinos diu de pegar foc
tots els magatzems i cases dels
exportadors.*

*I eixir a les vies per fer boicot
al tren de taronja que ve de Marroc.
Ja s'acosta la collita dels tarongerars,
tot el món a l'Horta merda tindrà que
menjar.*

*La cançó de moda ja vos hem cantat.
No estarà de moda però és veritat.
Sí que diu mentida, diu que exagerem.
La meitat que passe serà suficient,
més val parlar massa que arribat al fet.*

1.11. D'avui és el cantar (Lletra: Manolo Miralles; música: Manolo Miralles)

*M'han dit del teu volgut
-fa poc m'ho han dit-
que els seus ulls plens de goig
són buits i són morts*

*i els teus ulls són ja rojos
de tant de plorar,
però ja no plores
que el plor no és d'avui.*

*D'avui és el cantar,
d'avui és el cridar
fins que tots els silencis
podrem esgarrar.*

*Si qualsevol company
pot caure demà
per voler aturar
tot sol a la mort,
ens queda l'esperança
els anys i les mans;
no penses que s'acaba,
el fi no és avui.*

*D'avui és el cantar,
d'avui és el cridar*

*fins que tots els silencis
podrem esgarrar.*

*No penseu si canteu
que sou impotents
podem fer mil cançons
per cantar-les junts;
podem ter mil dreces
després de cantar
i deixar la guitarra
per caminar junts.*

*D'avui és el cantar,
d'avui és el cridar
fins que tots els silencis
podrem esgarrar.*

1.12. A una oreneta que em desvetllà a trenc d'alba (lletra: Marià Manent; música: Vicent Torrent)

*Què saps, dolça amiga de seda,
quan l'alba es comença a daurar?
Què saps de l'ombrívola cleda,
del seu insomni humà?*

*El liquen, humit d'ombra blava,
ja es deu aclarir vora el niu:*

*però ta cançó m'allunyava
la Son -ocell esquiu.*

*No saps la inquieta palpebra,
ni el front al coixí massa ardent,
ni el llit ennegrit de tenebra,
tu, entre l'alba i el vent.*

1.13. Cançó de la llum (lletra: tradicional/adaptada per l'Equip València-Folk; música: tradicional)

*Ja podeu amagar els trastos al corral
quinqués i lamparilles, llanternes i
fanals;
la llum la fa molt clara, més clara no
pot ser:
enllumena tot el poble i atrau el
foraster.*

*Que vinga, que vinga, que vinga la llum
abans que el petroli mos òmpliga de
fum;
les bigues són plantades i la llum ja
vindrà,
perquè les xiques guapes es miren la
cara.*

*Ja se'n podeu anar a on siga a
protestar,
que la llum no ha vingut i crec que mai
vindrà:
els xavos que hi havien pa fer
l'enllumenament
se'ls ha gastat l'alcalde en dones i
demés.*

*Que vinga, que vinga, que vinga la llum
i que al senyor alcalde li peguen en lo
cul;
les bigues són plantades i la llum ja
vindrà,
i que el senyor alcalde se'n vaja a
Panamà.*

2. DEIXEU QUE RODE LA RODA (1977)

2.1. Romanç de la farina (lletra: tradicional; música: tradicional)

*Amics, pareu les orelles
i sentiu la relació
d'una cola de raboses
que van soltes per lo món.
Açò eren uns personatges
que varen clavar la mà
en fer el racionament
de la farina d'Alxar.*

*Començarem per la Cebeta
que amb uns alcaldes reunit
demostrant ser un gran lladre
li va dir al de Torís:
"Per a mantindre ma casa
i gastar a quatre mans
tinc prou en ser l'alcalde
de l'ajuntament d'Alxar".*

*Si farina entrava al poble
no l'importava saber,
però amb l'escàs pa dels pobres
feia negoci, el roder.
Com els guanyava a mansalva,
arplegà tants dinen
que vivint com un califa
encà es va comprar campets.*

*Quan treballava en la fàbrica
no pareixia el mateix
que ni, per menjar guanyava
amb un jornal tan curtet.
I per remat vos diré
una dita de trellat:
si voleu calar un home,
doneu-li l'autoritat.*

*Ací teniu a Garcia
que pareixia un terròs
i negociant amb farina
s'ha fet un xalet grandió.
Cada volta que venia
o se'n tornava al xalet,
"como era de los ricos"
sempre llogava un cotxet.*

*També Julià "Panxa Verda",
el seu germà, Salvoret
i el gran amic de la colla:
el mal mestre Don José.
I eixe de mal nom Porquera
que està bambant per la CNS
només de repartir cartes,
com s'ha fet amb tants diners.*

*Parlen molt del So Marfi
i del Negre de Rugat
però el senyoret Pepín
vos penseu que no ha sucat?
Aneu preguntant a les dones
que pels fills volien pa,
quin grapadet de pessetes
van avançar-li per sac.*

*Sense gastar mai un xavo
per pagar els jomalers.
xe i quina falla faríem
d'esta colla de roders!
El poble d'Alxar demana
canviar les autoritats
i fer justícia severa
amb els que se l'han papat.*

2.2. Quan el Moreno (lletra: Vicent Torrent; música: tradicional/ Vicent Torrent;
arranjaments: Al Tall)

*Quan el moreno dona la força
les teixidores van als telers.
No cal que diguen els de la Sarga
pa' teixidores, mon taverner.*

*Les altres fan plans en conya
per al diumenge proper.
Ja estan en dansa totes les màquines
bramen i ronquen sense descans.*

*Al barri de Sant Antoni,
d'uns pisets com abellers
ixen amb la llum del dia
quatre-centes dones que van als telers.*

*La ràdio encesa canta que canta
i per molt que vulgues no pots parar.
Pere, Ramon i Gregori,
Jaume, Gaspar i Rafel
són la secció 24
i els sis fan alhora el mateix moviment.*

*Si son marit o fadrines
prompte ho podríeu saber.
Sentiu-les unes com parlen
d'on han deixat els xiquets.*

*Primer allarguen dreta,
després aixafen amb el peu,
tiren la peça amb l'esquerra
i la passen al següent*

*i el vigilant se'ls acosta,
badallen lleugerament.
Poc a poc arriba el dissabte,
una frenada per respirar,
que la paciència té una mesura
i cap al divendres es va acabant.*

*Deu minuts queden per l'hora
passar pel sobre i marxar
però en comptes de sirena
l'altaveu avisa que van a parlar.*

*El director es dispara
quasi segur que ens fotrà
diu que per vint abusos
i per bé del personal
a partir del dilluns pròxim
fitxarem per a pixar.*

*Ja fa deu anys que estic en la fàbrica
jo me pregunte que tinc de més.
Els fills que arriben, les hores extres
i dins la panxa molt mala fe.*

2.3. La porquerola (lletra: tradicional; música: tradicional)

*-Al cap de catorze dies,
porquerola la va fer;
a la "redondeta",
porquerola la va fer.
Un dia estant en el monte,
li amaneix un cavaller:
-Bon dia, la porquerola,
-Bon dia, bon cavaller.
-No em dirà la porquerola
de qui són estos porquets.
-Són de Joan el dels Alforges,
un home molt cavaller.
-"Mone" a casa, porquerola,
que la nit es va cloent.
-No me'n puc anar encara,*

*que no tinc el costum fet.
-No dirà la porquerola
el costum eixe, quin és?
-És un costalet de llenya
que totes les nits solc fer.
En desembeinar l'espasa,
ja li n'ha fet un "rimer".
-"Mone" a casa, porquerola
que ja tens el costum fet.
-Bona nit l'hostalera!
-Bona nit, bon cavaller.
-No em dirà l'hostalera
si haurà mossa en direr?
-Ahi està la porquerola*

*que una filla vullc guardar.
-¡Mare de Déu del Miracle! ,
¡Mare de Déu del Roser!,
en set anys que sóc guardada*

*i ara ja no em guardaré.
-Més guardada estaràs ara
que en set anys que vaig roder.*

2.4. Xaquera vella (instrumental)

2.5. Ding dong (lletra: tradicional; música: tradicional)

*Ding dong la campana del barranc
qui s'ha mort?
El doctor.
Quin doctor?
El del cel.
Com li diuen?
Manuel.*

*El meu xiquet té soneta
sa mare l'adormirà
cantarà una cançoneta
per a hui i per a demà.*

*El meu xiquet és el amo
del corral i del carrer
de son pare i de sa mare
i la flor del taronger.
I la flor del taronger
el meu xiquet és el amo.*

*La meua xiqueta té
un mico baix la pastera,
que li farem per sopar
tomata, pebrera i ceba.
Tomata, pebrera i ceba.*

2.6. La dansà (lletra: tradicional/Vicent Torrent; música: tradicional; arranjaments: Al Tall)

*Si vas a les danses
al carrer Major,
eixirà la xata
amb el mocador,*

*mocador de pita
i amb el seu cosset,
sabatetes roges
i collar d'argent.*

*Fa molts anys que no dansem
i que no eixim al carrer;
de Morella a Guardamar
es prepara la dansà.*

*Per molt que s'empenyen
l'alcalde, el jutge i l'agutzil,
ja està el quadre organitzat
i el carrer Major bullint.*

2.7. Les penes són (lletra: tradicional; música: tradicional)

*Les penes són no tindre un sou,
morir-se el bou i la llocada,
no collir vi, cànem ni blat
i pel ramat fallar l'anyà.*

*Les penes són no tindre un sou,
morir-se el bou i la llocada,
no collir vi, cànem ni blat
i pel ramat fallar l'anyà.*

*Pensa i cavil·la a qui demanes,
trenca't les cames i busca qui et deixi
diners,
paga el semestre al propietari
o pel contrari perdràs molt més.*

*Pensa i cavil·la a qui demanes,
trenca't les cames i busca qui et deixi
diners,
paga el semestre al propietari
o pel contrari perdràs molt més.*

*Sí, sí, sí! En lo segle en què estem
fa falta treballar per a poder menjar!
Molts, molts, molts es creuen ser
senyors,
perquè del llaurador ningú en fa cas!*

*Sí, sí, sí! En lo segle en què estem
fa falta treballar per a poder menjar!
Molts, molts, molts es creuen ser
senyors,
perquè del llaurador ningú en fa cas!*

2.8. En casa del dimoni (lletra: tradicional/ Enric Ortega; música: tradicional)

*En casa del dimoni tiroram
en casa del dimoni tiroram*

*jo tinc un burro ram tiroram
jo tinc un ram tiroram tam tam*

jo tinc un burro.

*I per por a cremar-me tiroram
I per por a cremar-me tiroram
no vaig a dur-lo ram tiroram
jo tinc un ram tiroram tam tam
no vaig a dur-lo.*

*En casa del dimoni tiroram
en casa del dimoni tiroram
jo tinc la rella ram tiroram
jo tinc un ram tiroram tam tam
jo tinc una rella.*

*I per poder cremar-me tiroram
I per poder cremar-me tiroram
no vaig a per ella ram tiroram
jo tinc un ram tiroram tam tam
no vaig a per ella.*

*Els dimonis d'ara tiroram
Els dimonis d'ara tiroram
no tenen cua ram tiroram
no tenen ram tiroram tam tam
no tenen cua.*

*Hi han molts que porten banyes tiroram
Hi han molts que porten banyes tiroram
quants diners guanyes ram tiroram
quants diners tens tiroram tam tam
quants diners guanyes.*

*Si vols a casa el burro tiroram
si vols la rella tiroram
tots a per ella ram tiroram
tots a per ell tiroram tam tam
tots a per ella.*

*Que són molts els que volen tiroram
Que són molts els que volen tiroram
que el foc s'apague
que cadascú tinga lo que és d'ell
que el foc s'apague*

*I els que ja tenen burro tiroram
i guaitau ho passen mal tiroram
pitjor se ho passa ram tiroram
qui sempre té el jornal tiroram tam tam
pitjor s'ho passa.*

2.9. Tio Canya (lletra: Vicent Torrent; música: Vicent Torrent; arranjaments: Al Tall)

*En la pobla hi ha un vell
en la pobla hi ha un vell*

*que li diuen tio Canya:
porta gorra i brusa negra,*

*porta gorra i brusa negra,
i una faixa morellana.
Tres voltes només va anar
el tio Canya a València:
primer quan va entrar en quintes
i en casar-se amb sa femella.*

*La tercera va jurar
de no tornar a xafar-la;
que a un home que ve del poble,
ningú fa abaixar la cara.*

*Set vegades va fer cua,
set vegades va fer cua,
en presentar uns papers,
per no saber expressar-se,
per no saber expressar-se,
en llengua de forasters.*

*Aguantà totes les burles,
les paraules agrejades,
i a la Pobla va tornar.*

*Tio Canya, tio Canya,
no tens les claus de ta casa:
posa-li un forrellat nou
o et farà fum la teulada.*

*Tio Canya tingué un fill
tio Canya tingué un fill
que li diuen tio Canya:*

*porta gorra i brusa negra
porta gorra i brusa negra,
i una faixa morellana.*

*Bé recorda el tio Canya
quan varen portar-lo a escola
set anys, la cara ben neta,
ulls oberts, camisa nova.*

*Però molt més va obrir els ulls
el xiquet del tio Canya
quan va sentir aquell mestre
parlant de manera estranya.*

*Cada dia que passava,
Cada dia que passava
anava encollint els muscles
per por a que el senyor mestre
per por a que el senyor mestre
li fera alguna pregunta.*

*Aguantà càstigs i renyes
sens gosar d'obrir la boca
i la escola va odiar.*

*Tio Canya, tio Canya,
no tens les claus de ta casa:
posa-li un forrellat nou
o et farà fum la teulada.*

Cròniques del carrer diuen

*cròniques del carrer diuen
d'uns nets que té el tio Canya
que són metges a València
que són metges a València
professors i gent lletrada.*

*Quan a estiu venen al poble,
visiten el tio Canya
i el pobre vell se'ls escolta
parlant llengua castellana.*

*Però cròniques més noves
expliquen que el tio Canya
ja compta amb besnéts molt joves
que alegren la seua cara.*

*Mai parlen en castellà
mai parlen en castellà
com han après dels seus pares,
sinó com la gent del poble,
sinó com la gent del poble
la llengua del tio Canya.*

*Reviscola, tio Canya,
amb gaiato si et fa falta
que a València has de tornar.*

*Tio Canya, tio Canya
no tens les claus de ta casa:
posa-li un forrellat nou,
perquè avui tens temps encara.*

2. 10. Del Saler (lletra: Vicent Torrent; música: Vicent Torrent; arranjaments: Al Tall)

*Platja de pinada, ja et pots preparar:
una comitiva d'hòmens amb carpetes
se't va aproximant.*

*Trau més argelagues i tots anirem
a ventar les plagues
que porta el mal vent.*

*Platja de pinada, ja pots tremolar
sent els grans discursos que està
dedicant-te
la gent important.*

*Trau més argelagues i tots anirem
a ventar les plagues
que porta el mal vent.*

*Platja de pinada, posa't a plorar,
els grans empresaris i les constructores
ja varen firmar.*

*Trau més argelagues i tots
anirem a ventar les plagues
que porta el mal vent.*

*Platja de pinada, no els deixes entrar,
un comboi de màquines i d'asfaltadores
ix de la ciutat.*

*Trau més argelagues i tots anirem
a ventar les plagues
que porta el mal vent.*

*Platja de pinada, ja et pots preparar:
ets massa bonica perquè gent de poble
vinga a berenar.*

*Trau més argelagues i tots anirem
a ventar les plagues
que porta el mal vent.*

*Platja de pinada, et volen furtar,
t'hi posen un hipòdrom, camp de golf i
tenis,
per qui ho pot pagar.*

*Trau més argelagues i tots anirem
a ventar les plagues
que porta el mal vent.*

*Terres i aigües nostres, el poble ho sap bé
no entraran pirates amb mans enguantades
a fer el saqueig.*

*Platja de pinada, et volen furtar,
ja estàs mal ferida i ben encordada per
vetes d'asfalt.*

*Trau més argelagues i tots anirem
a ventar les plagues
que porta el mal vent.*

*Platja de pinada, et volen furtar,
t'ofeguen amb finques i pisos de luxe
i grans restaurants.*

*Trau més argelagues i tots anirem
a ventar les plagues
que porta el mal vent.*

*Platja de pinada, fes córrer la veu,
pel llit vell del Túria i per l'Albufera
hi ha núvols al cel.*

*Trau més argelagues i tots anirem
a ventar les plagues
que porta el mal vent.*

2.11. Hala Mare (lletra: tradicional/Vicent Torrent; música: Vicent Torrent;
arranjaments: Al Tall)

*Deu anys tenia enjogassada
i amb les xiquetes jocs s'inventava,
dalt de l'andana o dins de l'horta
anaven traent-se tota la roba.*

*Hala mare, mare, vinga!
Mare, vinga i la vorà!
Nueteta amb les amigues
per l'andana i pel dacsar!*

*Tretze anys complia, ja sospirava,
i amb xics esplèndids només somiava,
anava pintant-se tota la cara
amb polvos i cremes, molt amagada.*

*Hala mare, mare, vinga!
Mare, vinga i la vorà!
Tota pleneta de polvos
per la cara i per les mans!*

*Ja fadrineta va enamorar-se
i va sentir el seu cor embalar-se,
cada vesprada i pels afores
anaven amant-se ben a les fosques.*

*Hala mare, mare, vinga!
Mare, vinga i la vorà!*

*Abraçada amb el seu nóvio,
que pareixen uns amants!*

*Ben casadeta tingué una filla
que enjogassada deu anys tenia
i amb les xiquetes jocs s'inventava,
portes tancades dalt de l'andana.*

*Hala mare, mare, vinga!
Mare, vinga i la vorà!
Nueteta amb les amigues
per l'andana i pel dacsar!*

*La mare que tinga filles
que no les guarde amb excés,
que són com les peladilles
que ràncies es poden fer.*

*Deixeu que rode la roda,
mares que filles teniu,
l'aire espera respirar-lo
i el foc sempre fa caliu.*

*Hala mare, mare, vinga!
Mare, vinga i la vorà!
Nueteta amb les amigues
per l'andana i pel dacsar!*

2.12. Masurca de l'agre-dolç (instrumental)

2.13. Darrer diumenge d'octubre (lletra: Vicent Torrent; música: tradicional; arranjaments: Al Tall)

*Darrer diumenge d'octubre,
el camí ja és ben sabut,
eixiu a la carretera
que cal aplegar-se al Puig.*

*La Marina i la Ribera,
l'Horta, els Ports i la Safor,
Vall d'Albaida, la Costera,
la Plana de Castelló.*

*Albocàsser, Elx i Alzira,
Carcaixent, Sagunt i Alcoi,
Ontinyent, Carlet, Gandia,
Almassora i Vinaròs.*

*El Garbí i el Puig Campana,
el Montgó i el Montcabrer,
Calderona, Bèrnia, Aitana,
Montot i Benicadell.*

*Darrer diumenge
d'octubre,
el camí ja és ben sabut,
eixiu a la carretera
que cal aplegar-se al Puig.*

3. POSA VI, POSA VI (1978)

3.1. Ja venen les vermaores (lletra: tradicional/Vicent Torrent; música: tradicional;
arranjaments: Al Tall)

*Ja venen les vermaores
en lo mas de l'Almorquí,
porten les cistelles plenes
de raïm de valenci.*

*Els peus són terra calenta,
les mans untós moscatell,*

*faran reposar la vinya
quan tallen tot el sarment.*

*Viscor que porta verema
i fa pell de vermaor,
benvinguda en hora bona
que a l'hivern fa provisió.*

3.2. Els festers de Sant Joan (lletra: tradicional; música: tradicional)

*Ací estem nosaltres
ja amanits per a cantar
però és molt bo de comprendre
que és molt bo d'entendre
ens han de pagar.*

*Cantem a la gana,
si són com Déu mana
trauran la botella
plena d'aiguardent,
pa nosaltres la canya
que som de Picanya,
farem divertir un ratet a la gent.*

*Trauran la copeta,
si és d'aguileta
nosaltres no passem d'ací,
també us asseguro,
ens trauran un puro
pa fumar-lo ací.*

