

LES CLAUS DEL TIO CANYA: L'IMAGINARI DEL GRUP VALENCIÀ AL TALL

TREMEDAL ORTIZ SORIANO



BIBLIOTECA SANCHIS GUARNER

**LES CLAUS DEL TIO CANYA:
L'IMAGINARI DEL GRUP
VALENCIÀ AL TALL**

LES CLAUS DEL TIO CANYA: L'IMAGINARI DEL GRUP VALENCIÀ AL TALL

TREMEDAL ORTIZ SORIANO

Pròleg de Miquel Nicolás



**INSTITUT INTERUNIVERSITARI DE FILOLOGIA VALENCIANA
PUBLICACIONS DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
VALÈNCIA 2024**

«Biblioteca Sanchis Guarner»

DIRECTOR FUNDADOR: MANUEL SANCHIS GUARNER

DIRECTOR DE LA COL·LECCIÓ: ANTONI FERRANDO I FRANCÉS

COMITÈ CIENTÍFIC INTERNACIONAL:

Annamaria Babbi (Università di Verona, directora d'*Studi medievali*), Maria Teresa Cabré (Institut d'Estudis Catalans), Dominique de Courcelles (Centre National de la Recherche Scientifique, Paris), Gabriel Ensenyat (Universitat de les Illes Balears, Societat Arqueològica Lul·liana), Susann Fischer (Universität Hamburg), Jordi Ginebra (Universitat Rovira i Virgili), Mònica Güell (Université Paris-Sorbone, directora del Centre d'Études Catalanes i directora de *Catalònia*), Louise P. Johnson (University of Sheffield, directora de *Catalan Studies*), Maria Rosa Lloret (Universitat de Barcelona, AILLC), Josep Massot (Institut d'Estudis Catalans, RABLB) Juan Carlos Moreno Cabrera (Universidad Complutense de Madrid), Hans Ingo Radatz (Bamberg Universität, ACA), Philip Rasico (Vanderbilt University), Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, AISC), Flocel Sabaté (Universitat de Lleida, director d'*Imago mundi*), Beatrice Schmid (Universität Basel), Ildikó Szij (Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest), Max Wheeler (Sussex University, IEC).

Primera edició, novembre de 2024

© Tremedal Ortiz Soriano, 2024

© D'aquesta edició, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Correcció i maquetació: Enric Izquierdo

ISBN en paper: 978-84-9133-717-1

ISBN en PDF: 978-84-9133-718-8

<http://doi.org/10.7203/PUV-OA-718-8>

Dipòsit legal: V-3443-2024

Imprès a Safekat



*A Miquel Nicolás, per l'ajuda i la inspiració
que m'ha atorgat durant
l'escriptura d'aquest llibre*

A Vicent Torrent, músic i cantant d'Al Tall

*A Spyros Kaniaris, un altre gran
músic, pel seu suport: Ευχαριστώ,*

...i a ma mare, senzillament, per tot

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

Índex

PRÒLEG	15
INTRODUCCIÓ.....	21
1. LA MÚSICA COM A MOTOR DE CANVI SOCIAL I REFLEX IDENTITARI	29
1.1 La cançó popular: tradició musical i reivindicació política	30
1.1.1 Per una definició de <i>cultura popular</i>	30
1.1.2 Cançó, tradició musical i reivindicació	34
1.1.3 Cançó popular i «ideologia de la resistència»	36
1.1.4 La cançó com a braç armat de la poesia	39
1.1.5 La <i>fera</i> com a braç armat de la música en valencià	43
1.2 Identitat, cultura i música	48
1.2.1 El concepte d' <i>identitat</i>	49
a. Identitat i llengua	50
b. Identitat i modernitat	55
c. Identitat inventada, tradició inventada	58
1.2.2 La música com a reflex de la identitat	59
a. Identitat, tradició i música	59
b. Identitat, llengua i música	65
1.3 Una aproximació al perfil identitari dels oients d'Al Tall	68

2. TRAJECTÒRIA MUSICAL D'AL TALL I CONTEXT SOCIOPOLÍTIC I ESTÈTIC	79
2.1 Context sociopolític general del ressorgiment de la música en valencià actual	80
2.2 Trajectòria musical contextualitzada d'Al Tall.....	83
2.2.1 El naixement i la maduresa d'Al Tall, gènesi, influències i evolució (1975-1983)	83
2.2.2 Els anys difícils: l'arribada de la democràcia (1983-1994)	89
2.2.3 El final de la «llarga travessia»: el ressorgiment d'Al Tall (1994-2012).....	94
2.2.4 L'acomiadament i el llegat civicomusical (2012)	98
2.2.5 La producció discogràfica	101
3. UNA HISTÒRIA ALTERNATIVA DEL PAÍS VALENCIÀ	109
3.1 La història soterrada	110
3.1.1 La batalla d'Almansa	113
3.1.2 La València àrab	119
3.1.3 L'emigració valenciana a Algèria.....	121
3.1.4 La figura desfòlkloritzada de Jaume I i el seu llegat	123
3.1.5 La manipulació de la història	127
3.1.6 L'actualitat informativa	130
3.2 L'opressió de les classes populars	136
3.2.1 1975-1983. El motiu omnipresent: l'opressió heretada del franquisme	137
3.2.2 1983-2009. El motiu en estat latent: l'opressió esmorteïda	148
3.2.3 2011. La represa del motiu	152
3.3 La castellanització	153
3.3.1 Els esbossos d'un motiu cabdal	153
3.3.2 El mite del tio Canya	156
a. El concepte de <i>mite</i>	158
b. La genealogia del tio Canya.....	164
c. Les lliçons del tio Canya	174
3.3.3 Quan el mal ve d'Almansa...: el zenit del motiu de la castellanització	178

4. LA CULTURA POPULAR VALENCIANA	199
4.1 Un substrat compartit: les cultures de la mediterrània	201
4.2 La tradició anticlerical	209
4.3 Les formes de l'amor i l'erotisme	212
4.4 El paper de la festa: la catarsi i la lluita	219
5. LA REIVINDICACIÓ D'UN ALTRE MÓN	231
5.1 Antifeixisme, antiracisme, antimilitarisme	233
5.1.1 Antifeixisme i antiracisme	234
5.1.2 Antimilitarisme	239
5.2 Ecologisme i anticonsumisme	241
5.3 Respecte cap a la dona	248
5.4 L'alliberament <i>nacional</i>	253
6. ELS TEMES I LES METÀFORES D'AL TALL	269
6.1 Els eixos temàtics, temes i motius en la producció d'Al Tall	270
6.2 L'evolució de la temàtica	273
6.3 La invisibilitat i altres metàfores	278
6.3.1 La metàfora arquetípica fosc/or/llum	281
a. La fosc/or i la llum	286
b. El son i la vigília	289
c. El silenci i el so	291
d. L'ocultació i la mostració / el soterrament i l'exhumació	294
6.3.2 Les metàfores de la cultura popular	296
a. La casa	296
b. L'arbre	299
c. La llaurança	302
d. La festa popular	303
6.3.3 El fet musical com a metàfora	305
6.3.4 L'ús de la metàfora en temps de crisi	309
7. AL TALL DINS DEL PANORAMA MUSICAL COETANI: CONCOMITÀNCIES I DIVERGÈNCIES AMB PREDECESSORS I EPÍGONS	313
7.1 De Raimon a Obrint Pas: Al Tall, la baula fonamental	314

7.2 Raimon, un home que ve del poble	319
7.2.1 Trajectòria musical i context sociològic de Raimon	320
7.2.2 Anàlisi interpretativa de les lletres de Raimon	326
7.2.3 Afinitats i paral·lelismes.....	329
7.2.4 Divergències.....	333
7.3 Obrint Pas, els besnets del tio Canya	335
7.3.1 Trajectòria musical i context sociològic d'Obrint Pas ..	336
7.3.2 Anàlisi interpretativa de les lletres d'Obrint Pas	341
7.3.3 Afinitats i paral·lelismes	343
7.3.4 Divergències.....	347
7.4 Quadre sinòptic comparatiu dels eixos temàtics del corpus textual de Raimon, Al Tall i Obrint Pas	351
7.5 Un gir en l'orientació de la música en valencià	355
EPÍLEG: LES CLAUS DEL TIO CANYA	363
REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES	377

Pròleg

Resulta gairebé impossible imaginar un món sense cançons. El cant, amb música instrumental o sense, ens ha acompanyat en el camí de la civilització, abans fins i tot que inventéssim el llenguatge articulat. I quan aquest pren forma, el cant sol, despul·lat de tot suport, esdevé la música primera. Partint d'esquemes rítmics simples i lligant melodia i paraula, la música cantada ha anat adquirint funcions indispensables per als humans: conjur contra la por i l'ansietat, afirmació individual i col·lectiva, memòria de la tribu, ritualització dels vincles grupals... Podem retrobar aquesta virtualitat proteica de la cançó cantada i escoltada en les infinites formes d'expressió musical arreu del món. Totes naixen i s'expliquen per la suma de tradició i context, per la concurrència d'uns factors de temps i espai singulars. Amb el temps, amb els condicionants de la subsistència, el fet de cantar a soles o en grup ha produït un ventall ingent de formes i modalitats. Un patrimoni sonor que recull l'arxiu de l'experiència humana, del plaer i la joia de viure al dolor, el sofriment i la mort; de la creença religiosa a la resignació descreguda, de l'harmonia grupal als conflictes interns o externs.

Vist amb perspectiva, el repertori de cançons d'un intèrpret o un grup ve a ser una mena de microcosmos. Un resum condensat d'aquesta experiència de viure, que, pel fet de ser individual i col·lectiva alhora, és intrínsecament històrica. Aquesta premissa anima l'estudi que el lector té a les mans: l'estudi d'una peça més d'aquest patrimoni sonor mundial suara al·ludit. Una mostra que per als valencians té un valor afegit, perquè parla de nosaltres, de la nostra història, l'ancestral i la més recent, dels nostres anhels i frustracions, dels conflictes d'ara i del combat pel futur.

És un estudi acadèmic i en certa manera és un acció performativa, amb què l'autora, Tremedal Ortiz, reivindica el valor del seu objecte d'estudi: l'aportació impagable del grup Al Tall a la història contemporània de la música en valencià.

Hi ha temes de recerca que es poden abordar amb el desapassionament que prescriuen els cànons de la metodologia científica. No és el cas del que ens ocupa. Això no vol dir en absolut que la professora Ortiz s'allunye dels imperatius del rigor analític. Ben al contrari, els ha seguits, conscient que no podia eludir-ne el compliment, si volia oferir una descripció acurada del que Al Tall ha representat al llarg de quasi mig segle de trajectòria musical. Fins ara teníem algunes aproximacions al grup de l'Horta de caire periodístic, obres suggestives i ben documentades que en glossaven el perfil cívic, els temes o el ressò popular. Amb l'estudi de Tremedal Ortiz comptem amb una anàlisi metòdica, una visió de conjunt del repertori del grup. Ortiz mira de superar tant la crònica periodística com el descriptivisme impressionista i, dotant-se d'un marc teòric adequat, inscriu l'aportació d'Al Tall en el context de les músiques reivindicatives de la modernitat.

Ortiz parteix del seu àmbit formatiu, el filològic, però transcendeix el llinar dels estudis literaris a l'ús per tal d'acostar l'anàlisi als dominis de la història cultural i la sociologia de la música. Remarquem que l'autora es planteja la necessitat d'eixamplar el punt de vista dels estudis filològics amb una clara voluntat d'eclecticisme teòric i metodològic, per bé que se centra en l'anàlisi dels textos del grup. Amb això no fa sinó encetar una línia d'estudi que s'hauria d'aprofundir des de la banda de les humanitats, però també hauria de comptar amb el concurs d'especialistes en uns altres camps. En efecte, el corpus que ens llega Al Tall requeriria igualment aproximacions específiques des de la musicologia o la sociologia i l'antropologia cultural focalitzades en el fet musical.