*Tramussos d'Àfrica, que són fresquets,
els ven Joano, el tramusser,
vinguen senyores, fadrines també,
porten espardenyes, sabates i botes
i ho baratarem.*

*Ximet de Burra, número u,
que s'emborratxa més que ningú,
Ximet de Burra, número dos,
que s'emborratxa, que s'emborratxa
perquè és un gos.*

*Donem les gràcies a tots els presents,
sense oblidar-nos dels bons cuiners,
també als de fora per no quedar mal
i amb molta alegria, direm tot lo dia
visca Sant Joan.
Ací estem nosaltres.*

3.3. Pere de la mel (lletra: tradicional; música: tradicional)

*El vi ja el poden,
Pere de la Mel el poda
Podint, podant el vi,
Pere de la Mel
ja poda el vi.*

*El vi l'ensofren,
Pere de la Mel l'ensofra.
Ensofrint, ensofrant el vi,
Pere de la Mel
ensofra el vi.*

*El vi ja el tallen,
Pere de la Mel el talla,
Tallint, tallant el vi,
Pere de la Mel
ja talla el vi.*

*El vi el carregen,
Pere de la Mel el carreja,
Carregint, carregant el vi,*

*Pere de la Mel
carreja el vi.*

*El vi ja el xafen,
Pere de la Mel el xafa,
Xafint, xafant el vi,
Pere de la Mel
ja xafa el vi.*

*El vi l'emboten,
Pere de la Mel l'embota,
Embotint, embotant el vi,
Pere de la Mel
embota el vi.*

*El vi se'l beuen,
Pere de la Mel se'l beu,
Bevint, bevent el vi,
Pere de la Mel
es beu el vi.*

3.4. Romanç de Sant Rorro (lletra: tradicional; música: tradicional)

*Déu em done inspiració
per a poder explicar
la vida d'un sant baró
que és digna de mencionar.
Que vinga el Déu Baco,
que ens porte un porró
i que ens allumene
en esta ocasió.*

*És Sant Rorro el més lluït
i és el sant més miraculós,
que per a pagar mitgeta
mai no ha segut pereós.
Quan era xiquet
apenes parlava
anava a les tendes
i s'emborratxava.*

*Quan ja se feu més fadrí
li augmentà la devoció,
no podia passar dia
sense prendre canyamó,*

*Per allà on anava
prenia amistat
amb les tavernes
que el donen fiat.
Sabia totes les tendes
quin vi era el més eixut,*

*on el venien barato
i on el donaven més pur..
Allí se gastava
si portava, un duro i
se n'anava a casa
amb un pet com un xurro.*

*Quan tenia més edat,
ja tenia millor cor,
es feu molt aficionat
a donar el "truc i flor".
Si deien,
tirava la falta,
Sant Rorro mig cànter
de vi se calava.*

*Si alguns per casualitat
teniu la dona partera,
en compte de xocolate
doneu-li la bota plena;
que és la millor medicina
per a la partera avui,
en compte de la gallina
doneu-li un cuiro de vi.*

*Senyores que el caldo
dona inflamació,
doneu-li ginebra
i vi del millor.*

*Sant Rorro prengué amistat
amb una beata,
quan anaven a resar,
omplien la carabassa
i quan aplegaven
a l'amen i glòria
els dos s'empinaven
la carabassola.*

*Per a final del Rosari,
es menjaven un mosset,
entraven en la bodega
i omplien el tonellet;
puix vindria a cabre
decalitre i mig
i tot se'l colaven
abans de les sis.*

*La beata ja parlava
en Italià i en francès
i Sant Rorro se n'anava
caiguent-se pel carrer;*

*cantant seguidilles
aquell malfeiner
anava borratxo
com un dolçainer.*

*Quan es va morir Sant Rorro
molts amics l'acompanyaren,
com tots volien portar-lo
a l'últim se sortejaren
i además portaven
deu cuiros de vi
per anar tastant-lo
durant el camí.*

*Adiós Sant Rorro bendito
que mai has quedat a deure,
dona salut als borratxos
i moltes ganes de beure,
que el vostre perdó
en la glòria eterna
al cel ens aguardes
amb la bota plena.*

3.5. Jota de ronda (lletra: tradicional; música: tradicional)

*Eres perdiueta,
eres perdiueta,
que piques i voles!
Eres més bonica,
eres més bonica*

*que totes les dones!
Eres perdiueta,
eres perdiueta,
que voles i piques!
Eres més bonica,*

*eres més bonica
que totes les xiques!*

*Et vullc, et vullc,
et vullc i et voldré
perquè eres bonica
i amb tu em casaré.*

*Està esta nit per eixir
el guitarra-volander,
qui s'atrevisca a parar-lo
es deu confessar primer,
es deu confessar primer
i està esta nit per eixir!*

*Eres perdiueta,
eres perdiueta,
que piques i voles!
Eres més bonica,
eres més bonica
que totes les dones!*

*Eres perdiueta,
eres perdiueta,
que voles i piques!
Eres més bonica,
eres més bonica
que totes les xiques!*

*Et vullc, et vullc,
et vullc i et voldré*

*perquè eres bonica
i amb tu em casaré.*

*Si em pose a cantar cançons,
te'n cantaré més de mil,
que les duc en la butxaca
lligaetes amb un fil,
que les duc en la butxaca
lligaetes amb un fil.*

*Eres perdiueta,
eres perdiueta,
que piques i voles!
Eres més bonica,
eres més bonica
que totes les dones!*

*Eres perdiueta,
eres perdiueta,
que voles i piques!
Eres més bonica,
eres més bonica
que totes les xiques!*

*Et vullc, et vullc,
et vullc i et voldré
perquè eres bonica
i amb tu em casaré.*

*Un caragol sense molla
a on ha vingut a parar?*

*Que comença una cançó
i no la sap acabar,
i no la sap acabar,
i un caragol sense molla!*

*Eres perdiueta,
eres perdiueta,
que piques i voles!
Eres més bonica,
eres més bonica
que totes les dones!*

*Eres perdiueta,
eres perdiueta,
que voles i piques!
Eres més bonica,
eres més bonica
que totes les xiques!*

*Et vullc, et vullc,
et vullc i et voldré
perquè eres bonica
i amb tu em casaré.*

*Abaixa la caldereta,
que està al pujar de l'escala
i li donarem a beure
a eixe que ha cantat ara,
i li donarem a beure
a eixe que ha cantat ara!*

*Eres perdiueta,
eres perdiueta,
que piques i voles!
Eres més bonica,
eres més bonica
que totes les dones!*

*Eres perdiueta,
eres perdiueta,
que voles i piques!
Eres més bonica,
eres més bonica
que totes les xiques!*

*Et vullc, et vullc,
et vullc i et voldré
perquè eres bonica
i amb tu em casaré.*

*Eixe que ha cantat ara
ni és home ni és res,
que és una "xala pelà"
que es cria pels albarzers,
que es cria pels albarzers
i eixe que ha cantat ara!*

*Eres perdiueta,
eres perdiueta,
que piques i voles!
Eres més bonica,
eres més bonica*

que totes les dones!

Eres perdiueta,

eres perdiueta,

que voles i piques!

Eres més bonica,

eres més bonica

que totes les xiques!

Et vullc, et vullc,

et vullc i et voldré

perquè eres bonica

i amb tu em casaré.

3.6. Les xiques quan són fadrines (lletra: tradicional/ Enric Ortega; música: tradicional/ Enric Ortega)

Les xiques quan són fadrines

si volen acomodar-se

es deixen de beure vi

perquè solen afrontar-se

Quan estan davant del nóvio

i se posen a menjar

tot són mecus i carasses

quan l'arriben a tastar.

Quan estan a soles sol ser menys agut,

en beuen dos tragos i sent eixut

estan colorades com a ramellets

i ben empolvades blanques com la llet.

I després quan són casades

ja no guarden el secret.

Li diuen al seu marit:

Porta'm vi que no tinc llet!

Aquesta criatura m'estira la pell

no me'l portes agre, porta-me'l del vell,

Si me'l portes agre no hi ha a qui li

entre i sempre se'm posa dolor en el ventre!

Les xiquetes de hui en dia

si volen emborratxar-se

van al bar o a la taverna

i no esperen a casar-se.

Quan entren a la taverna

i si algú les mira mal,

mai no es posen colorades,

l'envien a pastar fang.

Mira l'Amparito anant pel carrer

*li diuen borratxa de lo molt que beu,
més ella contesta molt tranquil·lament:
qui no s'emborratxa no sap viure gens!*

3.7. Dansa del trull (lletra: tradicional/ Vicent Torrent; música: tradicional/ Vicent Torrent)

*Al compàs de la dansa, dansa del Trull
van els grans esclafant-se, soltant lo
suc,
baixa als peus, corre a xorros el suc
vermell,
baixa als peus, no és la força del vi
novell.*

*Jo m'ho cante, jo m'ho balle
i el raïm baixa figant.*

*Xip-xap! Xip-xip-xip-xap!
Xip-xip-xip-xap! Xip-xip-xip-xap!
Xip-xip-xap!*

*Quan els carros s'acosten ben plens de
gra
els xiquets al darrere venen cantant.
Doneu-mos, senyor amo, un poc de
raïm,
que els borratxos del poble no volen vi.
Jo m'ho cante, jo m'ho balle
i els xiquets ja estan volant!*

*Xip-xap! Xip-xip-xip-xap!
Xip-xip-xip-xap! Xip-xip-xip-xap!
Xip-xip-xap!*

*El raïm negre es queixa als trepitjadors,
m'esteu traent el suc ja figant tan fort!
Però a l'hivern quan no hi haja en què
treballar,
jo seré a la taverna, qui ho aixafarà?*

*Jo m'ho cante, jo m'ho balle
i m'embafe de dolçor.
Xip-xap! Xip-xip-xip-xap!
Xip-xip-xip-xap! Xip-xip-xip-xap!
Xip-xip-xap!*

*El vi lleva les penes si vas plorant,
el vi solta la llengua si has de parlar,
tot allò que ara calles perquè tens por
li ho soltaràs a l'amo cridant ben fort.
Jo m'ho cante, jo m'ho balle
mentre em toque la suor!*

*Xip-xap! Xip-xip-xip-xap!
Xip-xip-xip-xap! Xip-xip-xip-xap!
Xip-xip-xap!
La senyora Maria aguaita lo Trull,
el desig li fa pujar la sang als ulls,
es fotrà tres glopades de vi vermell
i escamparà calúmnies pertot arreu.
Jo m'ho cante, jo m'ho balle
que la festa es va acostant!

Xip-xap! Xip-xip-xip-xap!
Xip-xip-xip-xap! Xip-xip-xip-xap!
Xip-xip-xap!*

*Amb somriure de moixa el senyor rector
va comprar tres garrafes del vi millor,
diu que espera les masses de Sant
Bernat
ja voreu quins sermons tan il·luminats!

Jo m'ho cante, jo m'ho balle
ho encomane a tots els sants!

Xip-xap! Xip-xip-xip-xap!
Xip-xip-xip-xap! Xip-xip-xip-xap!
Xip-xip-xap!*

3.8. La Pepa l'espardenyera (lletra: tradicional/Enric Ortega/Vicent Torrent; música: tradicional)

*La Pepa l'Espardenyera
també porta polissó
i un mocaor sense vora
que arriba fins als talons,
sa mare li va darrera
com un gos, com un gos, com un gos!*

*I quan tots ja asseguraren
que no hi ha cosa millor
que una bona borratxera
vinga d'on vinga el licor,
Enric ve i mos demostra
que millor que una sempre són dos!*

*Arròs amb fesols i penques,
jo en menjaria un platet
amb una cullera fonda
i en tant en tant un traguèt,
amb una cullera fonda
i un traguèt, i un traguèt, i un traguèt!*

*- Vinga ahí, Vicent! Que eres el
borratxo més gran del país!
Dissabte, absent a i cassalla
a la salut de rector;
diu menge, vi i ginebreta
pa' curar la inflamació;*

*dilluns matí, la ressaca,
dormiré a la salut del patró!*

*Quan fa seca brunz l'abella,
I li cante uns clamors a l'amo
que em rebroten des de dins del cor!*

*Quan plou bufa el caragol,
i quan m'apreta l'absenta
em puja la inspiració!*

3.9. A les portes del cel (lletra: tradicional/ Vicent Torrent; música: tradicional)

*Allà a les portes del cel, so Miquel
Allà a les portes del cel, so Miquel
allà a les portes del cel
tot és vi, tot és vi, tot és vi.*

*Si vols veure, torna arrere, de l'eixut
Si vols veure, torna arrere, de l'eixut
qui té les claus és Sant Pere
de l'embut, de l'embut, de l'embut.*

*Qui té les claus és sant Pere, de l'embut
Qui té les claus és sant Pere, de l'embut
i Baco pega darrere,
mig perdut, mig perdut, mig perdut*

*I Baco pega darrere, mig perdut
I Baco pega darrere, mig perdut
ballant i sense espartenyas,
ple de suc, ple de suc, ple de suc.*

*Allà a les portes del cel, so Miquel
Allà a les portes del cel, so Miquel
allà a les portes del cel
tot és vi, tot és vi, tot és vi.*

3.10. Ens fan tancar les tavernes (lletra: tradicional; música: tradicional)

*Mos fan tancar les tavernes
amb molta rigoirat.
Ja estan contentes les dones,*

*les bufes s'han acabat.
Exclamava un taverner:
què faré, pobre de mi?*

*Em fan tancar els diumenges,
que venc més aigua que vi!
Ai, Soledat!
Ja no puc beure!*

*Dilluns, dimarts, dimecres, dijous,
divendres, dissabte, fins al diumenge!
Ai, Soledat!
Ja no puc beure!
Dilluns, dimarts, dimecres, dijous,
divendres, dissabte, fins al diumenge!*

3.11. No en volem cap (lletra: tradicional; música: tradicional)

*No en volem cap
que no estiga borratxo
no en volem cap
que no estiga bufat.
Volem, volem, volem
que espiguen tots borratxos,
volem, volem, volem
que espiguen tots contents.*

*si mos emborratxen és per compromís,
la nostra medicina sempre és el vi.*

*Som els més animals de tot el poble
i anem a ca les nòvies i no mos volem
perquè sempre bevem vi i aiguardent,
som "sujetos de risa" de tota la gent.*

*Els cinc som de la població;
som els més borratxos de tot Castelló,
si mos emborratxen és per compromís,
la nostra medicina sempre és el vi.*

*Tots junts, tots junts, tots junts
la quadrilla dels borratxos,
tots junts, tots junts, tots junts,
la quadrilla dels bufats.*

*Som els més animals de tot el poble
i anem a ca les nòvies i no mos volem
perquè sempre bevem vi i aiguardent,
som "sujetos de risa" de tota la gent.*

*No en volem cap
que no estiga borratxo
no en volem cap
que no estiga bufat.
Volem, volem, volem
que espiguen tots borratxos,
volem, volem, volem
que espiguen tots contents.*

*Els cinc som de la població;
som els més borratxos de tot Castelló,*

3.12. Córrega la bota (lletra: tradicional; música: tradicional)

Un, dos, tres, quatre, cinc, sis, set...

Huit, nou, deu!

Córrega la bóta!

Córrega la bóta!

Huit, nou, deu!

Córrega la bóta

i beurem tots!

Venim a Benimagrell,

no venim borratxos,

no venim borratxos.

Venim a Benimagrell,

no venim borratxos,

que venim contents.

Posa vi! Posa vi! Posa vi!

Mo'l beurem! Mo'l beurem! Mo'l

beurem!

Si no mo'n poses i no mo n'anirem,

que volem estar ací i ací estarem.

Posa vi! Posa vi! Posa vi!

Mo'l beurem! Mo'l beurem! Mo'l

beurem!

Perquè sàpies que sem agraïts

mo l'acabarem! Mo l'acabarem!

Huit, nou, deu!

Córrega la bóta!

Córrega la bóta!

Huit, nou, deu!

Córrega la bóta

i beurem tots!

No mo n'anem encara, encara!

No mo n'anem encara, no!

No mo n'anem encara, encara!

Mentre quede vi en el porró!

Huit, nou, deu!

Córrega la bóta!

Córrega la bóta!

Huit, nou, deu!

Córrega la bóta

i beurem tots!

Venim a Benimagrell,

no venim borratxos,

no venim borratxos.

Venim a Benimagrell,

no venim borratxos,

que venim contents.

Posa vi! Posa vi! Posa vi!

Mo'l beurem! Mo'l beurem! Mo'l

beurem!

*Si no mo'n poses i no mo n'anirem,
que volem estar ací i ací estarem.*

*Que borratxera! Que borratxera!
Tota la culpa! Tota la culpa! La
tavernera!*

*Que borratxera! Que borratxera!
Tota la culpa! Tota la culpa! La
tavernera!*

*Huit, nou, deu!
Córrega la bóta!
Córrega la bóta!
Huit, nou, deu!
Córrega la bóta
i beurem tots!*

*Tornem de Benimagrell!
No tornem borratxos!
No venim borratxos!
Tornem de Benimagrell!
No dormim borratxos
que bevem més temps!*

*Tira-li la clau! Tira-li!
No li faces mal! Tira-li!
Tira-li la clau! No li faces mal!
Tira-li la clau! Tira-li!
Tots havem begut i no mos ha fet mal!
Tots havem begut i no mos ha fet mal!
Que siga l'enemic de l'oli del barral!*

*Ai ai ai! Sant Pasqual! Que no vull
massa mal!*

*Huit, nou, deu!
Córrega la bóta!
Córrega la bóta!
Huit, nou, deu!
Córrega la bóta
i beurem tots!*

*Que borratxera! Que borratxera!
Tota la culpa! Tota la culpa! La
tavernera!
Que borratxera! Que borratxera!
Tota la culpa! Tota la culpa! La
tavernera!*

*Tira-li la clau! Tira-li!
No li faces mal! Tira-li!
Tira-li la clau! No li faces mal!
Tira-li la clau! Tira-li!*

*I posa vi! Posa vi! Posa vi!
Mo'l beurem! Mo'l beurem! Mo'l
beurem!
I si no mo'n poses no mo n'anirem!
Que volem estar ací i ací estarem!
Jo conec un amic que li diuen cosa
bona
que quan s'emborratxa és molt lladró*

LES CLAUS DEL TIO CANYA
LLENGUA, MÚSICA I CANÇÓ REIVINDICATIVA:
L'IMAGINARI DEL GRUP VALENCIÀ AL TALL

i va a casa de la dona

i comença a garrot amb tots!

Jo conec a un senyoret que tots els dies

va borratxo com un set i este matí

la vista allà l'han dat

i si portava pet ja ha perdut els

pantalons..