L'autora ha fet una tasca minuciosa de recopilació i anàlisi d'un corpus integrat per 122 cançons, compostes i cantades pel grup al llarg del temps. En la seua comesa exegètica ha indagat en arxius, ha fet servir una extensa bibliografia teoricodescriptiva i ha integrat les dades documentades amb el testimoni oral de Vicent Torrent, que ha personificat al llarg del temps l'ànima del grup. Amb Torrent, Tremedal Ortiz ha pogut contrastar-hi detalls concrets, aspectes de l'esforç artístic del grup o del context en què Al Tall va desenvolupar el seu pelegrinatge musical dins i fora del país.

El llibre s'estructura en set capítols ben travats. El primer aporta el marc general ja referit, on es destaquen les connexions entre Al Tall i l'extensa nòmina de solistes i grups que han assumit la música com a motor de canvi social i reflex identitari. El panorama dels qui han fet de la música una palanca per a la transformació social és tan ampli com heterogeni. Abraça tant la tradició del folk crític nord-americà, la que va de Woody Guthrie a Dylan i més enllà, com les músiques del continent europeu, des de Grècia, amb el rebético, fins al folk gaèlic reivindicatiu d'Irlanda, passant per les expressions dels *chansonniers* francesos, o de la *Riproposta* o neofolk italià, entre molts d'altres exemples que s'hi podrien adduir. Hi hauríem d'afegir, és clar, els noms de la cançó protesta d'autor a la península Ibèrica, dels portuguesos a la cançó en català. El deute i la sintonia d'Al Tall amb els homes i les dones de la Nova Cançó és innegable. I l'exemple capdavanter de Raimon, com veurem després, marcà el camí per on Al Tall avançaria. És evident que tota aquesta plèiade musical excedia de bon tros els objectius de l'estudi. L'autora només l'ha tinguda en compte com un *background* suggestiu, sobre el qual projectar l'anàlisi comparativa, que ha circumscrit al panorama valencià.

Aclarida l'estirp d'on prové musicalment Al Tall, Ortiz en descriu a grans trets la trajectòria professional i el context sociopolític i estètic. El lector reconeixerà en aquest segon capítol moltes de les dades relatives a la producció discogràfica del grup, que ha anat desgranant-se durant dècades, des dels anys turbulents i conflictius del tardofranquisme fins al comiat del grup a la tardor del 2013, amb episodiques reparacions posteriors. Vist des de la durada dels processos històrics, és un arc temporal reduït. Però la rapidesa i profunditat dels canvis han transformat profundament les societats occidentals i amb aquestes la valenciana. Al Tall comença el seu periple artístic a les acaballes de l'era analògica i el culmina en l'era digital del ciberespai. I això s'acusa en molts aspectes, com ara la disponibilitat de recursos tècnics, instrumentals i sonors o, més important, els canvis en la mentalitat, els gustos i la disposició de les audiències.

El balanç, tot plegat, és agredolç. Al Tall, i els supervivents del grup en són ben conscients, va representar un impuls notable en la presa de consciència col·lectiva i la vertebració política dels valencians. Però les ambiciosos expectatives desfermades en els anys il·lusionants de la Transició estan molt lluny d'haver-se acomplert en conjunt. Diríem que

els Al Tall tenen la satisfacció de la feina feta i la recança d'allò inacabat i que provoca desconhort. «Vergonya, cavallers, vergonya!» proclamaven en una darrera intervenció discogràfica combativa, esmentant un conegut dicteri del rei Conqueridor.

Ortiz dedica els tres capítols centrals del llibre a disseccionar el corpus de les cançons d'Al Tall, tot agrupant-les en tres eixos: la història segrestada dels valencians (capítol 3); les bases de la nostra cultura popular (capítol 4) i la reivindicació d'un altre món més just i més habitable (capítol 5). La vocació pedagògica del grup (no debades una part dels seus components eren mestres) se centra a rescatar en bona part de les cançons la història que l'escola franquista ens amagà, per un obscurantisme sectari que encara perdura. Hi ha dos motius destacats en aquest desvetllament del passat ocult: els nostres antecedents islàmics i la desfeta que representà la Nova Planta, imposada pels Borbons. Corresponen tots dos a sengles treballs monogràfics dins la discografia del grup.

La història soterrada es manifesta a més a més en uns altres motius i vincula l'opressió de les classes populars, la immensa majoria silenciada, amb la castellanització. El menysteniment, minorització i substitució final del valencià conforma un *leitmotiv* implícit en un bon grapat de cançons del grup. I adquireix la formulació explícita més reeixida en la conegudíssima «El Tio Canya», esdevinguda emblema de la reivindicació de la llengua. Com se sap, la cançó relata la pèrdua del valencià entre les generacions de la postguerra franquista, els fills del Tio Canya, i la recuperació posterior amb els nets d'aquest, educats a l'empara del fusterianisme universitari a les acaballes de la dictadura.

La història reescrita es completa amb l'exploració de la cultura popular, prefigurada en els apartats del capítol quart. Per a començar, Al Tall ha postulat sempre les afinitats entre la cultura popular valenciana i la dels pobles riberencs de la Mediterrània, més enllà de diferències ètniques, religioses o lingüístiques. La defensa d'un substrat mediterrani comú i compartit no és una actitud impostada o una convicció teòrica difusa. En treballs discogràfics i actuacions ací i enllà el grup ha requerit la col·laboració de músics d'altres contrades del Mare Nostrum i el seu món afí. Aquesta afirmació transfronterera, d'altra banda, comporta una enorme càrrega política.

No queden al marge de les implicacions ideologicopolítiques l'assenyalament de la nostra tradició anticlerical o les formes de l'amor i l'eroticisme,

que sempre han constituït *per se* una forma de transgressió de l'ordre establert. Val a dir que tant l'anticlericalisme com, sobretot, les referències eroticosexuals que contenen moltes de les peces d'Al Tall poden ser ara com ara objecte de controvèrsia, si es miren amb els ulls de reprovació censora que imposa avui l'anomenada, amb un anglicisme horrorós, «cultura de la cancel·lació». Avaluades amb la imprescindible distància temporal i circumscrites a les coordenades del seu temps, les al·ludides referències, que no deixen de ser minúcies en el conjunt del corpus d'Al Tall, haurien de merèixer un judici ponderat. En tot cas, com tantes coses, aquestes diatribes es resolen sempre de manera festiva. I a glossar el paper de la festa en el repertori del grup dedica l'autora el darrer apartat del capítol.

La postulació d'una història alternativa i dels valors de la cultura popular avalen la tercera dimensió reivindicativa que Ortiz identifica en el cançoner d'Al Tall: la idea que un altre món és possible. Els trets d'aquest ordre global alternatiu són ben coneguts, però no per això n'és menys punyent la demanda. En moltes cançons del grup s'advoca per un món on no tinguen cabuda el feixisme, el racisme, les actituds antiecològiques o d'espoli del nostre hàbitat natural, com ara la urbanització salvatge del litoral, el consumisme desaforat, la dominació masclista sobre les dones o l'opressió dels pobles. Sobre aquesta darrera qüestió, cal subratllar que Al Tall ha defensat sempre la unitat de l'idioma i la germanor entre els pobles de llengua catalana. I ho ha fet de manera natural, amb sentit comú, tal com ha defensat els altres principis suara enumerats, sense necessitat d'enarborar la bandera del pancatalanisme, amb una gesticulació que hauria estat tan extemporània com poc efectiva en termes polítics.

Descrits minuciosament els temes d'Al Tall, l'autora se centra en els dos capítols finals en l'anàlisi de les metàfores que aglutinen les cançons del grup (capítol 6) i en les concomitàncies i divergències amb precedessors i epígons (capítol 7). La identificació del joc metafòric i dels camps lexicosemàntics amb què s'articulen les cançons del grup valencià permet vincular-lo amb operacions similars que retrobaríem en unes altres tradicions literàries. Per la seua banda, l'exercici de rastrejar influències heretades i projectades sobre uns altres ajuda a entendre el paper d'Al Tall com a nexa d'unió entre les generacions inicials de la Cançó valenciana, i particularment Raimon, i les que, com la generació dels Obrint Pas, són netament filles de la LUEV de 1983 i tributàries, en allò cultural, del segle XXI.

En l'epíleg, Tremedal Ortiz recapitula les línies del seu estudi i remarca la importància d'Al Tall en la conformació d'un imaginari musical, compartit per molts valencians que anhelaven i anhelien un futur millor. Les cançons d'Al Tall ens han acompanyat en el camí que ens ha dut fins al present incert. No ha estat un trajecte fàcil. Ha calgut superar perills i agressions i vorejar obstacles. També fer front als múltiples interrogants que confronten, en les formes i els continguts, tradició i modernitat. Del passat rebut en herència hem de conservar allò que paga la pena i rebutjar la resta. Com destaca l'autora, Al Tall ha excel·lit en la tria i ha depurat els elements de la tradició musical amb imaginació, intel·ligència i humor crític. Com s'ha fet en diversos indrets d'Europa, Al Tall ha rescatat una part del folklore, l'ha empeltada amb brots veïns i li ha insuflat un nou alé, una saba nova, adaptada a les necessitats del nostre temps.

Les cançons del grup de l'Horta són eines reivindicatives. Estris esmolats d'origen agrari que evoquen passats de collita i presents de lluita urbana. I són també, sota el signe de l'esperança, ocasions de celebració lúdica i arravatament etílic. Com observà Fuster, amb Al Tall es confirma la idea que cantar és molt més que cantar. Perquè en el cant s'encrypten identitat i memòria, passat i present. Cantar és recuperar la col·lectivitat en el fons del jo. Buscar l'avenir en els orígens, obrint-se a noves senderes. Conservar l'accent propi i respectar totes les veus. En definitiva, el llibre de Tremedal Ortiz ens mostra amb claredat i passió les claus amb què Al Tall ha resolt totes aquestes disjuntives: les claus del Tio Canya.

MIQUEL NICOLÁS
Universitat de València

Introducció

El grup musical valencià Al Tall ha estat un referent musical —i no només musical— indefugible per a una part del nostre país durant l'últim quart del segle xx i principis del xxi. Sobre la formació procedent de la comarca de l'Horta del País Valencià, s'han escrit llibres de divulgació i articles —periodístics la majoria— i alguns d'especialitzats en publicacions musicològiques; s'han enregistrat documentals, el més sòlid produït per la Universitat de València i, fins i tot, s'han organitzat exposicions commemoratives, patrocinades per diverses universitats, ajuntaments i el govern autonòmic. Però, allò més important de tot, les seues cançons han sigut i encara són taral·lejades en manifestacions i actes cívics, alhora que es troben en la memòria indeleble de bona part de la ciutadania, l'educació sentimental de la qual es forjà en l'adolescència i la joventut amb melodies i lletres d'Al Tall.

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 proporcional al pes que ha tingut en la nostra història recent. El propòsit d'aquest llibre 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 (2011), 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 bastida 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 de les valencianes i els valencians.

Tal 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 aquest llibre, 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 se 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 deballestament 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.

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. En efecte, els autors consultats —Adorno, Denissoff, Eyerman, Kotarba, Kroeber & Kluckhohn, entre

d'altres— 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 recòndita essencia 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 d'aquest llibre. 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 un reflex diacrònic de les preocupacions cíviques d'una 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.

Per al nostre llibre, hem tingut en compte diversos referents i models d'anàlisi d'interpres 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 *chansonnier* 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, on s'inclouen en les programacions acadèmiques i se'n realitzen anàlisis per tal d'ensenyar la cultura i la civilització franceses (Hantrais 1976: 7).

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 Martínez de Hurtado, Olivares & Urquía

(2008), que analitza l'ús de metàfores quotidianes en el Dylan més crític amb l'*establishment* 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 per haver creat noves expressions poètiques dins de la gran tradició de la cançó americana. 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 qualsevol persona que haja produït el treball més destacable en una direcció ideal (Fant 2006: 41).

No es pot obviar el fet que Bob Dylan —de la mateixa 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 legitima 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 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 dit a l'inici d'aquesta introducció, en el llibre, a més de les fonts escrites, hi 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 la seua experiència personal 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. Pel que fa a les citacions en castellà, les hem mantingudes en la llengua original perquè assumim que tot aquell que llija en valencià aquest llibre també podrà entendre el castellà.

En definitiva, el sentit global del nostre estudi es conté en el títol d'aquest llibre, 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: «Tio Canya». 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. Aquesta 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)

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, voldriem dedicar un capítol a matisar quins són els conceptes que utilitzarem i la base teòrica que subjau en 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.

Primerament, 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. 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.

Per últim, tractarem de dilucidar quin és el sentiment identitari compartit pels seguidors d'Al Tall; és a dir, el públic susceptible d'escoltar i fer seus els missatges recollits en les cançons del grup.

1.1 LA CANÇÓ POPULAR: TRADICIÓ MUSICAL I REIVINDICACIÓ POLÍTICA

1.1.1 *Per 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*.

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 a conceptualitzar-ne el concepte de manera moderna quan assegura que la cultura o civilització, enteses en un sentit etnogràfic ample, representen un tot complex que inclou coneixement, creences, art, moral, lleis, costums i altres capacitats i hàbits adquirits per les persones en tant que membres d'una societat (Tylor 1871: 1); Tylor realitzà «una formulació

omnicomprensiva 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 & Pons 2013: 22-23). Aquest concepte totalitzador del terme cultura comportà el reconeixement 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 segle xx, els 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 com una sèrie de patrons, explícits i implícits, de comportament adquirits i transmesos a través dels símbols que han constituït els assoliments distintius dels grups humans, incloent-hi l'encarnació d'aquests en artefactes (Kroeber & Kluckhohn 1952: 181).

La definició de Kroeber & 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 & Pons 2013: 23)— que 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 & 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 1991: 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 les vivències de les «classes subordinades».

Quant al concepte de *cultura popular*, 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 societat, és a dir, una minoria social selecta per un concepte o altre.

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—inclouent-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 produccions culturals d'on sorgeixen referents, valors i símbols plasmat 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 transmet oralment.

D'altra banda, la *cultura de masses* remet al conjunt de béns, objectes o serveis de caràcter cultural produïts per l'anomenada «indústria cultural», adreçats 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 hàbits de consumisme massiu i 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 dels estats nació i dels grans grups del capital transnacional.

1.1.2 Cançó, tradició i reivindicació

La cultura popular, doncs, 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 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, *Volklied* 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. Herder—, 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 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 a 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, les cançons, les dites populars, etc. conformen el que anomenarem l'esperit d'una nació.

Els sociòlegs nord-americans Ron Eyerman & 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, l'anomenada popularment *pop* i, per últim, la música clàssica, associada a un status de cultura més elevat (Eyerman & 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 les arrels musicals pròpies 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, estariem referint-nos a la música que existia en cada tradició abans de l'estandardització i la 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»

Quan es defineix el tipus de música que produeix Al Tall se sol descriure com de base «tradicional» o «popular», utilitzant aquests dos adjectius

bàsicament com a sinònims. Però cal fer un incís, ja que és interessant entendre el concepte de *tradició* en Al Tall com a procés de connexió entre aquella part del passat que es pot incorporar en la vida actual (Eyerman & Jamison 1998: 29). En efecte, com veurem més endavant, Al Tall es pot considerar com una frontissa, un pont, una baula, ja que facilita la unió i la continuïtat alhora que vertebra el passat musical tradicional-popular, tot seleccionant-ne uns determinats materials, amb el present i el futur.

La *tradició* és interpretada per Eyerman & Jamison com a eix central en la reconstrucció d'una cultura a través dels moviments socials, ja que aquests ofereixen nous significats a les fonts d'identitat col·lectiva que representa la tradició. 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), de Herbert Marcuse. L'heterodox sociòleg de l'Escola de Frankfurt, per tal d'explicar el concepte de la reconstrucció de la tradició a través de la resistència i la 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 & 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: els moviments socials ofereixen una font de renovació i rejuveniment per a l'art, la música o la literatura, atès que són capaços de dotar de nous significats les formes i els gèneres estètics establerts —els reconstitueixen i reconstrueixen. En altres paraules, els moviments socials —a través del seu impacte en la cultura popular, els costums i els gustos— condueixen a una reconstrucció dels processos d'interacció social i de formació de la identitat col·lectiva (Eyerman & 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, ja que, en la majoria dels casos, la implicació en el moviment va ser un motiu central de la seua producció artística (Eyerman & Jamison 1998: 12). El grau de compromís que adquiriren en moltes ocasions els artistes fa que —fins i tot

quan el moviment social en què es trobaven inserits ha desaparegut— les idees i els ideals que el sustentaven pervisquen a través del seu art i, fins i tot, servisquen d'inspiració a nous moviments que al seu torn mantenen 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, i il·lustra la importància de la música pel que fa a la formació i l'èxit dels moviments socials com a forces de «mobilització de la tradició»: mitjançant una reelaboració selectiva dels materials culturals tradicionals, les societats modernes es reinventen periòdicament i la música popular és, cada vegada més, un dels àmbits més significatius d'aquesta mobilització (Eyerman & Jamison 1998: 14).

La música posseeix el poder de l'exemplaritat, que fa que siga viscuda alhora que pensada: és un art cognitiu alhora que estimula els aspectes més emotius de l'ésser humà; en aquest sentit l'expressió musical és autoreveladora i per tant símbol dels individus i dels col·lectius que formen part d'un moviment. Com a praxi cognitiva, la música i altres formes d'activitat cultural contribueixen a enfortir les idees que els moviments socials creen en oposició a l'ordre social i cultural existent (Eyerman & 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 es manté viu per mitjà d'una cultura musical popular renovada; però també gràcies als moviments socials que creen un context en què les tradicions artístiques s'actualitzen, es reinventen i adquireixen nova 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. De la mateixa manera que qualsevol ideologia política no es podria adaptar a un determinat grup social o individu, no tots els tipus de música o cançó són susceptibles d'adaptar-se a un determinat moviment social (Eyerman & 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 & Lomax (1966) defineixen la música com a un art realment democràtic, que

«pinta» un «retrat» de les persones (Lomax & Lomax 1966: 53); per tant, el «retrat» cal que siga, fins a un cert punt, fidel, si es vol que els resultats siguin pertinents i influents en el present, en definitiva, si volem que el poble s'identifique amb el «retrat».

En un sentit complementari incideixen el sociòleg Joe Kotarba i l'etnògraf Philip Vannini, aprofundint en el fet que la música popular genuïna, autònoma i independent —autèntica— està associada a la transmissió d'idees i al que ells anomenen «ideologia de resistència» (Kotarba & 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 connivència política. 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 & 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 socials crítics en general. Com veurem més endavant, totes les línies temàtiques de la música popular autònoma i autèntica proposats per Kotarba & Vannini es retroben reiteradament en el repertori de temes que despleguen els textos dels Al Tall.

Aquest tipus de música pretén, doncs, aconseguir el suport 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

Theodor Adorno (1971), dins de la seua «negativitat» assigna un espai limitat per a l'esperança utòpica, i considera que aquest espai havia de ser justament ocupat per l'art, en especial per la música. En la seua obra pòstuma, *Teoria estètica*, Adorno es dedica principalment a defensar el potencial de l'art —que en la seua teorització estètica ocupa el lloc més alt en l'esfera de totes les activitats humanes— i argumenta que, a causa

de l'autocognició que l'art té sobre la seua naturalesa il·lusòria i incerta, és l'única esfera que pot desafiar i transformar la realitat.

Adorno, però, fa una reveladora distinció entre l'art «autèntic» i l'art «resignat»:

El umbral entre el arte auténtico que carga con la crisis del sentido y un arte resignado que está formado por enunciados protocolares (literal y figuradamente) es que en las obras significativas la negación del sentido se configura como algo negativo, mientras que en las otras obras se copia de una manera torpe, positiva. [...] Casos claves pueden ser ciertas obras musicales (como el concierto para piano de Cage) que se imponen como ley la contingencia im- placable, con lo cual adquieren algo así como sentido, la expresión del horror. (Adorno 2014: 207)

El filòsof i musicòleg de l'Escola de Frankfurt també realitza una difere-nciació 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. 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 & 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 música *pop*. Podríem 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» (Kotarba & 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 realitza una classificació de les cançons en dos tipus, de manera molt semblant a la que proposaven Kotarba & Vannini: d'una banda, la «cançó costum», «que encarna la revisió dels valors convencionals arrelats» i, de l'altra, la «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 afirma que totes les cançons són, a la seua manera, «militants» i, en aquest sentit, es poden dividir 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» —l'art «resignat» i l'art «autèntic», respectivament, en paraules d'Adorno. La diferència que s'hi estableix 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 posicions són «militants», ja que assumeixen una posició concreta respecte a la realitat i el paper que la música 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 capacitat com a motor del canvi social que Adorno havia atribuït a l'art.

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 atorgat 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. (*Levante-EMV*, 14-7-2011)

Arrap 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 assumeix el paper de canvi social que Adorno atribuïa a l'art en assumir que el seu objectiu és «intentar moure consciències i canviar el món i el país».

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 vesades 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. 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 contemporània; en concret, en volem destacar, pel seu caràcter transversal i aglutinador, la metàfora utilitzada pel Col·lectiu Ovidi Montllor (COM) en la 10a 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 & Vannini, més encara si entenem l'abast semàntic de la paraula *fera* com a animal engabiats, 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 tenir 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, 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'interès és un exemple ben eloqüent del menyspreu i procés d'invisibilització patit per la música interpretada en valencià per part dels partits governants a l'espai autonòmic valencià fins al 2015. La resposta del COM (Col·lectiu Ovidi Montllor) va ser la publicació dels seus estatuts a la porta mateixa 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 Ovidi. (*Enderrock*, 2-10-2015)

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, Mónica 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 de la cultural popular. La Fera ha pogut tornar gràcies al canvi polític de totes les institucions valencianes» (*VilaWeb*, 10-11-2015).

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 pensarem 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 música. (*VilaWeb*, 21-11-2015)

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, en un article amb un títol ben eloqüent, «Premis Ovidi Montllor 2015: acostumant-nos a ser normals»:

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 cregut. (*VilaWeb*, 23-11-2015)

La idea de la normalitat recuperada és un referent constant de l'article esmentat, 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» (*VilaWeb*, 23-11-2015).

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»; 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» (*VilaWeb*, 23-11-2015).