4. A MIQUEL ASSASSINAREN (1978)

4.1. A Miquel Grau (lletra: Enric Ortega; música: tradicional)

*Per cridar "vull l'Estatut!"
ai, ai, ai, ai...*

*Per cridar "vull l'Estatut!"
a Miquel l'assassinaren.*

*No poguérem dir-li adéu,
soledat de l'ai, ai, ai...*

*No poguérem dir-li adéu,
perquè el taüt ens furtaren.*

*Ço passà en Alacant,
soledat de l'ai, ai, ai...*

*ço passà en Alacant,
en Alacant el mataren*

*Ja el porten a soterrar,
l'acompanya tot lo poble.*

*Per guanyar la llibertat,
ai, ai, ai, ai...*

*Per cridar "vull l'Estatut!"
a Miquel l'assassinaren.*

*Per guanyar la llibertat,
quants germans tenen de caure.*

*Ja el porten a soterrar,
ai, ai, ai, ai...*

*Ja el porten a soterrar,
l'acompanya tot lo poble.*

*Miquel Grau ja no està ací,
soledat de l'ai, ai, ai...*

*Miquel Grau ja no està ací,
quan avui tots l'esperàvem.*

*Per guanyar la llibertat,
quants germans tenen de caure.*

4.2. Danseta (instrumental)

5. QUAN EL MAL VE D'ALMANSA (1979)

5.1. Dansa de nanos (instrumental)

5.2. Processó (lletra: Vicent Torrent; música: Eliseu Parra; arranaments: Eliseu Parra/ Enric Esteve)

*La història ja està passada,
pols i terra la taparen,
però el mal que vingué d'ella
mal d'Almansa,
rossega encara i alcança
tot el poble.*

*Invocarem alquimistes,
bruixes, fades i ocultistes
que dissipen la foscor,
per què conjuren el temps
que tot tracta d'amagar-ho.*

*Que torne a la llum del dia
en un primer cadafal
tot el poble que va viure
abans del fracàs d'Almansa;
prenguen lloc en igualtat
Jaume I i Ausiàs March
amb els gremis i els oficis,
llauradors i gent de mar.*

*Que siguen també testics
en un segon cadafal
els hereus de la derrota,
valencians de Nova Planta;
prenguen lloc en igualtat
Maians, Romeu i Sorolla
amb els obrers de la seda
i els plantadors de taronja.*

*Feu més fort el sortilegi
amb tots els vostres poders
i acudisquen a la festa
en un tercer cadafal
aquells que encara han de nàixer,
gent desperta i sobirana
senyors del seu propi viure
prenguen lloc en igualtat.*

*I vosaltres que sentiu
les músiques i els romanços
obriu els ulls i voreu
des del vostre cadafal
l'ample caminal que s'obre
entre tots els concurrents.*

*Comença la processó
llarga, trista i desolada;
va davant el rei Borbó,
Felip V el calça llarga;
segueix l'any 1707
i el Decret de Nova Planta;
l'organista Cabanilles
va sonant una tocata.*

*Molts maulets, bolic al muscle,
busquen on alçaran casa;
porten pelfes i catifes
els teixidors de la llana;
passen porcs i botiflers,
botiflers i sargantanes,
renegats i delators,
socarrats i socarrades,
lladres, bisbes i marquesos,
naus amb senyera esgarrada,*

*Carles d'Àustria plegant vela,
pebre, cànem i pesquera,
D'Asfeld, dimoni emplomat,
incendiari i mala bava,
soldats catalans i anglesos,
de Portugal i d'Holanda,
saladures, prostitutes,*

*ametlons, arròs i pansa,
francesos i castellans,
saragüells i el mal d'Almansa;
passen molts més de maulets,
botiflers no hi ha apenes,
passa Berwic i Blanquer
i Lluís XIV de França,
lliures, diners, divuités,
un nou patriotisme passa
castellanesc i estafant,
l'Estat Modern va d'estrena,
i els senyors van de dinar,
el Penjadet i Basset,*

*Quart de Poblet passa en flames,
volen les cendres de Xàtiva
i una extensa polseguera
s'escampa sobre la llum,
que el sol va en la comitiva
i la remor se l'en duu;
que el conjur no dura sempre
i la història ja és passada,
però el mal que vingué d'ella,
mal d'Almansa,
rossega encara i alcança
tot el poble.*

5.3. El 2 i 15 (instrumental)

5.4. Romanç de cec (lletra: Vicent Torrent; música: tradicional; arranjaments: Enric Esteve/ Eliseu Parra/ Ximo Caffarena)

Va ser a la tardor de 1705 que a Altea desembarca Baptista Basset com a general de l'exèrcit de Carles el d'Àustria. Entra en la Marina i passeja per pobles i viles i en moltes comarques als maulets va distribuint armes i donant raons, convencent a tots els llauradors que l'arxiduc Carles ha promès suspendre tributs i gravàmens i tot el país li va plantar cara al Borbó Felip VICENT

Els reis i governants de tota Europa es posen a l'aguait i al ple s'aboquen, que està en discussió la corona dels regnes d'Espanya i els dos aspirants una guerra van a provocar, buscant aliances amb altres estats dos exèrcits preparen, Felip de Borbó i Carles d'Àustria, tals són els seus noms.

Als pobles van renàixer les esperances d'arrancar el poder als nobles senyors i en poques setmanes el camí de València aplanaren; maulets i aliats dominaren pobles i ciutats; d'una punta a l'altra el

país va tornar a obrir les arques per traure al carrer les senyeres contra el botifler i l'Arxiduc Carles a la porta de Quart aclamaren i ell feu jurament d'obeir i defendre las lleis.

Del dia que ara esmente gardeu memòria: el 25 d'Abril de 1707 que trista batalla va somoure la terra d'Almansa; l'exèrcit Borbó al de l'Àustria va vèncer d'un colp i sense defenses ocuparen comarques senceres. Mal dia va nàixer qui ordenà destruccions i matances. Si el mal ve d'Almansa amb raó diuen que a tots alcança: no es pot oblidar que en la boca del poble ha quedat.

Després que va sotmetre tot el país i va tractar els hòmens amb gran crueltat, pensà que era l'hora d'augmentar el poder de la seua corona i sense tardança promulgà el Decret de Nova Planta, pel qual suprimia les lleis i costums de la pràctica antiga i ens va prohibir que parlàrem la llengua d'ací.

*Senyors i senyores,
de la història us hem fet el recompte;
si voleu seguir, en els llibres està tot escrit.*

5.5. Lladres (lletra: Vicent Torrent; música: tradicional/ Enric Esteve; arranjaments:
Enric Esteve/ Eliseu Parra)

*Lladres que entreu per Almansa
no sou lladres de saqueig,
que ens poseu la cova en casa
i des d'ella governeu.*

*I amb rabosera elegància
ens heu forçat a oblidar
que si sentim buit el ventre
és per manca de menjar.*

*Governeu de lladrocini
i rapinyeu governant;
sou fartons de vida llarga
que mai voleu acabar.*

*No s'ensenya en les escoles
com va esclafar un país,
perquè d'aquella sembrada
continuen collint fruits.*

*El nostre plat cada dia
ens el torneu a llevar;
l'aparteu amb elegància
com si no tinguérem fam.*

*Hi ha un licor en la resina
dels antics oliverars
que fa tendra la memòria
i aclareix la veritat.*

*Lladres que entreu per Almansa
no sou lladres de saqueig,
que ens poseu la cova en casa
i des d'ella governeu.*

5.6. Cant de maulets (lletra: Vicent Torrent; música: Ximo Caffarena; arranjaments: Ximo Caffarena)

*Eixiu tots de casa
que la festa bull
feu dolços de nata
i coques de brull,
polimenteu fustes
i emblanquineu murs
perquè Carles d'Àustria
ha jurat els Furs.*

*Vine Pilareta
que et pegue un sacsó
els peixos en l'aigua
i els amos al clot,
i si no l'empara
el Nostre Senyor
tallarem la cua a
Felip de Borbó.*

*Enrameu de murta
places i carrers,
abastiu de piules
xavals i xiquets,
aclariu la gola amb
vi de moscatell,
que no hi ha qui pare
el pas dels maulets.*

*Si l'oratge es gira
en mal dels maulets,
vindran altres dies
que bufe bon vent.
Quan més curt ens lliguen,
més perill tindran.
Passeu-me la bota
i seguiu tocant.*

5.7. Albaes (lletra: Vicent Torrent; música: tradicional; arranjaments: Enric Esteve/Eliseu Parra)

*Una mà molt generosa
deixà lliure el rossinyol:
llevà la porta a la gàbia
i lligà el pardal del coll.*

*Quan el foc refresque l'aigua
i el gel la faça bollir
per curar el mal d'Almansa
ens vindrà res de Madrid.*

5.8. Polca (instrumental)

5.9. Nuclears?... No, Gràcies (lletra: Vicent Torrent; música: Eliseu Parra;
arranjaments: Enric Esteve/ Eliseu Parra)

*En este país, senyors
ens falta molta llenya
per mantindre la caldera
i anar coguent els cigrons.*

*Ni petrolis ni carbons
tenim prou per fer-la moure
i tant al ric com al pobre
importa manxar el foc.*

*Què farem de tanta fàbrica
i tan poca gasolina
s'enreda l'economia
i perilla l'esmorzar.*

*Ai món, quantes voltes pegues
que mos dus a bacs!
Ho hem gastat tot en la sembra
i ara no podem regar.*

*Qui desfarà l'embolic
per poder tirar avant?
Cal presentar uns bons plans
que ens eviten l'esclafit.*

*I músiques celestials
van baixar des de la trona qui
sempre a menjar vos dona
té preparat el bullit.*

*L'energia nuclear
serà la millor manera
de mantindre la caldera
de fer-la rebentar.*

*Ai món, quantes voltes pegues
que mos dus a bacs!
Ho hem gastat tot en la sembra
i ara no podem regar.*

*El bullit té preparat
qui a malcuinats ens enfita
i a qui de molt aprofita
una Central Nuclear.*

*La clavaran a Cofrents
si és que remei no li'n poses,
com són grosses, n'entren poques,
si en vols més, para el cabàs.*

*I a mans de semblant progrés,
història no hi ha més que una:
Farem la pàtria en la lluna per
tots els segles. Amén.*

*Ai món, quantes voltes pegues
que mos dus a bacs!
Ho hem gastat tot en la sembra
i ara no podem regar.*

5.10. La colometa (lletra: tradicional; música: Vicent Torrent)

*El colom roda la torre,
roda i no pot entrar
i la pobra colometa
no para de sospirar.*

*Tota la nit que camine
només per veure't la cara
i ara que estic ací,
trobe la porta tancada.*

*El festejar amagat
és un viure molt en pena;
és com la brasa de foc, que
davall la cendra crema.*

5.11. Bolero (instrumental)

5.12. Per culpa (lletra: tradicional; música: tradicional)

*Per culpa d'esta guerra
tot està molt car,
el poble vindrà dia
que no podrà menjar,
"hasta" la terreta,
faves i encisam
"apuja" més que apuja
"menos" el jornal.*

*Una "aixà", dotze pessetes,
un rotllo, set gallets,
"ca" rotllo furten quatre onses,
tot a pagar-ho el pobret.*

*Forners, tingau consciència,
que justícia no n'hi ha,
"ense que" el poble es desperte,
tot el pa repesarà.*

*Ací en este poble hi ha un republicà
que dins de molt poc temps
feixista s'ha posat
i ha anat a avisar l'ajuntament
que tanquen a la Murga i
l'han tancat a d'ell.*

5.13. El fantasma (lletra: Vicent Torrent; música: Vicent Torrent; arranjaments: Ximo Caffaena)

*Per totes les comarques
de la muntanya
va un fantasma passant,
gardeu la palla.*

*Trenta pobles n'hi havia amb les llars
enceses,
totes les va apagar,
mengeu pa a seques.*

*Tria dos o tres cases de les més bones,
trenca totes les teules,
cuideu les soques.*

*Fa menjar a les rates per a que crien,
les fica en les sabates
de les fadrines.*

*Duu corcons en el sac de la ruïna
i els clava per les portes,
maleït siga!*

*Quin malefici!
I no hi ha qui l'espante
del seu ofici.
L'han vist fer les maletes del xavals
joves
fins pansir de desfici
a les xicones.*

*Tan de rebost el bort ha fet escórrer
que ha muntat dalt del tren
a tot un poble.*

*És un fantasma vell i rovellat
que arronsa el seu espectre
en despoblat.*

*Ai qui poguera
trossejar-li el llençol
a eixa quimera!*

LES CLAUS DEL TIO CANYA
LLENGUA, MÚSICA I CANÇÓ REIVINDICATIVA:
L'IMAGINARI DEL GRUP VALENCIÀ AL TALL

*Francisco Pérez López entra en la
fàbrica,
l'expressió eixuta i freda
tracta amb la màquina.*

*Furga, fantasma,
furga i cria enemics
que et cous la trampa.*

5.14. A Miquel Grau

6. NADAL VALENCIÀ I i II (1979-1980)

6.1. Pastorets i pastorettes (Tradicional. Intèrpret: Al Tall)

6.3. L'Asguinaldo de Tonet (Popular. Intèrprets: Lluís Miquel / Al Tall)

6.8. Maria anava partera (Tradicional. Intèrprets: Al Tall)

6.13. Tampa, tapam (Tradicional. Intèrpret: Al Tall)

7. SOM DE LA PELITRÚMPELI (1980)

7.1. Patilles tòrtiques (lletra: tradicional; música: tradicional)

*Patilles tòrtiques,
dum peluquèstricum,
som de l'airú.*

*Som de la pelitrúmpeli,
pelicutxim catarrim
catarrim catxim.*

7.2. Taninà (lletra: tradicional; música: tradicional)

*Taninà ninà,
socarrats de Cocentina,
taninà ninà,
hem perdut l'enteniment,
taninà ninà,
volent fer a son Alcàsser,
taninà ninà,
tan luxós com a altres temps.*

*Hem fet ampla carretera
a son molt vistós castell.*

*Tenen fonteta les cases
per anar sempre ben nets.*

*Hem dotat a tot el poble
de molts curios pavement.*

*Hem refet nostre col·legi
per a que sàpien molt més.*

7.3. Ix xica a ballar (lletra: tradicional; música: tradicional)

*Ix, xica, a ballar,
que t'espera la parella
i està la gent desesperà.
Ix xica a ballar.*

*Les xiques que ballen a la dansa,
escaldades estan com la pansa,
acudiu, acudiu a les danses
i voreu i voreu xiques guapes.*

7.4. Murga (lletra: tradicional; música: tradicional)

*Ja venim de fora, ja venim de dins,
amb la panxa plena i el melic florit.*

*Joanet, si vas a l'hort,
porta figues, porta figues.*

*Joanet, si vas a l'hort,
porta figues, figues i ambercocs*

de pinyol dolç.

*Ai, don Joaquim, don Joaquim,
don Joaquim, quina aigua cau!*

*Ai, don Joaquim, don Joaquim,
arromanga't un camal!*

7.5. La Bolangera (lletra: tradicional; música: tradicional)

*La Bolangera té un tupí,
sense foc el fa bullir,
Fica-li foc i bullirà,
la Bolangera ballarà*

*La Bolangera a la putput
li diu que duga el seu menut,
i quan els té a tots rostits
la Bolangera pega crits.*

*La Bolangera té un tupí,
sense foc el fa bullir,
Fica-li foc i bullirà,
la Bolangera ballarà*

*La Bolangera a una perdiu
li diu que duga el seu niu:
Quan al seu forn els ha ficats,
la Bolangera els ha menjats.*

*La Bolangera té un tupí,
sense foc el fa bullir,
Fica-li foc i bullirà,
la Bolangera ballarà.*

*La Bolangera té un colom
que se l'ha endut a dins del forn:
quan se l'ha fet molt ben rostit,
la Bolangera fa un xiulit.*

*La Bolangera té un tupí, sense
foc el fa bullir, Fica-li foc i
bullirà,
la Bolangera ballarà.*

*La Bolangera té un setrill per a
fregir-los a tots dins,
i en vore que els té ben plegats,
la Bolangera ha rebentat.*

*La Bolangera té un tupí,
sense foc el fa bullir,
Fica-li foc i bullirà,
la Bolangera s'alçarà.*

7.6. Cant de sereno (lletra: tradicional; música: tradicional)

*Yo era pastorcito
per eixes muntanyes,
i ara soc sereno
rondando las calles.*

*Ave Maria Puríssima,
les dotze,
sereno.*

7.7. Oh, oh, què és este roïdo (lletra: tradicional; música: tradicional)

*Oh, oh, què és este roïdo,
què passa per ací,
que de nit ni de dia
ens deixa dormir?*

*Quiquiriqui cocorocó,
la gallina està en la post,
menja pa i ambercoc.*

7.8. Les claus de Déu (lletra: tradicional; música: tradicional)

Les claus de Déu,
Sant Pere i Sant Joan.

Sant Pere anava darrere
amb el triquitritrac
tric trac.

7.9. Toca-li el peu (lletra: tradicional; música: tradicional)

*Toca-li el peu a la Margarideta,
peu polidó lairó laireta.*

*Toca-li la cama a la Margarideta,
peu polidó lairó laireta.*

*Toca-li el genoll a la Margarideta,
genoll redó, cama llargueta,
peu polidó lairó laireta.*

*Toca-li la cuixa a la Margarideta,
cuixa marruixa,
genoll redó, cama llargueta,
peu polidó lairó laireta.*

*Toca-li el culet a la Margarideta,
culet mollut, cuixa marruixa,
genoll redó, cama llargueta,
peu polidó lairó laireta.*

Toca-li el ventre a la Margarideta,

*ventre grossut, culet mollut, cuixa
marruixa,*

*genoll redó, cama llargueta,
peu polidó lairó laireta.*

*Toca-li les tetes a la Margarideta,
tetes mamones,
ventre grossut, culet mollut, cuixa
marruixa,*

*genoll redó, cama llargueta,
peu polidó lairó laireta.*

*Toca-li el cap a la Margarideta,
cap de xorlito,*

*tetes mamones,
ventre grossut, culet mollut, cuixa
marruixa,
genoll redó, cama llargueta,
peu polidó lairó laireta.*

7.10. Dansa de Sorita-Porrots de Silla (instrumental)

7.11. La Pere-Joana (lletra: tradicional; música: tradicional)

*És blanca com l'arrop,
ampla com l'estornell,
té cara de mula guita
i orelles de matxo vell.*

*La Pere-Joana, quan anava pel poble,
la Pere-Joana, i això ho té provat,
la Pere-Joana, quan anava pel poble,
més tesa que un orgue, vestit de soldat.*

*Els tacons de mitja vara,
els monyos com a castells
fan la figura tan rara
que pareixen fumarells.*

*La Pere-Joana, quan anava pel poble,
la Pere-Joana, i això ho té provat,
la Pere-Joana, quan anava pel poble,
més tesa que un orgue, vestit de soldat.*

*La Pere-Joana bevia
en un cànter foradat,
per més que obria la boca
li queia pel forat.*

*Pere-Joana, tin-te dreta,
tin-te dreta i no cauràs,
que si es trenca la branqueta
culadeta pegaràs.*

*La Pere-Joana, quan anava pel poble,
la Pere-Joana, i això ho té provat,
la Pere-Joana, quan anava pel poble,
més tesa que un orgue, vestit de soldat.*

*Les xiques de Benigànim
són altes i pesen poc,
tenen la cua de palla
i no hi ha qui els pegue foc.*

*La Pere-Joana, quan anava pel poble,
la Pere-Joana, i això ho té provat,
la Pere-Joana, quan anava pel poble,
més tesa que un orgue, vestit de soldat.*

*Ma mare em diu bandereta,
jo li dic que té raó
perquè totes les banderes
van davant la processó.*

*Carabassa m'han donat,
jo l'he presa per meló,
més val menjar carabassa
que dormir en la presó.*

*La Pere-Joana, quan anava pel poble,
la Pere-Joana, i això ho té provat,
la Pere-Joana, quan anava pel poble,
més tesa que un orgue, vestit de soldat.*

7.12. El tio Toni (lletra: tradicional; música: tradicional)

*El tio Toni, leré, més vell que l'oli, leré,
a la vellea, leré, es vol casar:
Les cames tortes, leré com a bajoques,
leré,
com a bajoques, leré, del bajocar.*

*Més m'estime una llaurodreta
que m'ajude a collir espinacs
a cavall de la meu burreta.
En València, xiques, qui vols naps?*

*El tio Toni, leré, més vell que l'oli, leré,
a la vellea, leré, es vol casar:
Les cames tortes, leré com a bajoques,
leré,
com a bajoques, leré, del bajocar.*

*Si el ferrocarril se n'anara
de València del pont cap ací,
si les rodes no anaren tan tortes,
quin xiulit, quin xiulit, quin xiulit.*

*El tio Toni, leré, més vell que l'oli, leré,
a la vellea, leré, es vol casar:
Les cames tortes, leré com a bajoques,
leré,
com a bajoques, leré, del bajocar.*

*S'ha acabat el petroli en Moraira
i les llums ja no llumenen tant:
un regal que li han fet a este poble,
fadrinetes que esteu festejant.*

*El tio Toni, leré, més vell que l'oli, leré,
a la vellea, leré, es vol casar:
Les cames tortes, leré com a bajoques,
leré,
com a bajoques, leré, del bajocar.*

7.13. El dilluns jo no treballe (lletra: tradicional; música: tradicional)

*El dilluns jo no treballle
el dimarts a prendre el sol
el dimecres me prepare
per a descansar dijous*