Aquesta normalitat i reconeixement institucional pel que fa a l'escena musical valenciana es va veure recentment reforçada quan l'octubre de 2018 el conseller d'Educació, Investigació, Cultura i Esport, Vicent Marzá —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:

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 institucional. (Institut Valencià de Cultura, 4-10-2018)

Aquests recentment inaugurats Premis de la Música Valenciana consten de quinze 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 sembrat. (À Punt, 8-11-2018)

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— 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 reconeixia 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 arraconar 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 pre-tén és precisament això, ser del País i créixer junt amb este País. (À Punt, 8-11-2018)

Al seu torn, Vicent Torrent, en el seu 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. (À Punt, 8-11-2018)

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 amb el 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, revisarem el concepte d'*identitat* en què ens basem per a realitzar la nostra anàlisi i dins d'aquest punt ressenyarem la importància de la llengua i la varietat dialectal quant 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 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 IDENTITAS, que al seu torn prové de 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 canviants 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 comuna. En aquest sentit, compartim la noció d'identitat de la qual parteix Piquerías Infante en el seu treball, *La identidad valenciana* (1996) quan distingeix dues posicions antagoniques 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, cohesionada 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 diu que aquesta darrera està formada per «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).

a) 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 Mari 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 Mari 1984: 11).

Peter Burke & 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 si mateix, ja que el llenguatge no és un simple reflex de l'experiència i la consciència, més aviat en pren part activa en la constitució (Burke & Porter 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 la Gran Bretanya entre 1840 i 1920; de fet, defineixen el llenguatge en aquest context, no com la forma, sinó com la substància nuclear de la cultura (Burke & Porter 1991: 172-178). En concret, Burke & 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 eren 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 «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 en el nostre cas, 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 tant el públic a qui

van dirigides les composicions com la intenció del missatge que s'hi vol transmetre.

Fet i fet, Burke & 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 llengua 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, pero 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)

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

És tanta la importància que des d'alguns sectors valencians 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 Sebastià Serrano, que la definia com «el magatzem que ha guardat les experiències i la saviesa de generacions» (Serrano 1979: 20); Vicent 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 Alfons Cucó (1987: 8):

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» sorgeix d'una «oposició simètrica al nacionalisme espanyol» (Castelló 2001: 9) i no constitueix una «explicació de la realitat», sinó «una exposició de desitjos, [...] explicació d'una volun-

tab». Per aquest camí, tornariem a la idea que la identitat és la voluntat de ser, és a dir, del conjunt d'atributs que som els éssers humans en destaquem un, o un conjunt d'aquests, 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 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 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 nacionals»; important, excel·lent i essencial, però no únic, com insisteix 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'autodefinició 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 lengua, 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 nets tornen a usar la llengua de la gent del poble, la llengua del tio Canya: el valencià.

b) Identitat i modernitat

Aquesta necessitat de definir el concepte d'identitat, i de determinar-hi l'adscripció personal, en augment des de mitjan del segle passat, denota 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 s'esvaïen els trets definitoris que les havien caracteritzades durant segles.

Bauman, 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» (2002: 189): la volubilitat d'una societat cada cop més globalitzada, que perd la identitat fixa —«modernitat sòlida» (2002: 211)— i esdevé constantment canviant. Justament aquesta «liquiditat», aquesta mobilitat incessant representa el motiu que justifica que la cerca identitària de l'individu esdevinga tasca i responsabilitat vital i font final d'arrelament.

El sociòleg estatunidenc Daniel Bell compartia amb Bauman aquesta visió de la societat contemporània quan afirmava que, en el darrer quart del segle xx, «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 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 identitàris (1996: 114-125).

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 identitàri. En concret, la segona part del segle xx es caracteritza per una revolució cultural d'enorme magnitud, una extraordinària dissolució de les normes i els valors socials tradicionals, que va deixar orfes i abandonats molts dels habitants del món desenvolupat. No obstant aquesta pèrdua de les bases en què s'assentaven les comunitats tradicionals, mai la paraula *comunitat* no s'havia utilitzat de manera més indiscriminada i buida que en les dècades en què les *comunitats* —en el

sentit sociològic— van començar a esdevenir difícils de trobar en la vida real (Hobsbawm 1995: 428).

Segons Hobsbawm, les identitats col·lectives aglutinen quatre grans trets. Primerament, 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*» (1996: 114-125). 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. En segon lloc, o són úniques o és possible combinar-les o ressaltar-ne una o 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. El tercer tret és que no són inamovibles i, per últim, 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: la desintegració 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 esmunyides 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 portar 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). 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». Justament, la manca d'un estat polític propi va tenir com a resultat el fet que el poble gal·lès 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 «tradicció inventada», encunyat per Hobsbawm, i la rellevància que aquest concepte revesteix pel que fa al nostre subjecte d'anàlisi.

Bauman 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 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, les alternatives oferides són comparades per Bauman (2002: 189) amb 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 fora concebuda com a «natural, predeterminada i no negociable» (Bauman 2005: 40), de manera que la «identificació» es torna com més va més necessària i més gran i desesperat l'esforç per assolir la pertinença a un «nosaltres». La definició del terme *identitat* oferida per Bauman com «un crit de guerra d'individus o comunitats que desitgen que aquests les imaginin» (Bauman 2005: 107) és ben il·lustrativa.

c) Identitat inventada, tradició 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 & 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 proveïts del ritual oficial, del simbolisme, de l'exhortació moral —la religió, la pompa principesca, el folklore, la maçoneria, etc.

Hobsbawm remarca 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» (1988: 244-267).

No obstant l'interés i la reflexió que puguen suscitar les teories de Hobsbawm respecte a aquest intent per crear les tradicions que 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 música com a reflex de la identitat

a) 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 que troben un excel·lent aglutinador en el grup al qual dediquem aquest estudi. En aquest sentit, l'antropòleg valencià Joan Francesc Mira ressaltava 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 música. (*Sempre Al Tall* [documental], 2015)

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 1988: 15-17). 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 textuals patriòtics i progressistes. De manera molt semblant, l'exmembre d'Al Tall, Miquel Gil, explica al documental *Sempre Al Tall* com Vicent Torrent, cantant i lletrista del grup, alterava la lletra d'algunes de les cançons rescatades del repertori tradicional per tal d'adaptar-ne 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 i 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, aquelles músiques i els va donar utilitat per al moment, eixa és la fórmula màgica. (*Sempre Al Tall* [documental], 2015)

Aquesta relació entre música i identitat es fa palesa quan l'historiador britànic Hugh Trevor-Roper (1988: 27), tot parlant del cas de l'invent de la tradició a Escòcia, afirma que un element de l'aparat nacional distintiu és l'ús de la gaita a l'hora de fer música.

D'altra banda, la historiadora Elena Hernández Sandoica, de la Universitat Complutense de Madrid, argumenta 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, unes quantes dècades ençà, 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 ex-

pressius 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 d'Eric Hobsbawm 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 (2000: 57-69) manifesta la seua no adhesió a les tesis d'Eric Hobsbawm referents a l'invent de la tradició, ja que Colomines considera una obvietat 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 necessitat 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 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 Jaume I són exemples de com, tot i partir de fets històrics veritables, representen esque-

mes fundacionals dispars i la seua consideració, interpretació i visibilitat han evolucionat segons si els contextos polítics hi han sigut més o menys afins. En concret, la figura del rei Jaume I 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 vuitcentista —i el lliurament de les relíquies de 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 assumeix 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 i, com Colomines, aprofundeix en el significat identitari de la tria d'elements simbòlics realitzada durant la celebració amb l'objectiu de definir una comunitat concreta; però aquesta definició 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 mejor definir al «nosotros». (García Castaño 2000: 22-23)

És també molt remarcable la perspectiva que el professor Manuel Delgado Ruiz aporta sobre la importància simbòlica de la festa per tal de fer aflorar —a través de la catarsi 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, la qual 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 de la disputa intracomunitaria, constituyéndose ellas mismas a menudo en el blanco de la 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, 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 «fantasma del catalanisme» 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 «comunitats de guarda-roba» 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)

Per acabar, ressaltarem la contraposició realitzada per Bauman entre les comunitats «de guarda-roba» i les «genuïnes», 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:

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 [...] 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: 211-212)

b) 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 *per se* 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, de l'altra, els 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 ideològics nacionalistes i esquerrans.

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 posicions no s'acaben ací, també ens trobem amb la indiferència palesa en la desconeixença 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 socialistas 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 festival 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 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* 2014: 268)

El crític musical valencià Josep Vicent Frechina també ens ofereix la seua visió de les conseqüències de l'adscripció identitària de la música en valencià en el context de confrontació i divisió que aquest sentiment identitari ha provocat en la societat valenciana:

Les seqüeles de la contesa identitària esdevinguda durant la Transició han partit en dos la societat valenciana: els dos models en disputa mantenen les seues posicions inamovibles, però un d'estos ja és definitivament hegemònic. Esta hegemonia es materialitza políticament amb la victòria del PP, capitanejat per Eduardo Zaplana, en les eleccions autonòmiques de 1995. L'esquerra, després d'haver perdut l'alcaldia de València (1991), perdia ara tot d'una les de Castelló i Alacant i la Generalitat, i certificava així la caducitat del seu paradigma polític.

La victòria electoral dels conservadors animà la mobilització de l'esquerra social, però, des de llavors. Els pressupostos públics esdevenen, llevat d'algunes honroses excepcions, bastant insensibles a la promoció de la música en valencià del que havien sigut fins aleshores. El fet que la totalitat de grups i intèrprets que s'expressen en valencià queden alineats, explícitament o tàcitament, en el regne dels partidaris del model identitari derrotat, a més de proveir-nos d'una dada ben simptomàtica i eloqüent pot explicar esta aparent insensibilitat. (Frechina 2011: 309-310)

1.3 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 a partir dels treballs de Vallès (1999), Castelló (2001), Flor (2009) i Hernández *et alii* (2014), es podrien identificar els oients d'Al Tall, tot basant-nos en la ideologia del missatge de les cançons del grup i en els diversos suports 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 dur a terme una aproximació basada en uns resultats d'observació sociològica realitzats pels diversos autors; de l'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 continua exercint, com justificarem més endavant, una influència social que va molt més enllà de l'àmbit merament musical.

Si resseguim els missatges ideològics arrelats 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, de l'altra banda, la contrapartida de visibilització que per part dels seguidors d'aquestes tendències ideològiques s'ha proporcionat al grup, podrem concloure que ideològicament Al Tall s'acosta als postulats de les formacions polítiques progressistes.

Algunes mostres d'aquest suport polític són els nombrosos homenatges que 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 politicomusical 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'han dut a terme diversos actes que també han commemorat la transcendència social d'Al Tall: posar el nom d'un carrer del poble de Simat a 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 Torrent¹ (Compromís, PSPV i Podem, 2016), etc.

No podem realitzar, però, una equació d'equivalència exacta entre determinats grups polítics progressistes i els seguidors d'Al Tall, ja que a l'interior d'aquests mateixos grups existeixen sensibilitats diferents respecte al tema identitari. El perfil que tractem de ressenyar no s'adscriu a cap partit progressista concret, sinó que podria compartir unes línies transversals d'ideologia, comunes o no als diferents grups progressistes —com es pot apreciar per les adscripcions dels reconeixements atorgats en els darrers anys a Al Tall. Dit d'una altra manera, resseguim un perfil definit més aviat des d'una perspectiva sociològica, no el d'un votant d'un partit concret. Tot i això, som conscients alhora que les probabilitats que un determinat sentiment identitari s'associe a un sistema d'idees plasmat de manera general —i no de manera unívoca— en un partit polític concret no són gens menyspreables.

Per tal de resseguir, doncs, aquest perfil identitari, ens hem basat, sobretot en l'estudi de Rafael Castelló *El país com a argument* (2001); també hem consultat, però, com hem comentat més amunt, els estudis de Vallès (1999), Flor (2009) i Hernández *et alii* (2014), en els quals hem tractat de trobar les equivalències entre els grups identitaris definits en els diversos treballs.