*el divendres trac els comptes
el dissabte a anar a cobrar
el diumenge com que és festa
jo no vaig a treballar.*

7.14. El tio Caliu (lletra: tradicional; música: tradicional)

*Es diu que el Tio Caliu
és un gandul que no treballa.
Que ensenya a les xiquetes
a tocar en la rondalla.*

*Diners, diners,
i a aprofitar-les totes.
Diners, diners,
com fan els botiguers*

7.15. Gori gori (lletra: tradicional; música: tradicional)

*Gori gori gori xiu xiu,
una cosa fina i al riu.*

*Gori gori gori xiu xiu,
una cosa fina i al riu*

7.16. Caragol xim pum (lletra: tradicional; música: tradicional)

*Caragol, xim pum, posa-li oli a la llum.
No te'n vages a l'era, que està
ennuolat,
no te'n vages a l'era, perquè et
banyaràs.*

*Posa-li, posa-li, posa-li, posa-li, posa-
li,
posa-li, posa-li, posa-li,
posa-li oli a la llum.*

7.17. Les tomasines (lletra: tradicional; música: tradicional)

*Carrer major de la vila
baixaven les Tomasines
amb un barret a les mans
fent músiques a les xiques.*

*Ja baixen les Tomasines
amb la mà al costat
dient-los a les fadrines:
"Mireu-me la rosa
que porte en lo cap".*

*Nosaltres eixim a la festa
com si fórem oronelles,
i si pregunten qui són,
són les Tomasines elles.*

*Porte sabata amb sivella,
la calça en ramell,
visca la flor del sombrero,*

*corbata i xaleco
i el bon saragüell.*

*Nosaltres eixim a la festa
com si fórem oronelles,
i si pregunten qui són,
són les Tomasines elles.*

7.18. Dansa del burret (instrumental)

7.19. Mareta, mareta (lletra: tradicional; música: tradicional)

*Mareta, mareta ahir vaig somiar
que una nineta em vares comprar.
La nina tenia bonics els seus ulls,
la cara molt fina i els cabells molt rulls.
i jo li cantava i jo l'adormia,*

*la nina plorava perquè tenia son,
i jo la mirava amb molta alegria:
adorm-te nineta, dorm si tens son.
Nin non nin non nin non nin non.*

7.20. Cançó de bressol (lletra: tradicional; música: tradicional)

*La meva xiqueta és l'ama
del corral i del carrer,
de la figuera i la parra,
i la flor de taronger.*

8. CANÇONS DE LA NOSTRA MEDITERRÀNIA (1982)

8.1. El segador més petit (tradicional catalana)

8.2. La ploma de perdiu (tradicional catalana)

8.3. L'enamorada del traginer (tradicional catalana)

8.4. So de pastera (tradicional mallorquina)

8.5. Jota del castellut (tradicional valenciana)

8.6. Havanera (tradicional valenciana)

8.7. Es festeig des de sa teulada (tradicional mallorquina)

8.8. Sa mort d'en Colomer (tradicional mallorquina)

8.9. Bolero de l'Alcúdia (lletra: Vicent Andrés Estellés; música: tradicional valenciana)

8.10. L'Asguilando (lletra: Joan Timoneda ; música; tradicional valenciana)

9. TOCS I VARES (1983)

9.1. Res fa (lletra: Vicent Torrent; música: Vicent Torrent; arranaments: Josep Gómez)

*Res fa que l'aigua no torne,
res fa si el riu va endavant,
res fa quan la ràdio informe
que ve la guerra mundial.*

*Res fa al ple del migdia,
res fa qui hauria de fer,
es faria qui poguera,*

*fer podria qui no és res.
Són cavil·lacions que em venen
en acabant de sopar,
perquè si abans em vingueren
no ho podria suportar.*

*Amor, que la sopa em crema,
amor, que bufe en gelat.*

9.2. La garrofera (lletra: Vicent Torrent; música: Vicent Torrent; arranaments: Josep Senabre)

*La garrofera és d'argila,
si a vostè no li sap mal,
és arbre de tensió alta
per la rojor de la carn,
mastega terra apretada
i abraça pedres mollars;
la garrofera és eterna:
sempre ha estat on ha d'estar,*

*sempre ha d'estar on estava,
si a vostè no li sap mal.
La garrofera destil·la
rampellades nacionals.
Fora de la nostra terra
els que l'estan ocupant.*

9.3. Persiles (lletra: Vicent Torrent; música: Manuel Miralles; arranjaments: Manuel Miralles)

*Persiles i Segismunda
se n'anaren a nadar
a la vora del riu mare
sense haver-se consultat.*

*Ella estimava les aigües,
ell avorria el seca,
l'aire emponentava els muscles
i invitava a berenar.*

*Feren l'amor sota els arbres
sense haver de suplicar.*

9.4. A dos quarts de nou (lletra: Vicent Torrent; música: Vicent Torrent/ Josep Senabre; arranjaments: Josep Senabre/ Miquel Gil)

*A dos quarts de nou, desperta'm,
electrònic sonador,
amb el xiulit de mercuri
que em retorna d'altres mons:
vinc d'una galàxia antiga
amb missatges per tothom,
planege des de l'altura
sobre un cafè amb llet gloriós,*

*la temperatura és alta,
he de fer-me amb el control;
soc el que l'altra vegada
va abaixar-se els pantalons.
Tornarem a eixir de dubtes
amb l'aigua fresca al bescoll.*

9.5. Flor de marge (lletra: Vicent Torrent; música: Manuel Miralles; arranjaments: Manuel Miralles)

*Flor de marge, raconera,
arrimada a algun costat,
fas la vida per la vora*

*amagant la veritat,
passes a soles el cicle
del naixement a la mort*

*i contemples tot el riure
de la història d'aquest món.*

*els rius arramben l'aigüera,
i tu et quedes amb un blau mort.*

*Els camins són de tendresa,
la cuneta de gelor;*

*Flor de marge, qui t'estima
sinó en secret i amb dolor?*

9.6. Romanç del Carrascal (lletra: Vicent Torrent; música: Vicent Torrent;
arranjaments: Josep Senabre)

*Ell la guaita i ella el fila
per les cuetes deis ulls,
la brossa tendra a l'eixida,
les jàssines sostre endins.
Que bo fóra aquesta història
una historia de fadrins.*

*Martí el bracer els va vore
i ella troba els de Martí,
que al finestró de la cambra
se n'estava de dormir.
Qui digués aquell encontre
no haver-se de repetir.*

*Si ella no fóra casada
amb Julia Gelabertí,
els llençols del Mas d'Olives
no hagueren engroguèit.
Que bo fóra aquell bracer
rondant per altres camins.*

*D'altres nits varen buscar-se
pels finestrons al besllum
fins que restaren mirant-se
sens poder llevar els ulls.*

*Per la nit a lluna oberta
la feu alçar-se un malson
i seguint el cant de l'òliba
va aguar pel finestró.
Qui veïés uns ulls tan dolços
blavejant a l'entrefosc.*

*Qui pensàs que l'ama jove
pel bracer s'hagués perdut.
Al llit de la cambra baixa
entre el goig i el dolor tendre
que els creixia cada nit.*

*Que lluny arribava l'aigua,
que mort naixia el matí.
Carrascal del Mas d'Olives,*

*sort tens de no tindre ulls
perquè no haurà d'espantar-te
plegar sang com en un trull.*

*Masover de mala estrella,
qui llegís el teu futur.
Al llit de la cambra baixa
va néixer un gat cerval
que anà engrandint-se a la vora
de l'amor acorralat.*

*Gabinets fora d'ofici
feien cap al Carrascal.
Ell va acaçar-me amb la manta
i ella em ferí amb el garrot,
cregueren també amagar-me
aquesta última traïció,*

*però jo estava esperant-los
que desitjava la mort.*

*Una punyalada al ventre,
dos al pit, tres al bescoll,
silencis al Mas d'Olives
i al Gelabertí, repòs.
Els senglars van visitar-lo
quan es va fer de nit fosc,*

*Nit de lluna mussolera
i de mirars espantats;
els llençols del Mas d'Olives
no tornaren a bolcar.
-Massa n'hem fet, Martí Peris,
-Massa que n'hem fel, Pilar,
Ell es perdé en la muntanya.*

9.7. Vinga faena (lletra: Vicent Torrent; música: tradicional; arranjaments: Manuel Miralles)

*Cantarem seguidilles
per a la festa
i en deixarem alguna per la faena,
i si no hi ha faena
perquè no es troba,
menjarem seguidilles
a la cassola.*

*Rode la bola,
i avant el carro
que si l'haca s'atura
s'atura l'amo.*

*La comare no baila
seguidilletes,
les guarda en gerra d'oli
per quan curtege.*

*Curtejar ja curteja,
tot són repesos,
que el treball va acabant-se
des de fa mesos.*

*Rode la bola
i avant el carro
que si l'haca s'atura,
s'atura l'amo.*

*Seguidilles procura't
per les orelles*

*que per baix de la panxa
fan cosquerelles.*

*Cosquerelles et vinguen,
vinga faena
i a adobar seguidilles
per a la festa.*

*Rode la bola
i avant el carro
que si l'haca s'atura,
s'atura l'amo.*

9.8. Sant Roc (lletra: Vicent Torrent; música: Vicent Torrent; arranjaments: Miquel Gil)

*Sant Roc, sant Roc,
noble príncep,
Testaferro de la glòria,
sanador de la memòria,
peu madur de pelegrí.
Madureu les nostres potes
i acurteu-nos el camí.*

*De Montpeller éreu l'amo,
més amunt de l'any del batre,
i a Europa no hi hagué quatre,
de més ric ni més sabut.
Puix que la nostra butxaca,
s'estira i no toca fondo,*

*mostreu-nos el "cante jondo"
i acurteu-nos el camí.*

*Camí féreu, trista vida,
xino xano, can baixet,
i els apestats netejàreu
per l'endret i pel revés
Puix que la nostra misèria
s'apega més que la gola,
i aquell qui no corre, vola,
i qui mulla no trau tros.*

*Mireu-nos l'Autonomia,
que a l'aire la portem tots,*

*cobriu les nostres vergonyes
i abastiu-nos de pudor,
del pudor de la decència,
perquè olor ja en solta prou.
Tapeu-nos l'Autonomia
i destapeu els traïdors.*

*El gos sempre acompanyàveu,
que era gos d'olfacte fi
i el rastre de botifarres
mai vos faltà en el camí
de Perpinyà a Badalona
a Reus i a Benicarló,
de Benicarló a València
on agarràreu l'avió.*

*Visitàreu ses tres illes
Mallorca, Eivissa i Maó,
d'allà pujàreu al barco,
féreu cap a Benidorm.
Puix en tota vida vostra
no véreu terres millors,
i el vostre gos fidelíssim
més deprengué les olors,
Cureu-nos el mal de nassos
i destapeu els traïdors.*

*Sant Roc, sant Roc
noble príncep,
ara et demanem perdó
per passejar-te a estes hores
com si no en tingueres prou.
Per mostrar-te nostres culpes.
Per fer-te anar en avió.*

*Per parlar d'Autonomia.
Per saludar el teu gos.
Per juntar amb Badalona,
Eivissa i Benicarló.
Per encomanar-te els nassos,
i dubtar sobre els pudors.
Puix sou pare de clemència
i a València feu favor,
mantingueu les quatre barres
penjant del vostre bastó.*

*Feu lliure la nostra terra
i destapeu els traïdors.
Amén.*

9.9. Jota desconeguda (lletra: tradicional; música: tradicional)

*I ella fuig i jo la cace,
per mig d'un garroferar,
i en girant se va dient-me: Ai!
No m'agarraràs, pardal!
Moreneta, si et pillara
en un barranquet a soles
t'havia de fer passar, ai!
llibrecato i beceroles.*

*Marieta, si vols vindre,
al portal t'esperaré,
farem les mateixes coses, ai!
que fan marit i muller!*

*No passes per Torrevella
si vas a buscar la sal,
doncs la guarda una morena
que conec en Alacant!*

*Xiqueta recalcadeta,
per tu passaré la mar!
Eres com la codonyeta,
que no té res que tirar!
Este món està perdut,
la culpa la tenen les dones,
les fadrines de quinze anys, ai!,
no volen dormir a soles!*

*i el dimoni són les puces,
animal tan remenut.
que es giten amb les fadrines,
jo sent fadrí no puc!*

*La xiqueta que es fa roja
en lo mes de joliol,
ja té feta la gabieta,
només li falta el verderol!*

10. XARQ AL-ANDALUS (1985)

10.1. La jove negre-absència (lletra: Abú Bakr al-Turtuxí –Tortosa, segles XI, XII– / Ibn al-Khafaja –Alzira, segles XI, XII–, traducció i versió: Josep Piera; música: tradicional àrab/ M. Miralles)

*Nua va mostrar-se la jove negra
i aparegué la nit tota ella fosca,pPerò
en somriure, l'aurora vaig veure.
El seu cos va apagar la meua flama,
més tard al comiat la blanca roba
brodada de volants arrossegava,
com fuig la nit deixant rere l'alba.*

*Sense parar recórrec el cel amb els
meus ulls
per si de cas puc veure l'estel que mires
tu.*

*Als rodamóns viatgers els demane
insistent
si cap d'ells ha sentit el seu perfum
lleuger.*

*Només mouen els vents, em plante cara
d'ells
per si el més lleu em duu qualche mos
que fos teu.*

*Furtiu esguarde aquells a qui trobe
arreu-arreu
per veure d'entreveure del teu bell
rostre un tret.*

*Rodant camins amunt, sense meta ni
rumb,
vaig buscant la cançó que em diga el
nom volgut.*

10.2. El viatge de les mans (lletra: Ibn-al-Khafaja –Alzira, segles XI, XII–, traducció i versió: Josep Piera; música: Vicent Torrent)

*Tota la nit vam passar
amb el vi roig de mà a mà*

*i els mots corrien suaus
com l'oreig sobre les roses.*

*Parlàvem sense parar
mentre la copa prenia
com un alè perfumat.*

*Les margarides de la seua boca,
el lliri del seu coll,
el narcís de les parpelles
o la rosa de les galtes
m'eren l'únic aliment,
l'únic aliment.*

*Fins que l'embriaguesa
del calze i del son
va relliscar pel seu cos
i va inclinar-se llavors
cap a la meua abraçada.*

*Jo intentava d'oposar
la frescor del seu alè
al ròssec cremós
que turmentava el meu cor.*

*En veure però
com s'hi despullava les robes,
vaig apretar contra mi
aquell sabre
de sobte desembeinat.*

*Quin cos esvelt el seu,
quin contacte dolcíssim,
quin laminat més lluent,
quin vibrar les seues vores.*

*Tremolava el tamarit
davant les meues carícies,
i joiós el sol naixent
declinava el rostre ardent.*

*Les meues mans viatjaven
avall i amunt del seu cos:
i així igual davallaven
a la vall del seu melic
com pujaven i arribaven
al cim dels seus pits altius.*

10.3. Les pigues (lletra: Ibn Amira –Alzira, segles XI, XII–, traducció i versió: Josep Piera; música: Vicent Torrent)

*Aixecà l'esguard vers les estrelles,
i elles, encisades de tanta boniquesa,
van trontollar, i caure, una a una,*

*sobre la galta, on, amb enveja,
les he vistes ennegrir, una a una.*

10.4. Nostàlgia (lletra: Al Russafí –València, s. XII–, traducció i versió: Josep Piera; música: Vicent Torrent)

*Amics que aneu, germans de passió,
porteu el meu trist cor a la pàtria
llunyana,
València de la qual guarde el nom,
talismanà de la pena, el meu cor tan
distant.*

*Com amnistiats d'un exili us veig
quan en arribar allí direu a tots
la pena d'un nostàlgic que pateix.
Com n'heu fet comiat sense besades
a les sandàlies que han de xafar
el meu pont de Maan, a la Russafa!*

10.5. Epístola a un amic (lletra: Ibn Amira –Alzira, segles XII i XIII–, traducció i versió: Josep Piera; música: tradicional mallorquina/ Manuel Miralles)

*Què tens als ulls que no paren de plorar?
Què té el teu cor que ja no troba assossec?
Pateixes la ferida d'una bella que ha partit?
És la joventut perduda que et torna com un miratge?
O és el temps que ha dut colors com cap crònica no diu?
Tot un mar de tristors ens brama a les entranyes!
Tots els cors desesperats cremen amb flames eternes!
València, ara en mans d'un infidel que n'ha fet llar,
talment un camp de misèries venut per molts traïdors.
Què en faran, dels monuments, aquesta gent enemiga?
La ciutat era tan bella amb els seus jardins i rius
que a les nits totes tenien un dolç perfum de narcís.*

10.6. La tirania (lletra: Ibn al-Khafaja –Alzira, segles XI, XII–, traducció i versió: Josep Piera; música: tradicional andalusí)

*Si haguesses governat
de mena just,
recte camí tindríem
per fer feina.*

*Els assumptes, però,
no van mai rectes.*

*Si és un tirà
aquell que duu el govern,
amb l'eix tan tort,
com pot ser recta l'ombra!*

El càrrec capgira les virtuts.

*Per què has abandonat
les nobles qualitats
amb les quals
abans t'engalanaves?*

*Ser ministre ha canviat
la teua essència?*

*El càrrec certament
capgira les virtuts.*

10.7. El jardí (lletra: Ibn al-Khafaja –Alzira, segles XI, XII–, traducció i versió: Josep Piera; música: Vicent Torrent)

*Dolç és el riu com dolça la saliva
flairant dels llavi de l'amor.
El zèfir arrossega
mandrós la humida cua.
Ràfegues de perfum
travessen el jardí*

*tot cobert de rosada.
Jo me l'enamore, aquest verger
on la Margarida és el somrís,
la murta els rínxols
i la viola la piga.*

10.8. El vailet nadador (lletra: Ibn al-Zaqqaq –València, s. XII–, traducció i versió: Josep Piera; música: tradicional andalusí)

*Vaig dur l'esguard devers un rierol
clar i lluent transparent, com d'espill
i un bell vailet vaig veure que nadava
mirant-me amb ulls de tímida gasela.*

*Lluna al bell mig d'un cel net d'aigües
blaves
amb galdufa semblava per l'escuma.
Núvol de perles el tapava un punt
per reeixir radiant un poc més lluny.*

10.9. La riuada (lletra: Ibn al-Khafaja –Alzira, segles XI, XII–, traducció i versió: Josep Piera; música: VICENT Torrent)

*Onades de fang, el mar de la riuada.
El cel no pot parar de plorar llàgrimes.
Badats, humiliats,
els edificis són captius
caient als peus del tirà.
He tornat a Alzira
entre el tro que retruny a l'oït*

*i els flagells de la pluja als meus
muscles,
com l'au aturada per l'aigua,
els pollets turmentats de la qual, des del
niu
veuen enderrocar-se els murs
pel pes dels núvols.*

10.10. Elegia valenciana (lletra: Al Russafi –València, s. XII–, traducció i versió: Josep Piera; música: tradicional/ Vicent Torrent)

*Ella és la pàtria que estime,
davant la qual soc humil.
Mai no vaig abandonar-la,
mai no vaig abandonar-la,
m'obligaren a partir.*

*Amics, què té el desert que s'ha amerat de perfum?
Què tenen els genets que els caps tomben com borratxos?
S'ha desfet l'almesc pel camí del zèfir
o és que algú ha dit el nom de València?*

*Amics, atureu-vos amb mi; parlar d'ella
em du la frescor de l'aigua a les entranyes ardents.
Atureu-vos de gust i assacieu-vos la set,
la pluja ha de vindre a regar la Russafa i el Pont.
És la meua terra i enllà, essent un ocellet
vaig emplomar les ales i vaig tindre el meu niu.
Inici de vida dolça en ser fadrí primerenc.*

*Enllà ens mudàvem les robes, precioses de joventut,
i ara anem nus d'ornaments tot i que ella duga flocs.
Ai la llar dels anys primers! Com de lluny ens hem quedat!
Ai país que ara recorde xop de llàgrimes vermelles!
Ser la pàtria d'un infant obliga a estimar-la sempre?
Cap terra no hi ha semblant, plena d'almesc i jardins;
els rierols, les ribes teixides d'or i argent
que són flors, tarsies del blanc camí de la nit.*

*Bella com allò millor d'una vida que fou dolça,
alegre com l'instant tendre de la joventut perduda.
Diuen: el paradís ens descrius. Jo els conteste:
"i com preteneu que siga l'altre paradís d'enllà?".
València és la maragda per on corre un riu de perles.*

*És la bellíssima dama que Déu féu jove i eterna.
València té els matins lluents, pel sol
que juga amb el mar i corre per l'Albufera.*

LES CLAUS DEL TIO CANYA
LLENGUA, MÚSICA I CANÇÓ REIVINDICATIVA:
L'IMAGINARI DEL GRUP VALENCIÀ AL TALL

*Els vents harquen les estrelles amb llurs flors
i cap dimoni, per por, no s'acosta molt prop d'ella.*

*Tot i la separació que ens fa distants i tan lluny
València és la perla blanca que em du llum per allà on vaig.
Qui, amb tanta lluentor, s'assembla més a la lluna?
Quan pense en aquells llocs, sent perdut allò més dolç de la vida.*

*Ella és la pàtria que estime,
davant la qual soc humil.
Mai no vaig abandonar-la,
mai no vaig abandonar-la,
m'obligaren a partir.*

11. XAVIER EL COIXO (1988)

11.1. Porrots (instrumental)

11.2. Xavier "El coixo" (instrumental)

11.3. Valset (instrumental)

11.4. Josep Ramon Martínez (lletra: Vicent Torrent; música: Vicent Torrent)

*Josep Ramon i Martínez,
el cosí de Moliner,
es destapa una cervesa
a la porta del carrer;
deixa caure una poqueta,
s'engalla qualre traguets
i abandona el pot en terra
aguardant millor moment.*

*Aguardant millor moment,
encén una cigarreta
i amb el llum fa un bunyolel
el cosí de Moliner,
que s'estira i que s'allarga
com si fos un pensament,
Josep Ramon i Martínez
a la porta del carrer.*

*A la porta del carrer,
com si fos un pensament,
Josep Ramon i Martínez*

*aguarda millor moment
veu passar un altre dia,
el veu passar pel carrer,
el veu però no el saluda,
Josep Ramon i Martínez,
el cosí de Moliner,
es destapa una cervesa
a la porta del carrer;
deixa caure una poqueta,
s'engalla qualre traguets
i abandona el pot en terra
aguardant millor moment.*

*Aguardant millor moment,
encén una cigarreta
i amb el llum fa un bunyolel
el cosí de Moliner,
que s'estira i que s'allarga
com si fos un pensament,
Josep Ramon i Martínez
a la porta del carrer.*

*A la porta del carrer,
com si fos un pensament,
Josep Ramon i Martínez
aguarda millor moment
veu passar un altre dia,
el veu passar pel carrer,
el veu però no el saluda,
Sense cap ressentiment
veu passar un altre dia
a la porta del carrer,
el cosí de Moliner.*

*Ahir va passar un altre
just pel mateix indret,
ni ofici ni benefici
aguardant millor moment.
Sort que la nit és més guapa
que la porta del carrer
i s'evapora i s'escapa
com si fos un pensament.
Josep Ramon i Martínez,
el cosí de Moliner,
per la present es disculpa
i es retira en aquest vers.*

11.5. Tarantel·la di Caffarena (instrumental)

11.6. La maregassa (lletra: Vicent Torrent; música: VICENT Torrent; arranjaments: Maribel Crespo)

*Pèrsia fa bones catifes
Ontinyent no les fa mal
els veïns de la Valetta
defensen la nostra mar.
Canta Jan Maria Carlotti
que els peixos fa trontollar,
les llaunades de Burrenca
trauen la mel del secà.*

*Mandola napolitana
València, jardí de flors,
havaneres ponentines*

*averten la salaborr.
Canta Nikos Papadakis,
contesta l'Enric Pastor,
regolfa la Tramuntana
per tot el golf de Lió.*

*De Mallorca ix una queixa
i de Còrsega un retrò,
els arreplega a Sardenya
una colla de tenors.
Es fa a la mar un bouzouki
cadenciós com un vaixell,*

*va de Creta cap a Xipre
per fer un transbordament.*

*El vi vessa les marines,
el haixix unta els xifrers,
un Kulsum la gran senyora,
Maria del Mar Bonet.
La mesquita dins la Kasbah
fa cançons de batre a Déu,
Sant Joan de Penyalosa
als pelegrins fa l'ullet.*

*Les oliveres aguanten,
les figueres van passant,
Eivissa, Orà, Calàbria,
places de l'hora foscant.*

*Andalusia i El Cairo,
per guitarra o per rebab,
les cuixes d'una morena
qui no les desitjarà.*

*Ja torna la sang novella
a enfortir el vell país, Mont-
Jòia, en Tomeu Penya,
Biljane, Perlímpimpim,
Menese, Theodorakis,
Manolo Luna, Vuijsichs,
Canta U Populu Corsu,
orquestrs andalussis,
Agapito Marazuela,
Muluk El Hwa, Camarón,
Na Maria Farandouri
i Al Tall que ha fet la cançó.*

11.7. Toc de marxa (instrumental)

11.8. A Sant Joan (lletra Jan-Mari Carlotti; música: Jan-Mari Carlotti)

*Soc el punyal i soc la comare
per Carnestoltes porto destral.
Jo soc el vent que neteja l'aire
ponent que asseca la marjal.*

*Dones tristes amb cara d'ovella
allunyeu les boques de llana.
Jo tinc prou cànem dins la banya*

per tapar els vostres traus de seda.

*Esmolador i rata penada
soc jo qui trenca el vel de la nit.
Jo soc el ventre dels vostres pares
d'on sou nascudes en secret.*

Jo soc el cranc i soc l'aigua falsa

on va a parar el rierol.

*Tinc prou d'arena dins l'argelaga
per apagar el trau de la set.*

11.9. Ballu Cantadu (lletra: tradicional, adaptació d'un tema tradicional sard; música: tradicional sarda)

*Comare ringo rango, rlngo rango
comare ringo rango és adormida
en esta nit tan clara, nit tan clara
en esta nit tan clara, vora mar.*

*En esta nit tan clara, nit tan clara
en esta nit tan clara, nit de lluna,
comare ringo rango és adormida
en esta nit tan clara, nit tan clara
en esta nit tan clara, vora mar.*

*Una xlcona vol que jo li porte
al seu jardí amagat una violeta
i vol que li la porte ben a soles
per pagar-m'ho de la millor manera.*

*Què bones estan les mores
que portes entre les cames,
les xicones d'avui en dia
van com a desesperades.*

*Oi, ti riti, ti riti, ti riti...
xica vine amb mi a fer caragols,*

*ben agarradets de la maneta,
deixarem en casa la vergonya.*

*Bella soc i me n'adone
ma mare sempre m'ho deis,
al sol quan està amagant-se
i a la lluna plena em semble.*

Digui digui di diguidà...

*Les campanes van que volen
volen com la primavera,
i tu el geles com un poll
festejant-me a la serena.*

Digui digui di diguidà...

*Duru duru duru sia
duru duru durusedu
Les campanes de Cagliari
sonen en trencar el dia,
canta el gall de bon mati
i s'espolsa la perera,
quan el cor va despertant-se*

*no puc vore'l ni tocar-
lo, cireretes i albercocs
tinc tol a la meua vinya.*

*Oi, ti riti, ti riti, ti riti...
mama que ve el moro, que ve el moro,
mama que ve el moro, que ve el moro,
mama que ve el moro, que ve el mo.*

12. EUROP EU! (1994)

12.1. La danseta (instrumental)

12.2. Joan i Karima (lletra: Vicent Torrent; música: Vicent Torrent; arranjaments: Ximo Caffarena)

*Mil huit-cents quaranta huit,
vençut l'emir Abdelqader,
França domina l'Algèria
per la força de les armes.*

*Alger, Orà i Constantina
són departaments francesos
i els pobres del Sud d'Europa
s'afanyen per ser admesos
a un país que els ofereix
la promesa de treball
que a la seua terra els falta.*

*Comença la emigració
que duu a Algèria una gran massa
són els Pied-Noirs
tal com diuen els autòctons.
Són set-cents mil europeus
buscant treball al Nord d'Àfrica.
Cent trenta-mil procedents
de la terra valenciana.
Va per l'any mil nou-cents onze
i va pujant la balança.*

*Mil nou-cents quaranta-cinc,
els europeus s'acomoden.
Valencians i menorquins
conserven la seua parla.
Als seus barris i a la premsa,
que es divulga entre els veïns.*

*Els algerians que els freqüenten
la parlen també sovint.
El nord-oest de l'Algèria
Setif reviu la revolta
contra l'opressió francesa.
De Gaulle fa una maniobra
i atorga un fals Estatut
perquè els oriünds participen
i no es tinguen per vençuts.*

*El moviment llibertari
conduït per Messali
es divideix en dos bàndols,
els moderats i els violents,
a les casbes i mesquites
són exclusiva algeriana
s'organitza la guerrilla*

*i es copa la lluita armada
contra l'invasor francès.
La Guàrdia Civil patrulla
al moll del Port d'Alacant.
Un vapor brama i fumeja
convocant als emigrants.*

*Joan, amb setze anys,
l'equipatge i sos pares va pujant
la passarel·la que els porta
a l'altra banda del mar,
a l'Alger a on ja els esperen
els cosins que fa dos anys
van abandonar Callosa
per lligar algun jornal
i allà, a dins la presó Model,
s'ha quedat el jaio Joan,
la presó franquista,
esta maleïda guerra
la misèria que ha deixat.*

*Ahir va ser ma mare
i avui serà mon pare
el que perdrà la raó una volta més.
A la eixida de la plaça
només girar el cantó
quatre algerins es preparen
per copar la guarnició.
Ha caigut ferit Ahmed,
el meu amic Ahmed
i Karima el porta a casa*

*i ve demanant per mi.
Mare, a Callosa era del poble,
però l'Alger algerí, escolta'm mare,
jo, Joan, fill de la Marina,
jo no el pense deixar morir.*

1954, FLN

*i Ben Bele al seu davant
lluïta per la independència,
es desferma el terrorisme
contra els centres oficials.
Ja s'aixequen tots els dubtes
per part del poble algerià.*

*I quan de nou considera
l'autodeterminació
com a solució possible,
els militars i els colons
munten la contraofensiva,
pregant pels seus interessos
i el fantasma de l'OAS
supera tots els excessos
de l'investida algerina
intimidant el terror
i atemptant contra la vida
de tota la població.*

*Bé ho reflexa Pontecorvo
amb just apassionant
al seu film que titulava
la Batalla de l'Alger.*

*Mil nou-cents seixanta-u,
França accepta obertament
l'autodeterminació de la població
algerina.
El dia díhuit de març de l'any següent
subscrivien
la conferència algeriana
amb els acords presumibles.
D'una part, l'Estat francès.
De l'altra, el Front Nacional
d'Alliberament d'Algèria.*

*Després de més de cent anys de
dominació estrangera
es convoca el referèndum demanant la
independència.
Pels acords que s'han pactat,
els estrangers tindran dret
de continuar a l'Algèria.
Però la por es dispara
i els europeus astorats
d'un pànic que els acora.
Fugen en massa, amb desori
i abandonant els negocis i les cases.*

*Ja és un fet,
l'Algèria és independent.
Dolçor de la meua vida,
ai Karima estimada,
ara ja estem junts,
tant com tu i jo ho desitjàvem*

*dins la casba
compartint la casa amb els teus
germans.
La nostra filla Karima
creixerà amb la seua gent.
Ara comprenc molt millor
que fa uns anys
el teu germà, la teua terra,
com diuen en el meu poble:
el mànec de la paella
o és teu o és d'un altre.*

*Només em dol que els meus pares
no vulguen vore sa néta
perquè els paisans no comprenen
quina és la meua bandera.
Pied-Noirs fugen en massa
i Joan es troba en perill,
que l'antic promès de Karima
està buscant-lo per deportar-lo.*

*Joan fuig per dalt les terrasses
a la Lluna plena de la casba
i a casa Abderrahim
l'esperen els veïns
dispostos a defensar-lo.*

*Mira, Joan és un dels nostres,
-Abderrahim planta cara-
i no intenteu agarrar-lo
que d'Alger no el traureu*

fora que ens mateu a tots.

*Tornà la calma,
tota la gent de Callosa marxà.
I a Bab el Oued obren un taller
Joan i Ahmed, el germà de Karima.*

*Mil-nou cents seixanta-sis,
la situació és caòtica.
Un quaranta-cinc per cent
d'algerins desocupats
i sense els professionals
i empresaris europeus
que abandonaren les fàbriques i el
camp
i sense el comerç.*

*La població s'organitza
per construir el país.
Els obrers i llauradors
per la seua iniciativa
reobren les factories i els tallers,
tornen al camp,
posen en marxa les màquines,
impulsen la producció.*

*I així és quan hi ha un sistema
de potent autogestió.*

*El Govern no es queda enrere
recolzant el comitès.*

*En quinze o vint anys l'Algèria
s'havia consolidat
dins la comunitat àrab
amb un lloc ben destacat.*

*Els anys passaven de pressa
dolços del taller a casa.
La filla de Joan i Karima
creixia sana, morena i feliç.
Però Bab el Oued
planen unes ombres.*

*La felicitat mai no és eterna,
que Karima es va apagant,
tal com una rosa sense aigua.
I una tarda s'adormia,
s'ador de Karima se n'anà per sempre.
I Joan no despertava
d'un malson que l'arrancava
d'aquella terra.*

*Joan es troba molt cansat
i amb seixanta-dos i amb sa filla
del Port d'Orà pren el ferri
que a Callosa els encamina.*

12.3. Torne al meu poble (lletra: Vicent Torrent; música: tradicional turca;
arranjaments: Maribel Crespo)

*Torne al meu poble,
torne al poble de ma joventut,
després de tant de temps
res no trobe igual.*

*Torne al meu poble,
amb la perla mora de l'Alger,
filleta del meu cor,
jo te'l mostraré.*

*Torne al meu poble,
als carrers antics i al coator,
després de tant de temps
torne a l'arrabal.*

*Jo te'l mostraré la llum d'una terra que
t'espera,
la llum d'una terra neta i transparent.
Tu seràs el meu plaer els anys que la
vida em done encara,
tu seràs per mi penyora de l'Alger.*

*Vull passar ací els anys que la vida em
done encara,
vull morir ací junt als amics d'abans,
vull tornar als temps de pau, als temps
de la joventut passada,
eixa joventut que mai no tornarà.*

*Torne al meu poble,
torne al poble de ma joventut,
després de tant de temps
res no trobe igual.*

*Torne al meu poble,
i a pesar de tot el que he deixat,
després de tant de temps
vull trobar la pau.*

*Torne al meu poble,
als carrers antics i al coator,
després de tant de temps
torne a l'arrabal.*

12.4. Aquell matí (lletra: Vicent Torrent; música: tradicional xipriota; arranjaments:
Manuel Miralles)

*Aquell matí
la casba en moviment*

*no comentava altra qüestió:
de quin color*

*nasqué la teua pell
blanca o morena de l'Alger*

*Mora i ben mora
és la xiqueta,
mora és la filla de Joan
I el meu amor a aquella terra
i el meu amor cap a ta mare
van créixer junts al teu voltant.*

*Jo em vaig posar
gel·laba de setí
i un gran turbant*

*per l'ocasió
I al teu voltant
la festa començà
amb els amics
i admiradors.*

*Mora i ben mora
és la xiqueta,
mora és la filla de Joan.
I el meu amor cap a ta mare,
flor de terra on dorm per sempre
tu, filla meua, em guardaràs.*

12.5. Danseta (instrumental)

12.6. I esta és la història, amics (lletra: Vicent Torrent; música: Vicent Torrent; arranjaments: Ximo Caffarena)

*I esta és la història, amics,
i esta és la glossa
amb la vida i els fets d'aquell Joan,
que de jove a l'Alger fou emigrant.*

*Si ell tornà poc abans de l'any noranta,
podia haver-se trobat amb gran
sorpresa
la vida tan canviada i tan moderna,
com si el seu poble fos una altra terra.*

*Qui sap si ell estarà entre nosaltres,
ací, ara mateix, o si ens podrà sentir,
per explicar-li on collons ha vingut què
és el que passa,
com anem a apanyar-nos en esta casa.*

*Aquells que veus allà han vingut ara
amb alguns vau anar quan éreu jóvens,
arriben en pastera del Nord d'Àfrica,
buscant allò mateix que allà buscàveu:
un treball, un jornal i un lloc per viure.*

*Aquells altres que van amb creus
gamades
no toleren per res la pell morena.
Sou colles de salvatges que pretenen
fer de la vida un camp de tir al dèbil.*

*Els nespros i taronges mig pansides
que despengen dels arbres a estes
hores,
enguany no es colliran,
no es podran vendre
perquè el Nord ens demana sacrifici
i solidaritat amb els d'Europa.*

*Aquella gran ciutat de la mar
és on abans estava Benidorm
ara també li diuen Benidorm,
és com un gran hotel per al turisme
allà podràs baixar a divertir-te!*

*El toll de la caldera on tu nedaves
en l'aigua fresca i verga de l'Algar,
es troba amenaçat perquè en la costa
pretenen forada els naixements
per omplir les piscines capritxoses
i abastir els hotels i apartaments.*

*Aquella exposició que hem preparat
plena d'objectes i monsergues,
és tot allò precís que has de comprar-te
si és que no vols quedar com un feréstec
tercermundista i fava,
front a tu tens el banc, que et farà un
préstec.*

*Aquell mític que sents que sempre parla
de "solidaridad entre los pueblos",
comprovaràs que és d'estil metafòric
perquè allà on diuen blanc volen dir
negre
i el resum del discurs és "I love you",
Europa.*

*Però que no et sufoquen estes coses,
queda't ací i no tornes a anar-te'n,
perquè també cal que pares l'orella
a eixa gent jove i a una altra no tan
jove,
que donen canya tirant unes paraules
més transparents i clares!*

12.7. Europ Eu! (lletra Vicent Torrent; música: Vicent Torrent; arranjaments: Manuel Miralles)

Eu, Europeu Eu! Toca

Eu, Europeu Eu! Iep

Eu, Europeu Eu! Toca vés

Eu, Europeu Eu!

Eu, Europeu Eu! Què trobes?

Eu, Europeu Eu! Toca, toca, vés

Ara ens cal un gran esforç per a fer-nos

europaus

és qüestió de dignitat i d'eixir de

l'aïllament que hem tingut secularment i

sobretot, i més encara, en temps del

general Franco.

Hem estat un poble pobre d'un nivell de

vida baix

hem estat un poble inculte amb molt

d'analfabetisme

amb un excés de costums abusivament

antics.

hem estat massa morenos i notòriament

baixets

entre boines i bufandes hem cultivat una

imatge que no agrada als europeus.

Eu, Europeu Eu! Toca

Eu, Europeu Eu! Iep

Eu, Europeu Eu! Toca, toca, vés

Hem patit de poca higiene

els carrers sempre han estat bruts

no hi ha dubte que patim

una gama massa extensa d'olors sense

controlar

i alguns sons massa intensos

tot s'ha de neutralitzar

Hem emigrat a mansalva

i encara no fa massa anys

hem envaiït mitja Europa

França, Alemanya i Anglaterra...

i Algèria tu.

Eu, Europeu Eu! Toca

Eu, Europeu Eu! Iep

Eu, Europeu Eu! Toca vés.