Així, dins dels grups identitaris identificats per l'estudi sociològic de Castelló (2001), l'oient d'Al Tall es podria associar —de manera general i no únicament— amb el grup anomenat *haereticus maximus* —nacionalistes valencians, nacionalistes, herètics—: «aquells individus que tenen voluntat de poder i se saben diferents respecte Espanya, en tant que valencians» i que representaven un 7,1% de la població en l'any que Castelló va dur a terme el seu treball (Castelló 2001: 73-75). Deixarem que siga Castelló mateix qui ens explique el perquè d'aquesta nomenclatura:

1. Significativament, el 2023, la nova Junta de Govern Local de Torrent, formada pels partits conservadors PP i Vox, van retirar el nom de Vicent Torrent de l'auditori de Torrent.

Utilitzem el terme *Hæreticus* (heretge) amb el sentit d'oposat a l'ortodòxia dictada per l'estat-nació per definir la realitat nacional i per assenyalar allò que és políticament correcte. Segons la Gran Enciclopèdia Catalana, l'heretgia és una doctrina o sistema teològic rebutjat com a fals per l'autoritat eclesiàstica. Suposa sempre un cos de doctrina mantinguda amb autoritat dins una religió contra la qual l'heretge es rebel·la. En una segona accepció, assenyalava que es tracta d'un greu error contra els principis tinguts per certs o una opinió en oposició amb les idees rebudes. Entenem que totes les accepcions encaixen en la idea de les posicions mantingudes per aquells que rebutgen la definició de la realitat nacional defensada per l'autoritat estatal des de dintre del mateix estat, fins i tot en contra dels processos de socialització experimentats. (2001: 72)

Aquest grup dels herètics té la seua correspondència, en certa manera equivalent, amb la resta de nomenclatures utilitzades en la resta d'estudis analitzats:

«Anticentralista»: *La identidad valenciana* (Piqueras Infante 1996: 39).

«Fusterianisme»: «Nacionalismes al País Valencià: una proposta de tipologies des de la geografia política», *Cuadernos de Geografía*, 65/66 (Vallès 1999: 298).

«*Hæreticus maximus* (herètics)»: *El país com argument: Nacionalismes al País Valencià i Catalunya* (Castelló 2001: 73).

«Nacionalisme valencià»: *L'anticatalanisme al País Valencià: Identitat i reproducció social del discurs del «Blaverisme»* (Flor 2009).

«Valencianismo fusteriano»: *La cultura como trinchera* (Hernández et alii 2014: 41).

En el quadre que presentem a continuació, hem realitzat una identificació d'equivalència aproximada entre les diferents classificacions identitàries proposades pels autors consultats:

taula 1. Classificacions identitàries

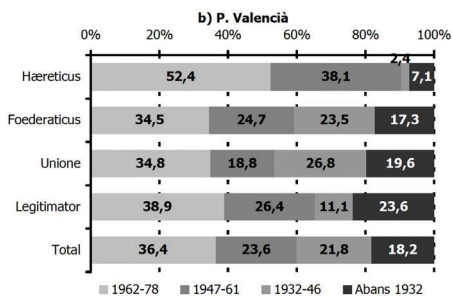
AUTOR	CLASSIFICACIONS IDENTITÀRIES EQUIVALENTS			
Piqueras Infante (1996)	Anticentralista		Autocomplaent i espanyolista	
Vallès (1999)	Fusterianisme	Model estatutari estricta Terceres vies	Blaverisme anticatalanista	Espanyolisme uniformista residual
Flor (2009)	Nacionalisme valencià		Blaverisme	
Castelló (2001)	<i>Hæreticus maximus</i> (herètics)	<i>Legitimator haud affectus</i>	<i>Foederaticus fidelis</i>	<i>Unione vehementes</i>
Hernández et alii (2014)	Valencianisme fusterià: destaca la catalanitat del País Valencià i rebutja la seua identificació amb Espanya.	Identitat valenciana majoritàriament de filiació espanyola, però amb contestació anti-centralista.	Valencianisme temperamental: regionalisme valencià pro espanyolista.	

Aquest sector identitàri identificat com a *Haereticus maximus* posseeix una sèrie de característiques ben significatives (Castelló 2001: 86-116) que cal reconèixer per designar quin segment de la població valenciana podria ser susceptible d'identificar-se —tot i que no de manera unívoca, repetim— amb el missatge de les lletres d'Al Tall. Busquem, per tant, un oient model; és a dir, mirarem de realitzar un «retrat robot» —i, en conseqüència, aproximat— de l'orient estàndard d'Al Tall.

Hem de tenir present, però, un factor ben significatiu: l'estudi de Rafael 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 al contrari, ens són absolutament útils, ja que es van realitzar just quan Al Tall portava aproximadament la meitat de la seua trajectòria professional i ja havia publicat els seus temes més emblemàtics.

En el primer gràfic proposat per Castelló, observem les edats del segment de la població definit com a herètics —en el present treball calcularem l'edat d'aquest segments de població a data de l'any 2021, és a dir, vint anys després de la realització de l'estudi de Castelló; si volem saber l'edat d'aquestes persones quan es va realitzar l'enquesta i Al Tall es trobava al mig de la seua trajectòria musical aproximadament, només haurem de restar els vint anys de diferència entre el 2001 i el 2021.



Gràfic 1 (Castelló 2001: 92)

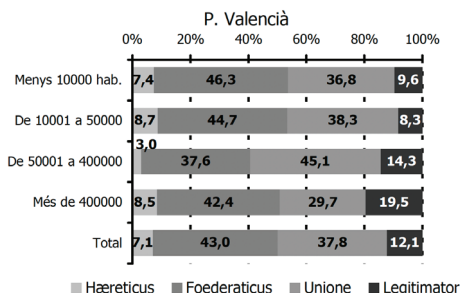
Els valencians considerats herètics, llavors, provenen en més d'un 50% del grup de població nascuda entre 1962 i 1978 i que, per tant, compten —el 2021— amb unes edats compreses entre els 43 i els 59 anys; i el 90% dels herètics el completariem afegint la franja dels nascuts entre 1947 i 1961 —edats entre 60 i 74 anys el 2021—; per tant, les edats globals oscil·len entre els 43 i els 74 anys. És també remarcable la pràctica absència d'herètics entre els nascuts des dels anys 1932-1946 (2,4%) —entre 75 i 89

anys, nascuts durant la II República (1931-1939), la Guerra Civil espanyola (1936-1939) i la postguerra— i, en canvi, augmenten els nascuts abans de 1932 (7,1 %) —més de 90 anys, nascuts abans o a l'inici de la II República.

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: més d'un 50% comptaven entre 18 i 34 anys, i fins al 90% entre 18 i 49 anys. Castelló (2001) explica d'aquesta manera la joventut dels herètics:

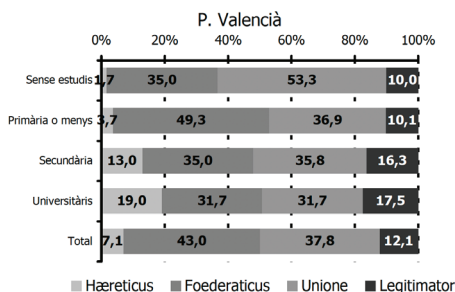
el discurs nacionalista herètic valencià és un discurs de molt recent assumptió per la societat valenciana. De fet, pràcticament ningú nascut abans de 1947 l'assumeix al País Valencià [...]. La qual cosa ens confirma la importància de la dècada dels anys seixanta (anys de socialització de la generació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



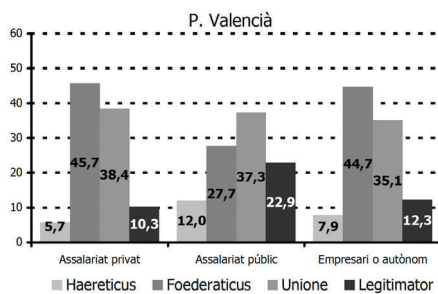
Gràfic 2 (Castelló 2001: 92)

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.



Gràfic 3 (Castelló 2001: 92)

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.



Gràfic 4 (Castelló 2001: 92)

Per últim, el posicionament ideològic dels nacionalistes se situa a l'esquerra, tot i que, tanmateix, la població que es declara d'esquerres no sempre s'autoqualifica 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).

Algunes de les característiques ressaltades en els gràfics de Castelló es troben també presents en el treball d'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 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)

Com hem comentat més amunt, els percentatges de presència d'aquest posicionament ideològic —els herètics— han estat ben minsos tradicionalment (al voltant d'un 7% dels valencians, segons Castelló). Per tant, hem de ressaltar que, com en tota minoria, l'ús de símbols aglutinadors revesteix una importància vital, símbols que, en bona part, Al Tall ha contribuït a crear. Aquest fet ens reconduïx clarament a la necessitat d'homenatges, actes de reconeixement i agraïment pel sector polític progressista al grup musical que, al seu torn, durant anys els han proveït amb símbols que han facilitat la pervivència d'aquest segment ideològic de la població valenciana.

El tio Canya com a personatge simbòlic, l'abundància de metàfores i símbols en el corpus lletrístic i, sobretot, l'ús simbòlic de la llengua i la música han col·laborat en la recuperació identitària d'una part de la societat: els herètics, una minoria necessitada de símbols. 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)

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 pugui parlar de manipulació de la història quan fan parlar Jaume I. El grup visible 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 postació col·lectiva.

2. Trajectòria musical d'Al Tall 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)

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, a més, amb l'evolució del conflicte identitari i la política lingüística que proposen Hernández, Albert, Gómez Nicolau & Requena en el seu llibre *La cultura como trinchera* (2014: 116-130). Ens basem en aquests autors perquè la distinció cronològica en tres etapes que estableixen s'adiu perfectament amb el desenvolupament evolutiu de la producció d'Al Tall; fet que no és d'estranyar, atès 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 amb 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 dels autors citats, la fita que marca una nova etapa és el canvi polític esdevingut el 1995. Nosaltres avancem el tall a l'any precedent, quan Al Tall trau a la llum el seu treball *Europ eu!* (1994).

D'altra banda, també començarem a 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 DE 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, tractava 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 solside 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; alhora, el gramàtic Carles Salvador comença a impartir els primers cursos de valencià, es presenta a l'Ajuntament de València el *Diccionari català-valencià-balear* i 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 aquesta dècada 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: *El País Valencià*, en castellà, a l'editorial Destino; l'opuscle *Qüestió de noms*, en Edicions d'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 l'esdevenir del moviment valencianista. A més a més, el 1960 té lloc el Primer Aplec de la 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 valenciana 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 amb altres joves que no tenien una filiació definida, entre els quals trobem personalitats que més tard representarien un paper important en la vida política i intel·lectual valenciana. Com a exemples, 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.

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 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: el cantant xativí Raimon, impulsat per dos dels activistes esmentats, 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 (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, Raimon, 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. (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 se 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: 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 mantinguera 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, 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 Genesis, Bob Marley, Queen, Bowie o Lou Reed. D'altra banda, la música italiana de caire romàntic, amb veus com les de Domenico Modugno, Gino Paoli o Mina, tenia 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 d'Al Tall cal resseguir-la una mica més enllà d'aquestes influències forànies —que també col·laboraren en 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 Nova 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 els anys 50 i 60, amb cantants reivindicatius com ara Bob Dylan, Joan Baez o Pete Seeger; 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 (*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. 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.

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 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 els quals 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, cantant d'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» (Mansant 2010: 22); alhora que reconeixia la importància decisiva de l'arribada de Raimon a l'esfera musical: «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» (*València necessita una cançó*, Stockdeso, 2012).