Som un poble malmirat per als

vertaders europeus

tenim oberts massa bars,

massa menjars exposats

amb algunes parts innobles d'animals

sacrificats

potser budells, sang, entranyes, potes,

caps cervell o cors

fem botifarres, salsitxes, fiambres i

sobrassades

*pates de porc dissecades dites pernil
correntment.*

*Fotem el foc a sovint,
fem processons a mansalva
ho tenim tot a esglésies, d'esglesietes i
d'ermites,
solen estar massa plenes
a Europa no ho estan tant.*

*Cantem coses molt rasposes
i els nostres majors afinen com si la
gola els fallara
com si els eixira un turbant
i els ulls els feren en blanc*

*Tot i això i tantes més coses
calen estampar-les d'un tol contra una
paret ben llisa
damunt ho haurem de pintar amb deu
capes de pintura
amb mil capes de pintura fins que quedi
rentat
ben blanquet, ben claret, ben netet
que no es vegi ni una mosca ni un pèl ni
una guirlandeta.*

*Acepsia internacionalis
Europeus originalis
transparències envasades.*

*Eu, Europeu Eu! Toca
Eu, Europeu Eu! Iep
Eu, Europeu Eu! Toca, toca, vés*

*Cal dir que d'uns anys ençà
anem guanyant el costum
ja anem fent de corregir-nos
de les lacres més notòries
que poden dificultar
la integració europea*

*No hi ha al carrer tanta gent
no es va tants espectacles
es veu més televisió
es compra més envasat el menjar
més congelat*

*Aquesta la tendència
per ací hem de continuar
i accentuar la conducta
inodora, insabora, incolora, inhibidora
que ens faça bons europeus
des del cap fins els peus
més enllà dels Pirineus.*

*Eu, Europeu Eu! Toca
Eu, Europeu Eu! Iep
Eu, Europeu Eu! Toca, toca, vés*

*Moltes fàbriques i indústries
no se podran mantenir*

*perquè són indústries xungues
que s'han de reconvertir
i haurà més gent al carrer
sense treball, ni jornal
i això mentre entrem a Europa
és un tribut a pagar.*

*Nostres granges i altres fruites
tampoc podran ser venudes
perquè hi ha uns mecanismes
compesatoris
que de moment -com?- no permeten
satisfer eixe mercat.*

*La gasolina caldrà pujar de preu més
que Europa*

*en general tot serà molt més car que
ara fa un any
no pot ser que vinguen ara a passar
l'estiu els europeus
que això és xauxa.*

*Amb els mateixos jornals
podrem comprar poques coses
si ho comparem amb abans
és Europa qui ho demana
cal que siguem solidaris
perquè el futur és nostre
si ens quedem tant al Sud
no tindrem les coses, cosetes i cosotes
de la civilització.*

12.7. A ballar les danses (lletra: Vicent Torrent; música: tradicional; arranjaments:
Manuel Miralles)

*L'Europa tan solidària,
l'Europa tan solidària,
no vol més vent que el del Nord
per congelar els queviures
que li trau al Tercer Món
que li trau al Tercer Món
l'Europa tan solidària.*

*Acumula que acumulant
acumula que acumulant
Occident va acumulant
i mentre va fent discursos
sobre solidaritat
sobre solidaritat
acumula que acumulant.*

13. LA NIT (1999)

13.1. A la nit (lletra: Vicent Torrent; música: Vicent Torrent/ Jordi Reig; arranaments: Jordi Reig)

*A la nit, a la nit,
A la nit no tinc problemes per contar tot
el pense
perquè bé a tortes a dretes,
perquè bé a tortes a dretes
sempre trobe algú que me comprèn.*

*L'altra nit,
l'altra nit vaig topetar-me...
No sé com vaig topetar-me amb la veïna
de dalt de casa, caram!
Jo no és com és possible però es va
mostrar,
es va mostrar més que amable.*

*A Espanya pengen banderes,
a Espanya pengen banderes cada tres o
quatre mesos.
Li vaig dir, sense més, per cinc o sis
vanaglòries,
per cinc o sis vanaglòries xorres*

*com la guerra amb els francesos.

La xica ja ho entenia,
La xica bé ho entenia i el cor se,
i el cor se li accelerava com un mos que
li cremara
com un mos que li cremara a dins els
seus pits
i un fervor li mesclava el foc i la
soflama
que jo li havia fet i amb una reacció de
colp es va enrotllar així.*

*Mira tu,
Mira tu com hem de viure a la terra
valenciana
que mos deixen nets i ací només fem que
produir
i anàrem al llit poc a poc cardellant
històries.*

13.2. La llarga (lletra: Vicent Torrent; música: tradicional; arranjaments: Jordi Reig)

Sant Vicent predicà a tot Europa
i isqué de València
espolsant-se el calcer.
i advertia: “Paisans, guardeu casa,
de cert dia vindrà que aneu al carrer!

mentre disputeu
si la porta pinteu roja o blava,
els espanyaportes
entren pel ponent”.

13.3. Festa (instrumental)

13.4. Passa el temps (lletra: Vicent Torrent; música: Miguel Blanco; arranjaments:
Miguel Blanco)

*Passa el temps,
la nit apaga la lluita.
Passa el temps,
la nit se'n du per davant
els meus somnis.*

*Passa el temps,
mor el temps,
cau el temps, amor!*

*És la nit
i el foc que jo vaig encendre
són mos fills
els qui ara el porten avant,
i no estic amb ells.*

*Passa el temps,
Mor el temps,
cau el temps, amor!*

*Si nosaltres abandonem esta terra,
si hem tret la saó i desertem d'esta
terra,
si ens tanquem en casa i oblidem esta
terra,
ara que els teus fills i els meus han eixit
al carrer,
ara que podríem ser molts més que mai
hem pogut ser,
és com si mai no ens haguérem cregut
tots aquells somnis de la nostra
joventut.*

*És el temps,
torna el temps,
naix el temps, amor!*

*Les cadires, les butaques, retireu-les
que ara hem d'eixir a ballar de nou.*

*les cadires, les butaques, retireu-les
que ara hem d'eixir a ballar tots.
Deixem els sillons, deixem les cadires
i eixim tots al carrer.*

*Deixem els sillons, deixem les cadires
i eixim junts al carrer.*

13.5. Helena (lletra: Vicent Torrent; música: Vicent Torrent; arranjaments: Jordi Reig)

*A les quatre de la matinada
comença la festa a fer-me forat.
Ja veig clar que és la nit del divendres
i el temps es fa cendra només començar.
A les cinc són encara les quatre
tal com el teatre va rodant al pub.
I una copa i un fum aromàtic
se'm pugen a l'àtic del meu campanar.*

*A les sis ha passat un quart d'hora
i cap ull em plora de nocturnitat.
Però l'ull dret se'm va obrint i tancant
quan em trobe davant la cambrera
morena.
És morena, li diuen Helena
i porta una trena
pel mig de l'esquena.
I els amics també miren Helena
i és molta faena
la que ens fa passar.*

*A les set un esguit de la copa
perquè el gel rebotja en pegar un glop
em fa en l'ull una estranya carassa
i Helena, la nena, em mira i se'n riu.
Tot açò ha passat en una hora.
Les huit, toquen fora els rajos del Sol
com campanes que inviten Helena
a deixar la faena i buscar els llençols.*

*Al carrer agarrats uns amb altres
amb una gran pena per eixa traïció
que l'Helena ens ha fet esfumant-se.
Cantem la memòria del vell Salomó,
que va escriure aquella sentència
d'antiga sapiència
que no hem d'oblidar que diu:
quan la nit siga llarga,
no t'enamores mai d'una cambrera.*

13.6. Mas de les mates (instrumental)

13.7. Les sirenes (lletra: Vicent Torrent; música: Manuel Miralles; arranjaments: Manuel Miralles)

*Les sirenes han sonat a Bagdad,
i no hi ha ningú que entenga
per què esta nit eixes sirenes
sonen a Bagdad.*

*Les sirenes han sonat a Bagdad,
les sirenes han sonat a Belgrad,
les sirenes han sonat a Bagdad,
i no hi ha ningú que entenga
per què esta nit eixes sirenes
sonen a Bagdad.*

*Són avions nord-americans,
són els míssils nord-americans,
maleïts, lluiten per la pau
massacrant els pobles!
Ja vorem la pau que apanyen,
ja vorem qui ho pagarà.*

*Les sirenes sonen a Afganistan,
les sirenes també a Líbia han sonat,
les sirenes sonen a Afganistan,
i no hi ha ningú que entenga
per què esta nit eixes sirenes
sonen a Afganistan.*

*Pel carrer del Muiaidin
va baixant un corderet
amb les potes toves
i en la boca un xanglotet tot ell de roig
vermell.*

*L'acompanyen tres donzelles
totes vestides de dol,
porten ene les mans,
porten la lluna en les mans
i en els ulls,
i en els ulls se'ls pon el sol.
Les mil i una nit aguaitaren,
aguaitaren des de dalt dels minarets,
pel carrer del Muiaidin
va baixant un corderet.*

13. 8. Bon matí (lletra: Vicent Torrent; música: Manuel Miralles; arranjaments: Manuel Miralles)

*Bon matí tindrem
si la nit ha estat clara.
Bon matí tindrem
si la lluna s'amaga.*

*Una nit serena,
la mar encalmada,
molts raïms d'estreles
i un vent fluixet
que als ulls escampa.
El colp d'una espurna
que enlluerna l'aigua*

*com espill secret
que et va deixant
la pensa clara.*

*No vages a la mar si no tens seda,
no baixes a la mar sense sedal,
no vages a la mar amb les mans buides,
no baixes a la mar si vols pescar.
No vages a la mar com les gavines,
no baixes a la mar a costejar,
no vages a la mar si hi ha boirines,
no baixes a la mar a sospirar.*

13. 9. Mefisto (instrumental)

13. 10. La negociació (lletra: Vicent Torrent; música: Xavier Ahuir; arranjaments: Xavier Ahuir)

*A les dotze del mig dia, porta de
l'ajuntament,
van fent colla els empresaris de la nit i
els llocs d'ambient,
hi ha una forta discrepància sobre
l'hora de tancar
entre el sindicat noctàmbul i el poder
municipal.*

*Catorze ulleres de sol suporten la llum
del dia
i al despatx del regidor, treballen
l'ordre del dia.*

*Pugen les escales, van de dos en dos,
un municipal fa de conductor,
trenquen a l'esquerra, dret el corredor,
les portes tancades, les llums de neó.*

*Ja estan davant de la sala, ja estan
davant del saló,
un colp rètol de bisagra obri la
negociació,
una llum clara i resolta cau sobre la
comissió,
una llum que posa en guàrdia catorze
ulleres de sol.*

*Sillons de tapisseria subjecten al
sindicat,
sillons situats de cara al lluminós
finestral.
caps de costat i colls catxos van olorant
el parany.*

*Entra el regidor i les secretaries,
entra a contra llum, va amb els
funcionaris,
s'emplacen de cara als pardals
nocturns,
un colp de carpeta i un bon colp de
puny.
Va llegint l'ordre del dia l'autoritat
competent,
dona una agra benvinguda i enceta el
seu parlament.*

13. 11. Lluna crua (lletra: Salvador Jàfer; música: Manuel Miralles)

*A dalt de la torrella
dames del segle XIII
es passejaven nues.*

*Lluna crua,
falsa estela,
la nit vetla que vetla*

*Dames del segle
es passejaven nues
a dalt de la torrella
la nit vetla que vetla.*

*Lluna crua,
falsa estela,
la nit vetla que vetla.*

13. 12. La Maria (instrumental)

13. 13. Viurem (lletra: Vicent Torrent; música: Vicent Torrent; arranjaments: Jordi Reig)

*Viurem! Viurem! Per damunt de tot
viurem!*

*Viurem! Viurem! Per damunt de tot
viurem!*

*Viurem! Viurem! Per damunt de tot
viurem!*

*Viurem! Viurem! Per damunt de tot
viurem!*

*Per damunt de les muralles que han
alçat en el carrer!*

Per damunt de tot viurem!

*Per damunt de lleis i muralles que han
alçat en el carrer*

*armarem la muixeranga i entre tots la
muntarem!*

*Passarem a l'altra banda! Per damunt
de tot viurem!*

*Viurem! Viurem! Per damunt de tot
viurem!*

*Viurem! Viurem! Per damunt de tot
viurem!*

*Ni amb la guerra de València pararan
als dolçainers!*

Per damunt de tot viurem!

*No els podran ni amb la guerra de
València, els dolçainers*

*tocaran la muixeranga i entre tots la
muntarem!*

*Passarem a l'altra banda! Per damunt
de tot viurem!*

*Viurem! Viurem! Per damunt de tot
viurem!*

*Viurem! Viurem! Per damunt de tot
viurem!*

*Viurem! Viurem! Per damunt de tot
viurem!*

*Viurem! Viurem! Per damunt de tot
viurem!*

Per damunt de bords i lladres!

Per damunt de tots els pactes!

Per damunt de botiflers!

Per damunt de tot viurem!

Per damunt de botiflers!

Per damunt de tot viurem!

Per damunt de botiflers!

Per damunt de tot viurem!

*Si la llengua que parles diuen que és
llarga,*

*no deixes que la tallen per acurtar-la,
no deixes que la tallen...*

*diuen que és massa llarga per no
escoltar-la*

*i amb la llengua tallada perds la
paraula.*

*No deixes que la cuide qui vol tallar-la,
l'únic que se proposa és amagar-la,*

*no deixes que la cuide...
tota la maniobra és una trampa
i amb la llengua tallada no tindràs
parla.*

*Per damunt de bords i lladres!
Per damunt de tots els pactes!
Per damunt de botiflers!
Per damunt de tot viurem!
Per damunt de botiflers!
Per damunt de tot viurem!
Per damunt de botiflers!
Per damunt de tot viurem!*

*I els que esteu en política en clau
possible,
mireu com no és possible i torneu a
casa,
mireu com no és possible...
feu política nostra, feu per la casa,
no obediu als de fora que el temps se'n
passa.
Agarreu la senyera, que està dins l'arca
i deixeu l'espanyola que torne a
Espanya,
agarreu la senyera!
Recobreu la memòria i feu per la casa!
Treballeu per la terra que el temps se'n
passa.*

*Per damunt de bords i lladres!
Per damunt de tots els pactes!
Per damunt de botiflers!
Per damunt de tot viurem!
Per damunt de botiflers!
Per damunt de tot viurem!
Per damunt de botiflers!
Per damunt de tot viurem!*

*Viurem! Viurem! Per damunt de tot
viurem!
Viurem! Viurem! Per damunt de tot
viurem!
Viurem! Viurem! Per damunt de tot
viurem!
Viurem! Viurem! Per damunt de tot
viurem!*

*Per damunt de les muralles que han
alçat en el carrer!
Per damunt de tot viurem!
Per damunt de lleis i muralles que han
alçat en el carrer
armarem la muixeranga i entre tots la
muntarem!
Passarem a l'altra banda! Per damunt
de tot viurem!*

LES CLAUS DEL TIO CANYA
LLENGUA, MÚSICA I CANÇÓ REIVINDICATIVA:
L'IMAGINARI DEL GRUP VALENCIÀ AL TALL

*Viurem! Viurem! Per damunt de tot
viurem!*

*Viurem! Viurem! Per damunt de tot
viurem!*

*Viurem! Viurem! Per damunt de tot
viurem!*

*Viurem! Viurem! Per damunt de tot
viurem!*

14. 25 ANYS EN DIRECTE (recopilació-2001)

14. 1. Bolero

14. 10. Albaes

14. 2. Sa mort d'en Colomer

14. 11. Ball de Torrent

14. 3. Dansa de nanos

14. 12. Epístola a un amic

14. 4. Dansà

14. 13. Jota dels Castelluts

14. 5. Processó

14. 14. La negociació

14. 6. 2 i 15

14. 15. Xavier "el coixo"

14. 7. Romanç de cec

14. 16. Les penes són

14. 8. Lladres

14. 17. Tio Canya

14. 9. Cant de Maulets

15. VARES VELLES (2004)

15. 1. Això es Espanya (lletra: Vicent Torrent; música: Vicent Torrent; arranjaments: Al Tall)

*Si la novia no et vol
fes-li un amago,
si la novia no et vol
fes-li un amago,
si la novia no et vol
fes-li un amago,
i si et diu moltes voltes
que no t'aguanta
i si et diu moltes voltes
t'ho torna en cara
ja saps com són les dones
ja saps con són les coses
l'amor s'ha trencat
ja saps con són les coses
l'amor s'ha trencat
i has de deixar-te perdre't
per conquistar-la.*

*Però si els anys s'allarguen
i no li passen
Però si els anys s'allarguen
i no li passen
tingués prou dignitat
ves-te'n a casa
ves-te'n a casa.*

*I això és Espanya
i això és Espanya
que quan més te l'espolses
més se t'arrapa
més se t'arrapa.*

*Lehendakari Ibarretxe
qué mala leche!
Lehendakari Ibarretxe
qué mala leche!
Qué mala leche tienen alguns
d'Espanya
qué mala leche tenen alguns d'Espanya
que només de sentir-te ja estan del fetge
i que només de sentir-te fotre-lis canya
que només de sentir-te fotre-lis canya
Lehendakari Ibarretxe, ja estan del
fetge
que només de sentir-te ja estan del fetge
alguns d'Espanya,
alguns d'Espanya.*

*I això és Espanya
i això és Espanya
que quan més te l'espolses
més se t'arrapa
més se t'arrapa.*

*I ara només faltaven
i ara només faltava, Carod-Rovira
i ara només faltava, Carod-Rovira
ha fet espavilar-se als socialistes
i ha fet espavila-los a Catalunya,
i ha fet espavila-los a Catalunya,
estaven adormint-se
mirant la lluna,
mirant la lluna.*

*I això és Espanya
i això és Espanya
que quan més te l'espolses
més se t'arrapa
més se t'arrapa.*

15. 2. A les teulades (lletra: Vicent Torrent; música: Vicent Torrent; arranjaments: Al Tall)

*I ara cantarem per jotes i
ara cantarem per jotes,
tal com ho feien els pares
i si ens feu la providència
botarem a les teulades
botarem dalt les teulades.
I ara cantarem per jotes.*

*Botarem dalt les teulades,
botarem dalt les teulades.
i vorem que trobarem
bastarem la resistència
contra la llei del carrer
contra la llei del carrer.*

*Ja hem botat a les teulades
ja hem botat a les teulades
i el pensament se'ns ha obert
ballarem la resistència
contra la llei del carrer
contra la llei del carrer.*

*Ací dalt hi ha encalades
ací dalt hi ha encalades
tres esprais i dos guitarres
que cantaven temps arrere
esperances oblidades
esperances oblidades
ací dalt hi ha encalades.*

*Sou tan fràgils com el vidre
sou tan fràgils com el vidre,
aquestes teules de fang
i els meus pensaments travessen
tot el món de part a part
sou tan fràgils com el vidre.*

*Tinc per company l'aigua clara
tinc per company l'aigua clara
la frescor d'un vent tranquil
i el coratge que encomana
no haver perdut el meu fil*

*i el coratge que encomana
no haver perdut el meu fil.*

*I ara ja hem cantat per jotes
I ara ja hem cantat per jotes
tal i com ho feien els pares
i si pren la resistència
pararem dalt les teulades
pararem dalt les teulades
I ara ja hem cantat per jotes.*

15. 3. Valset cromàtic (instrumental)

15. 4. Polifonies (lletra: Vicent Torrent; música: Vicent Torrent; arranjaments: Jordi Reig)

*Al mes de desembre com sempre s'ha
posat nerviós el govern, i els
subsecretaris erectes s'han armat de
llapis i paper, i les secretaries, atentes,
han tancat les cames pel dret, perquè
sempre oloren les tempestes quan la
fúria brama pels departaments.*

*Han tret un decret al aire que ningú
l'entén ni de bon tros i és que han
prohibit cantar polifonies en qualsevol
lloc i ocasió. Qui ha dit eixa paraulota
de polifonies que ningú no entén ni de*

*bon tros? El govern que perd l'oremus i
s'ha posat massa nerviós.*

*Xe mireu-los, mireu-los, xe què bèsties
que son! Xe mireu-los, mireu-los, xe què
bèsties que son! Xe mireu-los, mireu-
los, xe què bèsties que son! Xe mireu-
los, mireu-los, xe què bèsties que són!*

*Manolo canta per baix, Enric farà la
veu alta, Vicent fa la veu del mig, Jordi
repica la contra i Miquel fa
garambaines, i això són polifonies que
el govern ha prohibit.*

El govern diu a estes hores que hem de tindre ben clar tots que no poden sonar veus, uns açò i altres allò: "todos hem d'estar de acuerdo por el bien de la nación", ciutadans tots a una veu: "Visca la mare de Déu -no! No!- Visca la mare -la mare que va!-. Tots a una veu: "Visca la mare de Déu".