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 xatívi 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'imagine 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'aprove 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 Tabla, oficina organitzadora d'esdeveniments culturals i de representació musical al País Valencià—, a casa del qual es van realitzar els primers assaigs: «Au, ja n'hi ha prou. Anem al tall» (Mansanet 2010: 23); Tonipep Rodríguez, tingué, a més, un gran paper en la formació definitiva del grup, ja que els suggerí d'utilitzar diversos instruments autòctons, com la dolçaina, el llaüt o la bandúrria, tot barrejant-los amb el baix i 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* —la petita mandolina grega, que apareixia als frescos bizantins— que fa el compositor grec Mikis Theodorakis —instrument aquest tradicionalment associat a les composicions gregues de caràcter més popular— i afirmava que la nova música grega havia nascut de la lluita popular contra l'ocupació de Hitler, després contra la intervenció

anglesa de 1945, després contra el jou del neofeixisme i els seus protectors americans. Ja l'any 1950, el músic Hadjidakis havia lluitat per reviure el *bouzouki* mentre cantava recitava cançons de combat i llibertat (Garaudy en Theodorakis 1973: 11).

En aquesta mateixa línia, Al Tall va 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 la utilitzaran molts grups posteriors d'estils musicals diversos (Agraviats, Obrint Pas, Atzembla, 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 i explicava que tocar aquest instrument en aquells anys esdevenia una forma de «resistència»: «La dolçaina era una manera de fer país en aquella època, perquè no en quedaven, de dolçainers» (*Sempre Al Tall* [documental], 2015).

El primer disc d'Al Tall, *Cançó popular al País Valencià* (1975), editat a Barcelona per La Tabla-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, s'aprofita l'estil o estímul per a un ús renovat i actual». 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 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 benvolents 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, 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, 2012) 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 —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 no va estar exempt de polèmica: l'esquerra cultural va acusar 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 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 i que 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 desprestigiada i ridiculitzada, i del qual ens feia vergonya parlar-ne perquè eren coses jocosos, saineteres, grotesques, de segona categoria, era una cosa d'anar amb espartenyas —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 revolucionari. (*Sempre Al Tall* [documental], 2015)

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), 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 l'arraconament del valencià.

El 1979 i 1980 ixen a la llum dues propostes temàtiques úniques dins de la trajectòria general d'Al Tall. D'una banda, *Nadal valencià I i II* (1979-1980), dos discos que recopilen gran part de les cançons nadal·lenques tradicionals. De l'altra banda, *Som de la Pelitrímpeli* (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 *Ripro-posta*. El terme és italià, atés que Itàlia és un dels països on agafà més

embranzida. Es tracta d'un assaig de recuperació musical sorgit allà on la tradició sonora autòctona es trobava en decadència, a causa, sobretot, de la colonització socioeconòmica i cultural provinent del món anglosaxó. L'esmentada *Riproposta* es basa 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 *Riproposta* 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), amb la col·laboració de la cantant mallorquina Maria del Mar Bonet, on s'aglutinen peces musicals tradicionals del País Valencià, les Illes Balears i Catalunya.

Josep Vicent Frechina —en el moment que s'escriu aquest llibre, 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 va fer seu l'aforisme d'Eugeni d'Ors (1911): «Fora de la tradició, cap originalitat. Tot allò que no és tradició és plagi» i els músics de la formació han estat autèntics fins a les darreres conseqüències, en no apartar-se mai 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, 2012)

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, 2012)

Manolo Miralles reconeixia 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 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» (*VilaWeb*, 07-06-13).

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 la presència social del valencià. L'esmentat Estatut, però, situà 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* (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 2012: 15). S'hauria 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 identitàri, 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 que aquest plantejament semblava a priori reforçar la visibilització de la música en valencià, aquesta havia quedat fortament estigmatitzada: des del sorgiment de la Nova Cançó, 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 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'on van sorgir grups tan significatius com ara els Obrint Pas.

Al Tall també va ser víctima col·lateral 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*, 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)

Al Tall pretén amb aquesta proposta dotar la música popular valenciana de possibilitats de creació, més enllà de les formes estancades de la

tradicció, 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 1984, el grup commemorà els primers deu anys sobre els escenaris publicant un disc doble: *Al Tall, 10 anys*, 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-Àndalus»— 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, basades en 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 a Al Tall la Creu de Sant Jordi per la tasca exercida en favor de la revitalització de 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 admet «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» (*VilaWeb*, 20-11-18).

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 exer-

cida sobre les formacions musicals més joves que començaven a cantar en la nostra llengua.

L'arribada al poder del partit conservador i el creixement de l'estigma de la música en valencià va ser justament el revulsiu que va impulsar a la mobilització social de caràcter cultural. Això va cristal·litzar en el naixement, el 2004, del Col·lectiu 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 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 van comptar amb cap suport institucional durant els anys de govern conservador:

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)

Aquesta circumstància va iniciar un canvi el 2015 amb l'arribada al poder de les forces progressistes: a banda dels esdeveniments musicals

organitzats pel COM, a partir del 2015, nombrosos festivals sovintegen arreu del País Valencià, com ara el Feslloch o el Festivern, i constaten el 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 valencià és un àmbit de cultura vivo y contestatario» (Hernández *et alii* 2014: 269).

El 1994, Al Tall publica el disc *Europ eu!*, dedicat a Guillem Agulló, el jove activista de Burjassot, vinculat a col·lectius sobiranistes d'esqueres 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 *piéd-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, de l'altra banda, l'estètica musical de fusió mediterrània, a l'empara dels postulats de la *Riproposta*.

A l'any, 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), considerat per la crítica musical com el treball més sòlid del grup. *Vares velles* continua

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 constituiria un «envit» musical dins del marc de la «partida-concert».

El 2009, amb motiu de la celebració dels vuit 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 citació 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 amaga alhora un joc de doble sentit, ja que al·ludeix a una certa classe política que no es troba a l'altura 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 divuit 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 vint 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 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 de «fer discos i una barbaritat de concerts explicant la nostra filosofia de veure la música tradicional» (*Ara.cat*, 10-2-13), 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 entès 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 vida. (*VilaWeb*, 20-10-2012)

Josep Vicent Frechina publicava a la revista *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 llargament sotmesa a una severa síndrome d'Estocolm i especialitzada en maltractar, per acció o omissió, els seus actius culturals més sòlids i compromesos. (*VilaWeb*, 21-7-2013)

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»; aquesta desconeixença per part de les institucions i els 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. Per l'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 interpellat sobre la possible tardança de reconeixement en l'àmbit institucional: «Allà dalt sentia una mena

de serenitat, de tranquil·litat, de dir, ostres, ja hem arribat on anàvem i gràcies per estimar tot açò, tot aquest patrimoni» (*VilaWeb*, 20-11-18).

2.2.5 La producció discogràfica

Aquest apartat en què parlem del «monumental llegat d'Al Tall», com el descriu Frechina, trobem que és l'espai adient per tal d'establir una cronologia dels treballs discogràfics del grup en què, a més, consignarem les dades següents:

- Descriptor del contingut —en majúscula—, seguint les etapes descrites a l'estudi de Mansanet (2010).
- 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.

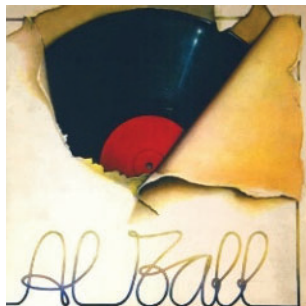
Les sigles esmentades ens facilitaran, durant la resta del llibre, la identificació de cada peça en el disc que la inclou. Els discos recopilatoris no inclouen sigles d'identificació, per tal com les peces que contenen s'atribueixen als discos originals on es publicaren per primera vegada.

D'altra banda, com ja hem comentat més amunt, 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.

Aprofitem aquesta cronologia, en bona part visual, per ressaltar la importància del pintor Manolo Boix —autor de la major part de les caràtules dels discos d'Al Tall— en paraules del mateix 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 aconseguit. (*Sempre Al Tall* [documental], 2015)

TEMPS DE REVOLTA (1975)



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

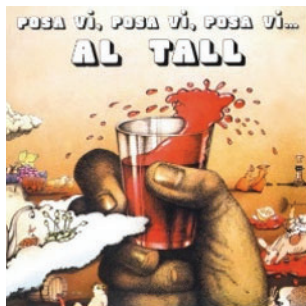
manuelboix.com

CONVOCATÒRIA TOTALITZADORA (1976-1978)



1977, *Deixeu que rode la roda*, Edigsa, (DRR). Aquest disc inclou la peça «El tio Canya».

manuelboix.com



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

manuelboix.com



1978, *A Miquel assassinaren*, Edigsa, (MA). Primer i únic senzill d'Al Tall. Homenatge a Miquel Grau.

manuelboix.com

CONSCIÈNCIA LINGÜÍSTICA I NACIONAL (1979)



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

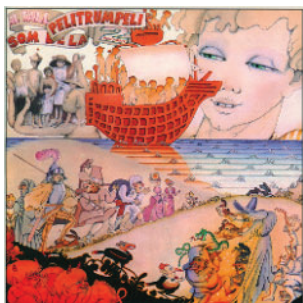
manuelboix.com

ETAPA DE MADURESA (1980-1981)



1979-1980, *Nadal valencià I i II*, Ànec. Col·laboració d'Al Tall en aquesta col·lecció de cançons nadal·lenques tradicionals a les quals Al Tall afegeix quatre peces populars.

altall.cat



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.

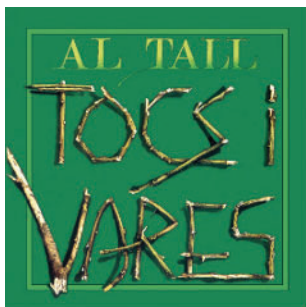
manuelboix.com

ESTÀNDARD MEDITERRANI (1982-1983)



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

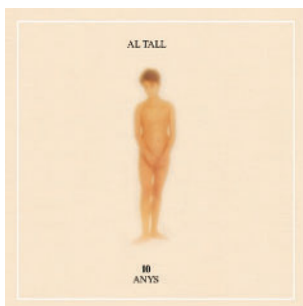
altall.cat



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

altall.cat

RECOPIATORI (1974-1984)



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

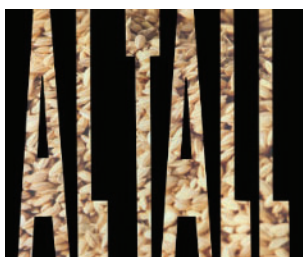
manuelboix.com

EUROPA EN SOLFA (1985-1988)



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 i XIII.

manuelboix.com

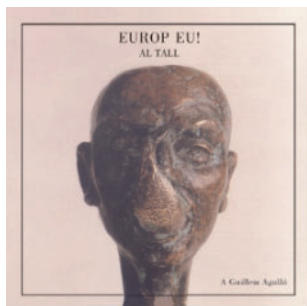


1988, *Xavier el Coixo*, Difusió Mediterrània, (XC). Disc on es recullen cançons de diverses adscripcions i temàtiques.

XAVIER "EL COIX"

altall.cat

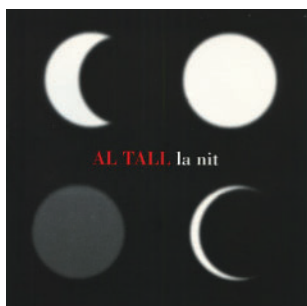
MÚSICA I CANYA (1994-2000)



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.

manuelboix.com

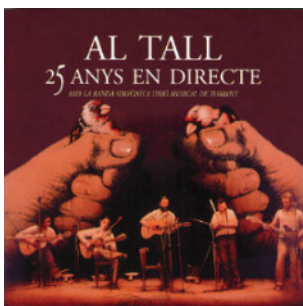
1995, *Antologia: Al Tall, vint anys*, La Màscara-Picap. Disc recopilatori.