Xe mireu-los, mireu-los, xe què bèsties que són! Xe mireu-los, mireu-los, xe què bèsties que són! Xe mireu-los, mireu-los, xe què bèsties que són! Xe mireu-los, mireu-los, xe què bèsties que són!

El govern d'Espanya com sempre no pot controlar la població i s'han inventat pel recte un altre decret que és molt millor. Ja esteu convençuts, borregos, que cantant a una sou molt bons? Però

no sabeu com fer-ho i el govern ja té la solució: només cantarà una persona per a que sapieu com s'ha de fer, vostre president és el que entona i tots els "demés" repetireu, i per si de cas eixos bascos o eixos catalans us enganyeu, vostre president vos il·lumina, tots en castellà sonareu.

*"Ciudadanos tots a una voz":
"Visca la mare de Dios, Visca la mare de Déu, Visca la mare de Déu, Visca la mare de Déu".*

Xe mireu-los, mireu-los, xe què bèsties que són! Xe mireu-los, mireu-los, xe què bèsties que són! Xe mireu-los, mireu-los, xe què bèsties que són! Xe mireu-los, mireu-los, xe què bèsties que són!

15. 5. Tall-Tarantel·la (instrumental)

15. 6. Romanç de la Terrània (lletra: Vicent Torrent; música: Vicent Torrent; arranjaments: Manuel Miralles)

*Si enteneu les enrònies
i les passeres
per on els pobles salven
la seua vida,*

*comprendreu de seguida
els costums curiosos
i les maneres
ben sorprenents de viure*

*de les terres que toquen
la Mar Morena.*

*Els pacients llauradors
de la Terrània
viuen baix de la terra
que cultiven
i fan la vida i la casa
soterrànies.*

*Observeu el paisatge
de la Terrània,
tan ple d'horta i arbreda,
de llum i d'aire.
és tot ell una mina
a flor de terra.*

*Si excavàveu dos metres
aquell verger,
trobaríeu les places,
els llargs carrers
i les cambres de sostre
baixet on viuen
els pacients llauradors
de la Terrània.*

*Els pacients llauradors
de la Terrània
per la nit ascendeixen
a les arbredes*

*i a les fosques cultiven
les terres bones.*

*Mai no es permeten
pujar a llum del dia:
ells no són públics
ni estan presents als pobles,
tot i que són
els fills vells de la Terrània.*

*Res d'açò és ignorat
al món de fora;
però a dalt no interessa
com creix la sembra;
allà la norma
és collir de l'horta.*

*Els llauradors tampoc
passen cabòries:
pugen de nit
i baixen abans de l'alba,
cap al migdia
es giten fins la nit.*

*Les seues cases
són farcides d'arrels,
dels arrels que ells mantenen
com a columnes
de les llars i la vida
d'aquell país.*

*I mentre dormen,
el seu alè assaona
tota Terrània:
del trespol soterrani
a flor de terra,
lluminosa i humida.*

*Hi ha qui viu aguantant
un cruix de terra
i una gran clivellada
de mil cràters.*

*Si això passava,
els llauradors haurien
de retornar als pobles
i omplir les cases.*

*d'anar sempre a les fosques
com aus nocturnes
se'ls han fet ulls de gat
i fines ungles.*

.

15. 7. Romanç de la Terrània (reprise)

*Hi ha qui viu aguantant
un cruix de terra
i una gran clivellada
de mil cràters.*

15. 8. Mudances a 7x8 (instrumental)

15. 9. Cantar (lletra: Vicent Torrent; música: tradicional; arranjaments: Al Tall)

*Plau me cantara les clares
rasant, rasant a la terra,
fent força per no enlairar-me
per dalt de la figuera.*

*Plau me cantara les clares
rasant a la terra.*

*Escapes de moll i lluna
doneu-me tant com tingau*

*doneu-me tant com tingau
vull fer sapsors molt dures
vull fer molt dures
per al nostre antic palau
Escapes de moll i lluna
doneu-me tant com tingau*

*Compressors mediterranis, compre
compressors mediterranis, i al preu
al preu que posa la mar
les dunes pinars de illes
les dunes pinars de illes, come
començarem a cantar, come
començarem a cantar, come
compressors mediterranis, i al preu
al preu que posa la mar.*

*Salamera sandonguera,
ja és de
ja és de dia i fa bon sol
ja és de
ja és de dia i fa bon sol,
deixa el llit i la quimera
que vull
que vull dir-te una cançó
deixa el llit i la quimera
que vull*

*que vull dir-te una cançó,
Salamera sandonguera.*

*Esta nit a carrer volta sembla,
sembla haver eixit el sol
sembla haver eixit el sol
perquè està ple de gent guapa
i de bones vibracions
i de, i de bones vibracions
esta nit a carrer volta.*

*I esta casa està resolta
i a cantar quan vinga bé
i a cantar quan vinga bé
i a l'ajuntament li agrada
que balle fora del carrer
que balle fora del carrer
i esta casa és carrer volva
i canta quan li va bé.*

*Cantar com cantava el pare
que és cosa que faré jo
la terra encara és calenta
i no ha amarrat el seu tou,
cantar com cantava el pare
és cosa que faré jo.*

15. 10. Trenca-cames (instrumental)

15. 11. Santa Goretti (lletra: Vicent Torrent; música: Vicent Torrent; arranjaments: Miguel Blanco)

*Un dia Santa Goretti
patrona del que no ho fan,
flaquejava i feia aigües
per les vores del brial
i entre l'acaloramenta
que sentia sufocar,
mirant que la garantia
cantava l'adéu-siau,
pegà un bot damunt la taula,
es despullà d'un grapant*

*i s'oferí en sacrifici
a qui la volgués boixar.

Fou un 14 d'Agost,
que mai no podré oblidar.*

15. 12. Murgues (lletra: Vicent Torrent; música: Vicent Torrent; arranjaments: Xavier Ahuir)

*Salamera sandonguera,
ja és de dia i fa bon sol
deixa el llit i la quimera
que vull dir-te una cançó*

*Si les dones del meu poble
no tingueren res que fer
les granotes de la sèquia
parlarien en francès.*

*Un francès i una francesa
se n'anaren a sopar
i en tirar-se el pa a la boca*

es perdé un municipal.

*Un municipal i un orgue
i un orgue municipal
tres de les quatre pessetes
són peces fonamentals.*

*Aní a pagar els impostos
a la vora de la mar
com són grosses
i en vols més per al cabàs.
Bus, retrobush, autobuhs,
el transport està de vaga*

*perquè el rei americà
farà un viatge a Espanya,
tu voràs com has d'anar
Aznar has d'asnar posant-te
una albarda i un cabestre
per dur a Bush a les anques.*

*A la jungla les coses que passen,
a la jungla les coses cóm són,
a la jungla que vagen els fatxes
que ho entenen molt millor.*

*Els arbres que fan taronges,
i reclamen els seus drets:
necessiten psiquiatres
per curar la depressió
quan els naix de nou la flor.*

*Pel programa de Cultura
ha dictat l'Ajuntament
que faran vindre a València
en persona l'any que ve
a Beethoven, a Cervantes,
a Dalí i a sant Miquel,
i amagaran a les golfes
a Ausiàs March i a sant Vicent.*

A la jungla les coses que passen...

*Un dia digué un polític
que qui no pensés com ell,
voría obertes les portes
per a caure en l'infern.*

*Sa mare que va sentir-lo
li aventà tal bascollà,
que de cul caigué en la verga
del dimoni Satanás.*

*va pensar comprar-se un pis,
visità una immobiliària
disfressat d'executiu.*

*Quan el preu li recitaren,
es va encendre com un pi
i bossà tres-centes rates,
blasfemant com un conill.*

*Un conill tenia pressa
per viatjar a Madrid
i el president de la Renfe,
que era amic del seu cosí,
li arreglà un bitllet de l'AVE
per l'endemà de matí.*

*I el poble ho celebrà amb festes
i es van menjar el conill.*

A la jungla les coses que passen...

16. ENVIT A VARES (recopilació-2006)

CD

16.1. Danseta

16. 11. Santa Goretti (vara-rumba)

16.2. La tirania

16. 12. Reprise de rumba

16.3. A les teulades (vara-jota)

16. 13. Cant de maulets

16.4. Reprise de jota

16. 14. Tio Canya

16.5. Aixó es Espanya (vara-seguidilles)

16. 15. Danseta (bis)

16. 16. Polifonies

16.6. Reprise de seguidilles

16. 17. La jove negra/Absència

16. 7. A Sant Joan

16. 18. Cançó de la llum

16. 8. Cantar (vara-fandango vell)

16. 19. Xavier el Coixo

16. 9. Romanç de la terrània (vara-vermaores)

16. 20. La tirania (el càrrec capgira les virtuts)

16. 10. Reprise de vermaores

DVD del concert d'Algemés (maig 2006): Concert sencer amb totes les cançons del CD

17. VERGONYA, CAVALLERS, VERGONYA (2009)

17. 1. Romanç de cec del Rei Jaume (lletra: Vicent Torrent; música: Vicent Torrent;
arranjaments: Jordi Reig)

*En la fosca de la nit
s'empara reina Maria
per a concebre un fillet
que el rei Pere defugia.
Així comença la història
amb miratges de llegenda,
de Montpeller les campanes
ressonen fins la Provença.
Perquè el 2 de febrer
del 1208
ha nascut un infant
amb bona estrella
que haurà de pujar
per camins de rocam i malesa,
perills i treballs
el perseguiran violents de tota
mena,
donat en penyora,
els seus pares són morts massa
d'hora,
s'haurà de criar
assetjat per gent usurpadora
i així es farà fort
com soca de roure
colpit pels vuit vents
i obrirà en tres branques un*

*país potent.

Comte de Barcelona,
rei d'Aragó,
senyor de Montpeller,
només un xicot,
farà bona ciència
de la seua gran intel·ligència,
astut i prudent
sotmetrà la noblesa insurgent
i amb la sang calenta,
tallarà la rapinya violenta,
perdrà l'Occitània
front a l'aliança del Papa i de
França
i girarà els ulls
a terres del sud
i cara a la mar
i eixamplarà la terra
per als seus vassalls.

Mercaders i burgesos
de Barcelona,
Tortosa i Tarragona
presenten queixes,
que des de Mallorca*

*els pirates ataquen la costa
i al rei fan dispondre
per armar una flota i
respondre,
es fan a la mar,
toquen terra vora el port
d'Andratx,
van ser cent vint dies
de batalles cruels i agonies,
trencant la muralla
els guerrers fan una gran
matança
i així es va rendir
Abu Yahia, rei dels sarraïns.*

*El rei posa l'esguard
sobre València.
que és terra rica i bella
com cap hi ha en el món,
entra per Borriana
població principal de la Plana,
presa la ciutat,
fa captiu tot el nord valencià,
era un nou d'octubre
que a València va entrar amb
gran luxe
un rei amb trenta anys
que lluia com sol en la mar.*

*D' un nou ordre en Europa
naixia l'alba*

*i el rei Jaume en sa terra
bé que ho mostrava,
ja va obrint les vies
per a suprimir el dret sobre
les vides,
para els peus als nobles
i ofereix terres a tot el poble
que baixen del nord
per ser amos amb el seu
esforç,
i amb la carta pobla
les ciutats creixen a la seua
ombra,
fa regne a València
amb uns Furs de moderna
tendència,
l'estat més dinàmic
en tot l'àmbit del
Mediterrani,
que feu avançar
els antics països federats.*

*Tindrà un abans i un després
el dret a la tirania,
el rei arbitrarà els nobles
i als veïns obrirà via.
Les Corts contrapesaran
l'excés i la desmesura
i els reis no tindran corona
fins que dels Furs facen jura*

17. 2. Cançó des d'Occitània-Vent d'Autan (lletra: Bernart Sicard –Occitània,
s. XIII–; música: Michel Marre)

*Ag greu consire
Fau sirventés cozen.
Dieus! Qui pòt dire
Ni saber lo tormen?
Qui 'eu quand m'albire
Sui en gran pessamen.
Non puesc escrire
L'ira ni-l marrimen,
Qu-el segle torbat vei,
E corrompon la lei
E sacrament e fei,
Qu'nquescx pensa que vença
Son par ab malvolença
E d'aucir lor e sei,
Ses razon e ses dreï.

Tot jorn m'azire
Et ai azirament,
La nueg sospire
E velhant e dormen.
Vas ont qu-m vire
Aug la cortesa gen
Que cridan "Sire"
al Francés umilmen.
Mercé an li Franceï
ab que veja-l conrei,
Que autre dreg no-i vei.
Ai! Tolosa, Proença*

*E la terra d'Argença,
Bezers e Carcassei,
Com vos vi e co-us vei!

Cavalaria,
Ospitals ni Maisós,
Órdes que sia
Non m'es plasenz ni bos.
Ab grand bausia
Los truep et orgolhós,
Ab simonía,
Ab granz possessiós.
Ja non er apelatz
Qui non a granz rictatz
O bonas eretatz;
Aquels an l'aondança
E la grand benanança:
Enjans e traciós
Es lor confessiós.
Si co-l salvatges
Per lag temps móu son chan,
Es mos coratges
Qu'ieu chante derenan;
E car paratges
Si van aderrairan,
E bons linhatges
Decazent e falsan,
E creis la malvestatz,*

*Els barons rebusatz
Bausadors e bausatz
Valor menan derreira
E desonor premeira,*

*Avols ricx e malvatzs
Es de mal eretatz.
Rei d'Aragon, si-us platz,
Per vos serai onratz.*

17. 3. Cançó des d'Occitània-Destrucció i Renaixença (instrumental)

17. 4. Cançó des de València-Senyor Rei (lletra: Vicent Torrent; música: Vicent Torrent; arranjaments: Xavier Ahuir)

*València a 8 d'octubre de l'any 2008.
Senyor rei Jaume I amb esta carta vull
meditar algunes coses que em vindrà bé
escriure.
Soc Ahmed, fill de Hassan, a
Marraqueix nascut,
fa deu anys vinguí a València a
treballar i viure,
Visc al barri de Russafa, la d'Al
Russafí,
d'on tancàreu Balansiya en estricte
setge,
he estudiat el català segons es parla
ací,
tinc amics valencianistes i el Casal
freqüente.
El Casal Jaume I, al vostre nom adscrit,
on parlem de tantes coses d'esta nostra
terra,*

*més enllà de la ciutat, per retrobar un
país
molt més clar directament sense esta
boira incerta.
He sabut dels vostres Furs i de la llei
antiga
que van fer de l'antic regne un estat
modern
per la nua propietat, l'usdefruit, la
fadiga,
censal mort, violari, engany de mitges i
el cens,
l'emfiteusi, el lluïisme, l'any de plor, la
tenuta,
pel sistema conjugal de divisió dels
bens.
Cóm pot ser que a este país amb vuit-
cents anys de vida
continuen bloquejant els espanyols les
lleis.*

*Sé que som la vostra pàtria els qui en la
bandera
sostenim les quatre barres de Guifré el
Pilós,
sé que som tots una pàtria els que la
vostra llengua
fem sonar als nostres pobles com un
mateix cor.
Jo soc moro, immigrant i valencianista,
porte amb mi la clau de casa dels
avantpassats
que marxaren expulsats des del port de
Dénia*

*i guardaren a l'exili esperant tornar.

Jo he tornat segles després amb les
butxaques buides
i reclame per a mi i tots els valencians,
fills i nets del Tio Canya, de qui em sent
família,
eixes claus que ell ha perdut i acabarem
trobant.*

17. 5. Cançó des de València-Vergonya, Cavallers, Vergonya (lletra: Vicent Torrent;
música: Vicent Torrent)

*I ara jo vos demane un poc de foc,
senyor rei, per que enceneu
la llum que necessiten els polítics
que ara nos governen,
torneu a fer-los el crit
que va fer a Portopí:
"Vergonya, cavallers, vergonya",
no perdeu València,
no veneu la terra
a aquells que vos la furten des de fora,
feu de la llei vella
una fruita nova.*

*Tres-cents anys fa que Espanya la
inventaren,
feu de la llei vella
una fruita nova.
Vergonya, cavallers, vergonya,
feu de la llei vella
una fruita nova.
I que el regne de València s'agermane
amb tota la nació
i la terra que l'envolta,
Vergonya, cavallers, vergonya,
feu de la llei vella
una fruita nova.*

17.6. Cançó des de Mallorca-Abu Yahia (lletra: Vicent Torrent; música: Tomeu Penya; arranaments: Miguel Blanco)

*Qui m'ha vist i qui em veu
ara,
jo Abu Yahia de Mallorca
vaig governar tota la illa
i ara em duran a la forca.*

*Maleït Al Barxiluni,
rei de rums, Jaume I,
has devastat la Medina,
has mort homes per milers,
has malmès la nostra pàtria,
que Alà et soterre a l'infern.*

*Bon dia rei En Jaume I,
jo he nascut i visc encara
a Vilafranca prop de Bonany,
a mig des Pla de Mallorca.*

*I si em voleu escoltar,
vos cantaré coses sentides
de gent que viu al meu costat
i apreses de jais i dides.*

17.7. Cançó des de Mallorca-La Balanguera i la Sibil·la (lletra: Vicent Torrent; música: Tomeu Penya; arranaments: Miguel Blanco)

*Dues velletes molt polides,
que tenen noms bons
Vareu fer un regne per
d'escoltar:
la Balanguera i la Sibil·la,
així les solen nomenar.*

*La Balanguera i la Sibil·la
la nit passada em van contar
noves antigues que s'obliden,
noves que mai s'han d'oblidar.*

*Elles recorden el viatge
que van fer des de l'Empordà,
baixava gent amb l'equipatge
cap a Mallorca il·lusionats,*

*amb els fillets i les filletes
dies per terra caminant,
creuant la mar amb rems i
veles
amb el deliri d'arribar.*

*Vos els hi dareu casa i terres
per que en prenguessin
propietat,
van deixar enrere aquell mal
somni,
varen deixar els senyors
feudals.*

*Vos els diguéreu que aquelles
terres
bé les podien traspassar,
però que mai no les
venguessin
a senyors nobles o potentats.*

*Vàreu fer un regne per
Mallorca,*

*vàreu fer un regne dins la mar,
els nostres fills i els seus
ancestres
són com la terra d'un sol
camp.*

*La Balanguera fila, fila
i la Sibil·la va cantant
nits de Nadal per les
parròquies
des de que varen arribar.*

*Des d'aquest segle i aquest
dia,
encara us volen demanar
la Balanguera i la Sibil·la
i jo que duc la veu cantant.*

17. 8. Cançó des de Mallorca-Vergonya, cavallers (lletra: Vicent Torrent; música: Tomeu Penya; arranjaments: Miguel Blanco)

*La llum que necessita el nostre
poble
per poder governar-se ferm i
noble,
torneu a fer aquell crit
que féreu a Portopí:
"Vergonya, cavallers,
vergonya",
no perdeu les illes, no*

*no veneu la terra, no
a aquells que vos la furten des
de fora,
feu de la llei vella
una fruita nova.
fei de la llei vella
una fruita nova.*

*Tres-cents anys fa que Espanya
la inventaren,
i el regne dins la mar que
s'agermane
amb tota sa nació
i la terra que l'envolta,
Vergonya, cavallers, vergonya,
Vergonya, cavallers, vergonya,
no perdeu les illes, no*

*no veneu la terra, no
a aquells que vos la furten des
de fora,
feu de la llei vella
una fruita nova
feu de la llei vella
una fruita nova
feu de la llei vella
una fruita nova.*

17. 9. Presa de Borriana (lletra: Vicent Torrent; música: Manuel Miralles;
arranjaments: Manuel Miralles)

*Ja es gira cap a les cuixes,
ja el mostra el sexe a plaer,
ja sospiren amb urgència,
ja n'hi posa els llavis prest.*

*i el senyor dels sarraïns
de la ciutat de Borriana
es rendia al teu poder.*

*Ai rei Jaume, fat de dones,
has manat tancar els banys
i has vingut amb gran secret
per trobar-te amb la donzella
de pell bruna i ulls de mel
que es menjava una magrana
a la porta de ponent.*

*Va ser només un instant
mentre giraves el cap
que vas topar amb els seus ulls
i ella et va fer un somriure.*

*Tu anaves dalt del cavall
només amb set cavallers*

*Tu prenies la ciutat
i eres pres del seu embruix.
Ai rei Jaume, fat de dones,
sempre anhelant un deler,
poc temps vas tindre ta mare
Maria de Montpeller.*

17. 10. Jota de Jaume I (lletra: Vicent Torrent; música: tradicional/ Vicent Torrent;
arranjaments: Xavier Ahuir)

*Aragó toca una jota
i el rei Jaume no la balla,
que ell no vol donar València
com a botí de batalla,
que ell no vol fer de València
una terra provinciana,*

*Jaume primer és un arbre
amb tres branques principals,
l'antic regne de València,
Catalunya i Balears.*

*Espanya vol esqueixar
l'arbre de Jaume I,
vol separar les tres branques*

*per fer llenya de foguer.
Han fet un ninot de falla
del bon rei Jaume I,
l'han plantat a la Glorieta
per pixar-se davant d'ell.*

*València serà València
mentre siga valenciana
i deixe de ser província
de la nació castellana.
Catalunya, terra vella,
lluïtadora i assenyada,
bressol de la nostra llengua,
paret mestra de la casa.*

17. 11. Cant alternatiu (lletra: Vicent Torrent; música: tradicional/ Vicent Torrent;
arranjaments: Ximo Caffarena)

*Els fills de sant Francesc del
segle vint-i-u,
ocupes, pacifistes, els
alternatius,
abans foren els hippies
amb la música i les flors,
restaurant l'anarquisme
per un món millor.*

*Sant Francesc va fer-se pobre
recaptant rebuigs i brosses,
escoltava les bestioles
i llepava el sol.*

*Fou modern al segle XIII
marejant per les esglésies
i el rei Jaume de Mallorca*

era fans de sant Francesc.

*Ja fa segles que les llàgrimes
són el pa per als pobres de la
terra,*

*però al temps que ens toca
fills.*

*les desgràcies s'han doblat per
mil.*

al nostre temps la natura està

Si el rei Jaume va exercir

violència,

l'armament pot avui el món

destruir,

on va esta barbàrie!

de quin progrés hem de

*Els fills de sant Francesc del
segle vint-i-u,*

*ocupes, pacifistes, els
alternatius,*

*Abans foren els hippies
amb la música i les flors,
restaurant l'anarquisme
per un món millor.*

Endavant ecologistes

amb els anticonsumistes

sant Francesc s'apuntaria

i cantaria esta cançó:

"No serem, no serem moguts,

no serem, no serem moguts,

igual que un pi a prop de la

ribera,

no serem moguts".

El consum ens farà víctimes

d'una terra que el clima torna

inhòspita,

nuclears i gasos tòxics

és l'herència que deixem als

fills.

Si el rei Jaume va cremar

collites,

al nostre temps la natura està

en perill,

on va esta barbàrie!,

de quin progres hem de

morir!

*Avui fan la cimera dels països
rics*

i a Gènova es revolten grups

alternatius,

i allà va Berlusconi al front

dels carabinieri

a clavar una mà d'hòsties

a la bona gent.

Van internacionalistes,

també van altermundistes,

estan els antifeixistes,

va la bona gent.

*La culpa la té el sistema!,
la solució, la revolució!,
bon cop de falç, bon cop de
falç,
defensors de la terra,
bon cop de falç!*

*El rei Jaume preparà el camí
que anys després ens ha dut
la democràcia
i emparà del feudalisme cruel
a les terres que va conquerir.
Però els llops sempre vigilen*

*disposats a devorar els corders
i avui hem creat un tercer
món
esclau per causa del progrés.*

*Els fills de sant Francesc del
segle vint-i-u,
ocupes, pacifistes, els
alternatius,
Abans foren els hippies
amb la música i les flors,
restaurant l'anarquisme
per un món millor.*

17. 12. Cant de la Muixeranga (lletra: Vicent Torrent; música: tradicional;
arranjaments: Jordi Reig)

*Des de la nit
brolla la llum
que ens crida a despertar*

*Som a l'albada
i la terra es manifesta
un país precís
que es fa ben cert
des del somni secular.*

*Som a l'albada
i la terra es va fent clara,
un antic país
que hem d'endreçar
i portar a l'avenir.*

*Des de l'hivern
mouen els brots
que l'arbre cobriran de flor.*

*Des de les serres
a la mar i a les estrelles,
un país ardent
engendrarà
l'enyorada llibertat*

*Poble menut,
harca i juí,
que el dia està arribant
són els nostres fills
qui gestaran
una terra en llibertat.*

*Des de la història
ens aguaita la memòria,
un antic país
que hem d'endregar
i portar a l'avenir.*

*L'aire està moguent per la
llibertat
i el vent de ponent girarà en
llevant.*

17. 13. Des de la tomba-Cant de les ànimes (lletra: Vicent Torrent; música: Vicent Torrent/ Jordi Reig; arranjaments: Jordi Reig)

*Per les pobres animetes
tot el poble a Déu pregar
Déu les deslliure de penes
i les porte a descansar.*

17. 14. Des de la tomba-Lo meu món (lletra: Vicent Torrent; música: Vicent Torrent/ Jordi Reig; arranjaments: Jordi Reig)

*Lo meu món és un desert tot alabastre
murat per l'horitzó i amb quatre vèrtex,
fosforescent penombra dels meus ossos
i un gran silenci abandonat pels astres.*

*No soc res, no soc ningú, només
misèria,
ossos corcats de tomba per rutina,
el vellut roig i verd sobre fons negre
és en ma mort un mant de teranyina,*

*el polsim d'or sobre aquells cabells
rossos s'ha tornat cendra negra per la
crisma,
no soc res, no soc ningú, només misèria,
misèria soc i excrement de la vida.*

17. 15. Des de la tomba-Sent la remor (lletra: Vicent Torrent; música: Vicent Torrent/
Jordi Reig; arranaments: Jordi Reig)

*Sent la remor d'homenatge i dolçaina
que em ve de l'altre món amb forta
gresca,
no soc res, no soc ningú, només uns
ossos,
cóm podeu venerar esta misèria?*

*Quins discursos arreu vora ma tomba
amb mentides i fraus fora de seny;
sent el mateix calfred que m'amerava
quan Franco em tornà els ossos a
Poblet.*

*Prou violacions a les meues despulles,
profanacions, carros d'artilleria,*

*estic cansat que em bolqueu del
sarcòfag,
d'anar canviant de temple a sagristia,
de mescla d'ossos i ultratges fent tria
des d'un contenidor fora de mida,
de taüt en taüt, de plom a fusta,
de ser emparedat en una ermita.*

*Deixeu doncs descansar les meues
restes,
només acataré el vostre homenatge
quan no em tracteu com farsa de
folklore
i defenseu la meua obra amb coratge.*

17. 16. Des de la tomba-Jo no soc (lletra: Vicent Torrent; música: Vicent Torrent/
Jordi Reig; arranaments: Jordi Reig)

*Sent la remor d'homenatge i dolçaina
que em ve de l'altre món amb forta
gresca,
no soc res, no soc ningú, només uns
ossos,
cóm podeu venerar esta misèria?
Quins discursos arreu vora ma tomba
amb mentides i fraus fora de seny;
sent el mateix calfred que m'amerava
quan Franco em tornà els ossos a
Poblet.*

*Prou violacions a les meues despulles,
profanacions, carros d'artilleria,*

*estic cansat que em bolqueu del
sarcòfag,
d'anar canviant de temple a sagristia,
de mescla d'ossos i ultratges fent tria
des d'un contenidor fora de mida,
de taiüt en taiüt, de plom a fusta,
de ser emparedat en una ermita.*

*Deixeu doncs descansar les meues
restes,
només acataré el vostre homenatge
quan no em tracteu com farsa de
folklore
i defenseu la meua obra amb coratge.*

17. 17. Des de la tomba-Bateu amb insistència (lletra: Vicent Torrent; música: Vicent
Torrent/ Jordi Reig; arranaments: Jordi Reig)

*Bateu amb insistència el meu sepulcre,
amb fonèvol paraules em llanceu,
vaig a remoure la tapa de ma tomba,
no sé quin dels dos caps em posaré.*

*Vaig col·locant en vertical els ossos,
com la meua armadura els muntaré,
ja trac la calavera a les envistes,*

ja el primer esglaó tinc sota els peus.

*Per ofrenar noves glòries a Espanya
és la primera cosa que us entenc;
amb quins càntics orats se vos
enganya!,
com pot ser, poble meu, que amb tal
patranya*

del vostre destructor vos defenseu!

Quina és la glòria que ofreneu a

Espanya?

la vostra divisió n'és la millor,

però no sou tres brots solts i adversaris,

sou una mata, la mata de jonc.

Ni lo rei té dos caps ni tu dues llengües,

no som com dracs de transgènica

insània,

poble meu, que no et trenquen l'idioma

ni que jo per quatre ulls llance llum

blava.

17. 18. Des de la tomba-Sota les meus cendres (lletra: Vicent Torrent; música: Vicent Torrent/ Jordi Reig; arranaments: Jordi Reig)

Sota les meues cendres al sepulcre

garde la brasa encesa del meu poble;

jo us diré un pas secret de pervivència

per què seguíu un full de ruta noble:

rodeu la clau de volta en l'alabastre,

seguíu els passadissos fins la cambra

que puja en espiral de palmatòries

fins la zona d'espills amb llum daurada,

allà lo rat penat vola i vigila:

És el camí cap a la superfície

des del món fantasmal que ocupeu ara

per què torneu a eixir a flor de terra,

la nostra terra viva i renovada.

No soc res, no soc ningú, només

misèria,

però el vostre futur des de mi arranca.

17. 19. Marxa Jaume (lletra: Vicent Torrent; música: Miguel Blanco)

Tornem a la nostra terra,

deixem la caverna als morts,

Jaume du la senyera,

la du apuntant cap al sol,

la passa sobre la terra,

la torna a alçar cap al sol,

Jaume du la senyera,

la du a les institucions,

Jaume du la senyera,

la du a les institucions.

*Tornem a la via d'en Jaume,
girem-la cap al futur,
hissem la llengua del terra
que l'hem de traure a la llum,
passem de l'autonomia,
trenquem tots els estatuts,
portem la sobirania
i fem restablir els Furs,
portem la sobirania
i fem restablir els Furs.*

*Aneu encenent les flames,
aneu connectant els llums,
ben amunt les bengales,
que hi vegem clar tots els ulls,
que Jaume du la senyera,
que ho vegem clar tots els ulls,*

*la clava dalt de la torre
i no el parará ningú.
la clava dalt de la torre
i no el parará ningú.*

*La llum sempre guanya en la
vida
i torna a eixir pel llevant
i encara que el ponent llança
les ombres sobre la mar,
la llum sempre torna encesa,
torna a eixir pel llevant,
només camina la vida,
les ombres són un parany,
només camina la vida,
les ombres són un parany.*

CANÇONS INÈDITES D'AL TALL

1. Abans els que governaven (lletra: Vicent Torrent; música: Pep Gómez; arranjaments: Pep Gómez)
Interpretada per Al Tall al XXI Aplec del País Valencià. Plaça de Bous de València - octubre 1980

*Abans els que governaven
anaven garrot en mà
unflant a tot el que eixia
pels drets dels valencians.*

*Botiflers, camises blaves,
feixistes i adinerats
ucederos profitosos
i fanàtics enganyats.*

*Ara que els drets es reclamen
en veu alta pel carrer
ells han agarrat bandera
i s'han posat saragiüells.*

*La nostra llengua és parlada
per un grapat de milions,
d'Alacant a Perpinyà
i des de Fraga a Maó.*

*Insolents i poderosos
van enganyant a la gent
i han inventat un fantasma
que ha mogut gran desconcert.*

*Que som pancatalanistes
des del nom fins a la sang
i eixim pels drets de València
igual ara com abans.*

*Abans com ara pretenen
acabar amb el país,
trossejar la nostra llengua
i llepar-li-la a Madrid.*

*N'hi ha comissió mixta
nomenada pel govern
que vol rebentar la llengua
i deixar-la en el carrer.*

*Ara més que mai voldrien
desfer els nacionalistes
i allunyar ben lluny del poble
allò que li cal sentir-se.*

*Vicentes Ramos, Cabanes,
Boronats, Peris Solers,
ignorants en la matèria
i coneguts botiflers.*

*Només un nacionalista
i home d'autèntic saber
front a tota la quadrilla,
el doctor Sanchis Guarmer.*

*On estan els socialistes?,
dels peceros què s'ha fet?
ho han amollat tot a l'aire
i ara mana l'UCD.*

2. Liberanos domine (lletra: Vicent Torrent; música: tradicional/ Jordi Reig;
arranjaments: Jordi Reig)

Estrenada a Bunyol el 27 de març de 2011

*A la vora, vora del riu, mare,
s'ha deixat la crisma l'ama del casal.*

*Mare meua, no li ho diga al pare,
que vol assolar-nos tot el Cabanyal.*

*I els diumenges quan va a missa d'onze
se'n puja a la trona i enlaira el catret.*

*Mou la llengua a la castellana,
que és d'aquella raça dels grans
botiflers.*

*Oremus, ciutadani Valentiae:
Deus, da nobis governum iustum.
Liberanos domine.*

*A governanta berganta.
Liberanos domine.*

*Rosa botiflera,
liberanos domine
Porga espanyolissima,
liberanos domine*

*Virgo retrohispaniae,
liberanos domine*

*Mis castellanetis,
Mater obsoleta,
Virgo revocanda,
liberanos domine*

*Mater peperolis,
Herba erradicanda,
liberanos domine*

*Virgo robustiana,
Virgo especulatorum,
liberanos domine*

*Mater de poca gràcia,
Mater amaga pobres,
liberanos domine
Rosa cavernícola,
Costra caspossissima,
liberanos domine*

*Falla demagògica,
Causa nostrae ruinae,
liberanos domine*

*Amica peccatorum,
Mater buida-butxaques,
liberanos domine*

*Penca durissima,
Sèpia pudenta,
liberanos domine*

*Virgo potens,
Virgo fotens,
liberanos domine*

*Porta tancada,
Mater de mal consell,
liberanos domine*

*Soca magnífica,
Boca tronera,
liberanos domine*

*Roca diablera,
Figa palera,
liberanos domine*

*A peste, fame et Rita,
liberanos domine*

3. Romanç contra Camps (lletra: Vicent Torrent; música: tradicional; arranjaments:
Jordi Reig)

Publicat a Youtube l'11 de maig de 2011

*Déu em done inspiració
per a poder explicar
la vida d'un pecador
que duu la ruïna al poble
governant amb confusió.*

*Francisco Camps és la fitxa;
de la Generalitat
es repenja i encapritxa
i gastant sense trellat
al país ha fet la guitza.*

*Duu dins el pap una idea:
Camps procura a poc a poc
soterrar la nostra llengua
i penjar-la en la paret
del museu de la indecència.*

*Amb ràbia i obstinació
va espentant una campanya
de brutal persecució
a Acció Cultural que sempre
per la llengua ha fet un front.*

*TV3 tan apreciada
que durant 26 anys
amb València connectava
Francisco Camps l'ha tancat,
assolant un pont de guaita*

*Televisió en valencià
Canal Nou va retirant-se
i el doblatge s'ha tallat
vulnerant els estatuts
què per això cèntims no hi ha.*

*Van per milers els infants
que volen entrar a escola
estudiant en valencià,
però Camps no crea places,
què per això cèntims no hi ha.*

*Disculpeu Francisco Camps,
si sou gent de bona traça
i al cor gardeu pietat,
però fugiu de votar-lo
què ens durà calamitats.*

*Mai no ha volgut escoltar
a les víctimes del metro,
uns innocents ciutadans
que clamen per que assumisca
la responsabilitat*

*La seua veu és somorta,
diu que dos i dos són tres
i una més que ell en reporta
per atendre els seus amics
i ofrenar a Espanya glòria.*

*Xoriços i presidiaris
són amics que ell ha triat
mentre va resant rosaris
i entre tots han convertit
esta terra en un calvari.*

*Ell somriu d'orella a orella,
i mentre somriu es riu,
quan se n'ix per la portella
dels perills que alguns judicis
el condemnen a la rella.*

*Vergonya per a València,
proposar un encausat
a ocupar la presidència
de la Generalitat
és un càrrec de consciència.*

*I la Generalitat
deu mes diners que divisa,
tant que no poden pagar;
les empreses que l'atenen
van caient en un forat.*

*Entre l'America's Cup,
una visita del Papa
o la ciutat de les Arts
i amb la cursa d'automòbils,
la butxaca ens ha escurat.*

*Verge dels Desemparats,
dona senderi en les urnes
i als valencians unitat
amb tots els pobles que tenen
la llengua en comunitat.*

*Escoles en barracons,
la sanitat va ofegant-se
per manca de previsió,
els vells i aquells que no es valen
oblidats en un racó.*

*Valencians i valencianes,
no voteu Francisco Camps
que vos farà eixir per cames
de la llengua que parleu
i la llar dels vostres pares*

4. Això és Espanya (lletra: Vicent Torrent; música: Vicent Torrent; arranjaments: Al Tall)

Estrenada a Barcelona el 14 de febrer de 2013

*Si la nòvia no et vol fes-li un amago,
Si la nòvia no et vol fes-li un amago,
i si et diu moltes voltes que no
t'aguanta,
i si et diu moltes voltes que no
t'aguanta,
tu torna encara.*

*Ja saps com són les coses,
Ja saps com són les coses,
l'amor s'atranca
Ja saps com són les coses,
l'amor s'atranca
i has de deixar-te perdre
per conquistar-la.*

*Però si els anys s'allarguen i no li
passa,
Però si els anys s'allarguen i no li
passa,
tingues prou dignitat, ves-te'n a casa,
ves-te'n a casa.*

*Això és Espanya,
Això és Espanya,
que quan més te l'espolses,
més se t'arrapa.*

*A l'onze de setembre de dos mil dotze
A l'onze de setembre de dos mil dotze
Barcelona s'arranca per santa Eulàlia
Barcelona s'arranca per santa Eulàlia,
l'estendard mena al poble a la defensa.*

*I al carrer tot el poble va colze amb
colze que tres-cents anys són massa de
dependència,
a l'onze de setembre de dos mil dotze
Catalunya reclama la independència,
per santa Eulàlia, la independència.*

Això és Espanya...

*A la ratlla d'Espanya
A la ratlla d'Espanya
Hi ha una tempesta
A la ratlla d'Espanya*

*Hi ha una tempesta
que no sap si acostar-se
O fugir per sempre.*

*Amb insults i amenaces
Amb insults i amenaces
Trona l'orquestra,
Amb paranys i calúmnies
Va fotent gresca,
L'orquestrada tempesta
Va fotent gresca,
Però el poble camina
sense temença,
Catalunya reclama
la independència
amb veu molt clara,
la independència.*

Això és Espanya...

A l'onze de setembre de dos mil dotze *sense temença,*
A l'onze de setembre de dos mil dotze *Catalunya reclama*
Barcelona s'arranca per santa Eulàlia *la independència*
Barcelona s'arranca per santa Eulàlia, *amb veu molt clara,*
l'estendard mena al poble a la defensa. *la independència.*

I al carrer tot el poble va colze amb *Això és Espanya...*
colze que tres-cents anys són massa de
dependència,
a l'onze de setembre de dos mil dotze
Catalunya reclama la independència,
per santa Eulàlia, la independència.

Això és Espanya...

A la ratlla d'Espanya
A la ratlla d'Espanya
Hi ha una tempesta
A la ratlla d'Espanya
Hi ha una tempesta
que no sap si acostar-se
O fugir per sempre.

Amb insults i amenaces
Amb insults i amenaces
Trona l'orquestra,
Amb paranys i calúmnies
Va fotent gresca,
L'orquestrada tempesta
Va fotent gresca,
Però el poble camina