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

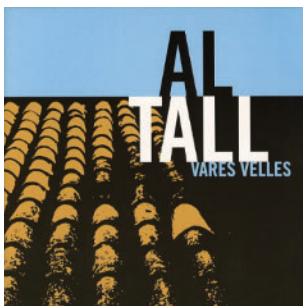
altall.cat

DIRECTE AL COR (2001-2008)



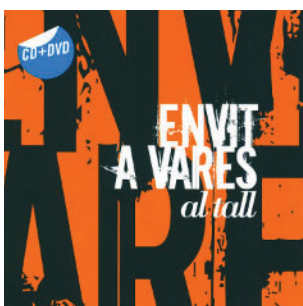
2001, *25 anys en directe*, Picap. Recopilatori i primer disc del grup enregistrat en directe, en col·laboració amb la Banda Simfònica Unió Musical de Torrent.

manuelboix.com



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

altall.cat



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.

altall.cat

MEMÒRIA HISTÒRICA (2009)



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

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.

La llista de cançons les lletres de les quals analitzarem en els següents capítols no coincidirà plenament amb l'abast discogràfic fins ara descrit, ja que hem seleccionat aquells treballs que no representaven col·laboracions amb 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 d'Al Tall—; tampoc no hi hem inclòs els discos recopilatoris— atès 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, per ser de caràcter infantil, s'allunya de l'objecte d'estudi d'aquest llibre i requeriria una anàlisi individualitzada, tot i que sí que hem considerat el treball en general, sense entrar en l'anàlisi de les lletres.

3. 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)

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»; aquest eix 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:

- I. «La història soterrada» ens introdueix, a través de la focalització dels motius concrets, en uns capítols històrics 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.
- II. «L'opressió de les classes populars», aspecte integrat per textos que focalitzen el protagonisme històric en les classes populars oprimides.
- III. «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.

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— no va estar exempta d'entrebancs 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”».

3.1 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 una concreta visió del món—, 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 «la història soterrada», com el

mateix Vicent Torrent l'ha denominada en diverses ocasions. 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. (*Sempre Al Tall* [documental], 2015)

Aquest acostament gens acadèmic, naturalment, però molt emotiu, ha fet molt més per recuperar, popularitzar i socialitzar la història dels valencians que molts dels llibres, estudis, etc. que hagen pogut publicar els professionals de la matèria, els historiadors.

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)

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» d'antuvi, 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, atès 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, 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 pasado» (Bauman 2006: 198), ja que no només es tracta d'un desig de recuperar el passat d'una manera historicista, museística o arqueològica, sinó de conèixer bé aquest passat per poder rescabalar-nos del present.

3.1.1 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 intitulat 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 i el resultat és un relat rigorós que defuig les versions folkloritzades per a elevar la nostra història a un àmbit de dignitat.

En el vinil original de 1979, totes les peces que tenen com a tema la desfeta d'Almansa es troben a la cara A, fet que accentua la sensació d'unitat històrica; mentre que a la B trobem 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 (2010: 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 Planta —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, en definitiva, de recordar que la pèrdua dels antics furs valencians «no va ser per cap pacte, sinó pel pur i dur dret de conquesta». Hem de recordar que, 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 éssers màgics, «perquè dissipen la foscor, / perquè conjuren el temps / que tot tracta d'amagar-ho»; hi tornem a trobar una referència a la voluntat de revelar allò ocult, en aquest cas un fragment clau de la història valenciana invisibilitzat 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 damunt 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, seran presents els hereus de la derrota, els valencians dels segles successius, 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», trets desitjats per a un futur i que palesen que encara no formen part del patrimoni dels valencians coetanis.

Quan els valencians del passat, els contemporanis i els futurs ja 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 desfilar 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. 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. (Frechina 2007)

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 esdevinguts 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 & Jamison (1998) al concepte de *tradició* com a via que uneix fragments del passat que poden resultar útils per entendre el present:

Si el mal ve d'Almansa	no es pot oblidar
amb raó diuen que a tots alcança:	que en la boca del poble ha quedat.

El grup valencià mostra també a través d'aquesta cançó la seua voluntat didàctica de ser «mestres de la història oculta». Així remeten 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,	si voleu seguir,
de la història us hem fet el recompte;	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— les tropes borbòniques, i per extensió, tots els botiflers posteriors:

Lladres que entreu per Almansa,	que ens poseu la cova en casa
no sou lladres de saqueig	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 «gouverneu de llatrocini / i rapinyeu governant» creen una equivalència entre el fet de governar i el de robar. Als borbònics 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.

Finalment, 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 matis de cloenda que 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 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 i 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 bufè bon vent.

Quan més curt ens lliguen,
més perill tindran,
passeu-me la bota
i seguiu tocant.

Els dies «en què bufè 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 palés 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 Lotja tocant aquesta peça mateix.

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-EMV* el desembre de 2012, «Al Tall y Almansa», en què es reflexiona sobre la profunditat del 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 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.

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».

3.1.2 La València àrab

El següent treball dels Al Tall té com a propòsit l'explicació d'una altra part de la història del País Valencià menystinguda, ahora que representa un nou fragment d'història soterrada: *Xarq al-Andalus* (1985), que 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— representa 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 albadades» (Mansanet 2010: 113); però la fusió que es produeix en aquest treball no es limita a l'àmbit musical, sinó que també ho és pel que 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 Russafi, 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 la majoria de 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 riudes, les vel·leitats totalitàries dels governants, la recança d'una terra que es perd, l'amor, el vi. (Mansanet 2010: 114)

En aquest treball, 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 a la publicació del disc, encaçats per la indiferència institucional cap a la cultura pròpia, que també els «expulsa» de la seua terra a través del procés d'estrangerització que pateixen la cultura i la llengua catalanes al País Valencià en aquells moments. Aquest paral·lelisme es fa explícit en les paraules de Torrent quan explica la identificació de les preocupacions palesades a les lletres dels poemes àrabs musicats: «les vel·leïtats totalitàries dels governants, la recança d'una terra que es perd» (Torrent 2023 [1985]: 53).

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 Valencià 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 d'uns altres perdedors: els moriscos expulsats de València.

3.1.3 L'emigració valenciana a Algèria

El 1994 Al Tall edita el treball *Europ eu!* —que presenta a la portada una dedicatòria a la figura del maulet Guillem Agulló, assassinat per militants de partits feixistes tot just uns mesos abans—; al disc ens parla, des d'una perspectiva ben innovadora, del que constituirà el tercer component 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 *pièd noirs*. L'esmentada migració serà explicitada a través del relat biogràfic musicat d'un jove 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 mitjan segle 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 la línia intuïda més que encetada en *Xarq al-Andalus* (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 ja hem comentat, 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 fins 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, fet que produirà el rebuig per part de la seua família valenciana:

Només em dol que els meus pares
no vulguen vore sa neta

perquè els paisans no comprenen
quina és la meua bandera.

A través de la història personal de Joan, Al Tall introdueix el tema del racisme, a la llum de la seua posició antiracista. 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'os ideològic de la història que ens vol expli-

car: 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).

<p>Aquells que veus allà han vingut ara amb alguns que vau anar quan éreu joves, arriben en pastera del nord d'Àfrica,</p>	<p>buscant allò mateix que allà buscàveu: un treball, un jornal i un lloc per viure.</p>
--	--

Per finalitzar, volem ressenyar també el fet que en aquest treball musical —*Europ eu!* (1994)— hem reconegut, en les lletres de les cançons, paleses referències a l'ecologia, el consumisme i el concepte d'Europa —del qual es critica la tendència gens solidària amb els països del sud— sobre els quals tornarem en altres apartats específics d'aquest llibre.

3.1.4 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'ignorat o folkloritzat— del rei Jaume I:

Feien falta explicacions, perquè la desinformació sobre la història del país, els perquès 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. (*Cantar rasant la terra* [documental], 2009)

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 equestre 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 done suport a les tesis —d'identitat fundacional en aquest 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, com-

binado 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)

Amb aquest últim treball, Al Tall tanca el cercle de la reinterpretació històrica del nostre país: per a desentranyar 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» (*Cantar rasant la terra* [documental], 2009).

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 española y con discriminación o “folklorización” de las diversas prácticas culturales y “tradiciones” de los pueblos del Estado» (Santamarina *et alii* 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 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 els pobles
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 sobre 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 & Jamison i com palesen les mateixes paraules de Torrent en una entrevista concedida al diari *El Punt Avui* en 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. (*Elpuntavui.cat*, 2-6-09)

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), s'havia respost de manera ben explícita i contundent a través dels textos d'Al Tall.

3.1.5 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 «invent de la tradició», tal com va ser formulat pels historiadors de l'escola neomarxista britànica: Thompson, Rangers i, sobretot, Hobsbawm (1988). Però Al Tall fa servir 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...* (1979) 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»— per tal que comprove 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 suport a 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. Hobsbawm [...] 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)

En aquest sentit, som de l'opinió que Al Tall —des de la seua posició com a grup musical que no compta 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 han 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 de l'esdevenir històric: «la tradició 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 llegat 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).

De l'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 de l'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 escribidor, 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 reconstrucció 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, com 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.

3.1.6 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 equilibrada, sinó que el grup també es fa ressò amb gran freqüència dels fets d'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 compartits 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 especulatius que s'estan duent a terme al paratge protegit del 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: a 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 en 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, Al 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 no desaprofiten l'avinentesa per criticar la violència dels anys de dictadura. Aquest clima polític, segons el grup, estava marcat llavors per la catalanofòbia —l'anomenat «fantasma» en la lletra—, el centralisme castellanitzador dels partits de dreta autòctons i la immobilitat dels partits d'esquerra:

Abans els que governaven
 anaven garrot en mà
 unflant a tot el que eixia
 pels drets dels valencians.
 Ara que els drets es reclamen
 en veu alta pel carrer
 ells han agarrat bandera
 i s'han posat saragüells.
 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.

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.

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 lletra inèdita, 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 «els anys difícils» d'Al Tall: l'arribada de la democràcia produeix una nova i inesperada invisibilització institucional, la d'aquells productes culturals que s'havien manifestat contra el règim anterior. En «I esta és la història, amics» (EE, 1994), Al Tall tracta novament un tema relacionat amb l'ecologia i el medi ambient, ja que denuncia el procés d'especulació urbanística 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 foradar 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, esdevinguda 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.

Nostres granges i altres fruites
tampoc podran ser venudes
perquè hi ha uns mecanismes
compensatoris
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.

«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 missils 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, 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!
 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
 Lehendakari Ibarretxe, ja estan del fetge...

[...]
 I ara només faltava, Carod-Rovira
 ha fet espavilar-se als socialistes
 i ha fet espavilar-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 María 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	nuclears i gasos tòxics
d'una terra que el clima torna inhòspita,	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 no 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. 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.
---	---

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 proporcionar 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 realitzat 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»:

<p>A l'onze de setembre de dos mil dotze Barcelona s'arranca per santa Eulàlia, l'estendard mena al poble a la defensa. I al carrer tot el poble va colze amb colze</p>	<p>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.</p>
--	--

3.2 L'OPRESSIÓ DE LES CLASSES POPULARS

El tema que tot seguit analitzem, l'opressió exercida sobre les classes populars, apareix ja des de la cançó inicial del primer disc d'Al Tall, «Obriu cabretes» (CPPV, 1975), fins a la darrera peça que —35 anys més tard— ofereix el grup al final de la seua trajectòria, «Romanç contra Camps» (2011), difós a través de YouTube, dies abans de les eleccions autonòmiques de 2011. L'opressió de les classes populars és, per tant, un tema que ha acompanyat el grup des de les seues primeres manifestacions fins a les darreres i, fins i tot, en aquelles que no tenien la voluntat de plasmació discogràfica; aquesta presència transversal demostra com l'esperit de denúncia de l'opressió és una constant viva i duradora en tota la producció d'Al Tall. Ja Vicent Andrés 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» (*Cantar rasant la terra* [documental], 2009).

3.2.1 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'emprèn 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)

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 el poder en general— sobre les classes populars és la carta de presentació del grup a través de la cançó «Obriu cabretes» (CPPV, 1975), que enceta 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 obriuen 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 / afonant-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», que 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, en aquest cas, adapta 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 dirigeixen 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: «trençar 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 reprès per altres grups musicals, com Obrint Pas en el tema «Del sud» (*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 jornalser seria impossible, situació que, se suposa, és motiu de comentari al poble.

Tu portes sabata i calça
i el teu marit jornalser.

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.

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 el 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 en 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 emprà 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 oprimat 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 tretze 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 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 pobres / 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, arrellegada 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 grandíós;
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 sucuat?

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 ràdio 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 ens ve donada per dos factors: en primer lloc, el soroll de les màquines i la ràdio omplen l'espai acústic sense deixar possibilitat de comunicació entre els treballadors; observem també com la ràdio 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 traspuja 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 es pot considerar idònia, com palesen els versos finals:

A poc a poc arriba el dissabte,
una frenada per respirar,

que la paciència té una 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'n —almenys la cançó no ho proposa—, com sí que 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 oprimit i alienat:

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...» es 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 troben en similars circumstàncies, d'una manera que recorda el vers de Llach «si estirem tots, ella caurà» («L'estaca», 1968):

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».

L'àlbum *Posa vi, posa vi* (PVPV, 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 alli-

beradora 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,	tot allò que calles perquè tens por
el vi solta la llengua si has de parlar	li ho soltaràs a l'amo cridant ben fort.

Així mateix, en «La Pepa l'espardenyera» (PVPV, 1978), la ressaca es presenta com un element de rebel·lia contra el treball —en impedir-ne la realització—, 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 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	l'aparteu amb elegància
ens el torneu a llevar;	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, hasta la terreta, faves i encisam apuja més que
el poble vindrà dia que no podrà menjar, 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».

3.2.2 1983-2009. *El motiu en estat latent: l'opressió esmorteïda*

Dins del treball *Tocs i vares* (TV, 1983) trobem dues cançons que remetent a la situació dels treballadors: en la primera, «A dos quarts de nou», encara que no s'hi parla de manera explícita, el context matinal que s'hi descriu, però sobretot els versos «soc el que l'altra vegada / va abaixar-se els pantalons» ens menen a pensar que, efectivament, s'hi parla de la mala situació econòmica d'un treballador obligat a humiliar-se; la segona ocasió que trobem referència al treballador és en «Vinga faena», 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 a tots els mals fruit de la pobresa —en la línia de la dita popular «qui canta els 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 econò-

miques per a les classes populars— en una de les composicions incloses, «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, 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) 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 en 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) —fruit de les coordenades històriques de la situació social del moment— denuncia, entre altres temes, les nefastes conseqüències que té per a les classes populars la inclusió d'Espanya dins l'espai econòmic europeu; de fet, l'extensa lletra de la composició que dona nom al disc *Europ eu!* (EE, 1994) representa una crítica en clau satírica de les repercussions socials i 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, sinó que esdevindran 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 / podrem comprar poques coses / si ho comparem amb abans».

En el treball *La nit* (N, 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», inclosa dins del treball *Vares velles* (VV, 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), 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 el segle XIII. 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.

Troblem també la figura de 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, a més, trobem també la referència a les modernes lleis establertes pel monarca i que tant van beneficiar el poble:

3.2.3 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 del grup, 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 socials impliquen una més gran 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, acusen Camps i el partit que representa de la situació d'espoli econòmic en què es troba el País Valencià a causa de la política de grans esdeveniments:

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.

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 les empreses que l'atenen
tant que no poden pagar van caient en un forat.

Aquesta darrera composició d'Al Tall, al marge de cap publicació i absolutament fruit de la necessitat de prendre part en la situació política del moment, és ben significativa, ja que marca el punt àlgid —i final—, dins d'una progressió sostinguda, quant al grau d'explicitació de les posicions polítiques que el grup assumeix.

3.3 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 vessant de les 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 oprimet pels blancs —en el cas valencià per les autoritats de Madrid. (Mansanet 2011: 64)

3.3.1 *Els esbossos d'un motiu cabdal*

Dins del primer treball d'Al Tall —*Cançó popular del País Valencià* (1976)— trobem una precisa 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 —canten—, quan ix el sol, que ix, en el nostre cas geogràfic, pel Mediterrani, on es troba, segons la metàfora d'Al Tall, la cultura genuïna; «quan se pon, callen i dormen»: el sol es pon per ponent, per Castella, que representa la força opressora. 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* opressiu. 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 mateixa 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 vetlem per la nit,
llancem l'engany dins de l'aigua!

A través d'aquests versos tan suggeridors, 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 indifèrència 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 sotmés 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 permés 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 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 tot seguit: el mite del tio Canya.

Però abans d'arribar al clímax en tots els sentits que suposa el «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, menys-tinguda 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.

Cal 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 «dansen», 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 —com a sinònim d'esperança— generada i potenciada per mitjà de la música és una de les grans aportacions d'Al Tall i esdevé de gran importància en el procés reivindicatiu, com analitzarem més endavant.

3.3.2 *El mite del tio Canya*

Sens dubte, la peça «Tio Canya» (DRR, 1977) ha acabat transcendent 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'escribia la lletra no era conscient que estava creant un himne, com assumia l'article publicat en 2012 al diari *Levante-EMV* «Al Tall y Almansa» en fer referència a l'esmentada peça:

«Con la canción, el himno, más bien, del tío Canya, volvimos a reivindicar la lengua del pueblo, la lengua de nuestros bisabuelos». Podem parlar d'un mite, el mite del tío 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 en el documental *Sempre Al Tall* (2015): «El que interpreta la sociolingüística és el tío Canya i això que portàvem tots en el cor, de sobte, ho trau Al Tall i és espectacular».

Els parlants de la nostra llengua hi han pogut establir, fins i tot, quin grau de filiació tenen amb la figura del tío 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 tío Canya ha suposat, en definitiva, per a la cultura valenciana, quan afirmava que en els concerts populars naix una nova forma de comunicació entre la gent i la creació, de la qual sorgeixen els grans mites artístics que anuncien un món nou (Theodorakis 1973: 13).

Malgrat la rellevància ben palesa de «Tío Canya» i la transcendència del seu missatge, la peça no s'ha analitzat a fons. Ens proposem corregir aquesta mancança amb una aproximació interdisciplinària al seu contingut, adoptant diverses 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 tío 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 puguem 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 qui 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.

a) El 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, de la Universitat de València

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. (Miquel Nicolás, 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 «Tio Canya», 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». 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 personatge antic —el tio Canya— que visqué dècades enrere, i dels seus descendents: fills i nets. Sabem que no es tracta pròpiament d'un personatge singular concret 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 segle passat. Sense incórrer en cap mena d'idealització 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 nets, i la posterior represa en la generació dels besnets.

Trobem interessant també la següent definició de l'Enciclopèdia Catalana: «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 [*sic*]]. Evidentment, la vessant fantàstica o fabulosa estaria lluny de l'estètica arrelada a la realitat social que desenvolupa la cançó. És precisament en aquest punt on el 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 dipositori 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 la substitució lingüística i l'exhortació a impedir-la. Aquesta actitud es podria replantejar com una posició 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.

El mateix Vicent Torrent, en la nostra conversa oberta, s'hi pronuncia de la següent manera sobre aquesta visió mitològica del personatge:

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 gratat d'anys que no cantàvem el tio Canya, perquè vam dir, ja està bé, més que res perquè pareix que sempre cantes 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 feu 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)

Si gratem en l'etimologia primigènia 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 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. (Enciclopèdia Catalana)

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. Volem remarcar que, en el present treball, entenem el concepte de *nacionalisme* en un sentit afí al que ho feia Fuster, com un desig de pervivència davant d'un altre nacionalisme més fort i opressiu:

En realitat, un nacionalisme només es crispa i arbora enfront d'un altre nacionalisme que l'amenança. O millor: una nació només té necessitat —a vegades necessitat biològica, d'instint de conservació— d'exaltar-se en nacionalisme, quan es veu en perill davant les ambicions d'una altra nació. Som molts els homes del món que ens sentim nacionalistes perquè els altres no ens permeten deixar d'ésser-ho... (Fuster 1958: 54)

Aquest conegut fragment de Fuster reflexiona sobre la naturalesa del nacionalisme i com aquest pot sorgir com una resposta a una percebuda

amença o perill per part d'altres nacions. L'autor destaca que el nacionalisme es manifesta i s'exalta principalment quan una nació es veu amenaçada per les ambicions d'una altra. També apunta a la idea que la necessitat de ser nacionalista pot ser motivada, en certa manera, per un instint de conservació o una necessitat biològica. A més, Fuster suggereix que hi ha persones que es perceben com a nacionalistes no tant per elecció pròpia, sinó com una resposta a les circumstàncies imposades per altres nacions. Això pot reflectir la idea que el nacionalisme pot ser una reacció defensiva més que una elecció conscient. En general, el fragment planteja una visió crítica sobre el nacionalisme i suggereix que aquest pot ser una reacció condicionada per les dinàmiques entre nacions.

Tornant al sentit de *mite* respecte a la visió de la societat com a realitat transcendent, resumida en la idea expressada per Durkheim sobre el fet que les deïtats no són més que l'expressió figurada de la societat (Durkheim 2003: 65), s'hi 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 relaciona amb els altres, que una mentalitat religiosa veu com a baluards d'allò profà.
[...]

Dins del marc del nacionalisme la societat apareix amaraada 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 citació 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 mitjans en l'articulació d'un sentiment col·lectiu compartit, etc.

Respecte a la idea del nacionalisme com a possible substitut de la religió, opina també 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 eliminem l'element fantàstic i sobrenatural, i canviem la transcendència religiosa per la nacional. 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» (Enciclopèdia Catalana)—; 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'una 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'ensenyà a les escoles / com van esclafar un païs».

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:

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 besnets que fan la involució a la situació aquella, aterrem en la realitat nostra, dels que estem cantant, jo soc besnet 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)

b) 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 a 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 feu 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 Canya-1; 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 Canya-2, 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 feu el seu primer concert amb contracte: la Pobla de Vallbona. El nom va sorgir com a representant d'un poble qualsevol del nostre país, atès 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; 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» en 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 i gorra negra, / i una faixa morellana».

La següent estrofa ens comença a explicar la difícil relació que té el tio Canya-1 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-1 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,
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 estatus de cosmopolitisme, o si més no l'aparença. 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-I 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 estrangera 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 Pobra va tornar.

Aquesta mala experiència lingüística a la ciutat de València —indicador i metàfora d'una altra manca de llibertats— va fer que el nostre personatge es decidirà a tornar al seu poble, amb la determinació explícita pel que fa

a la ciutat «la tercera va jurar / de no tornar a xafar-la / que a un home que ve del poble / ningú fa baixar la cara». 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-1, s'allunya de la ciutat per trobar refugi als pobles.

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 Canya-1 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 si 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 Canya-2 (1930≈), fill del tio Canya-1, i en aparença física igual al seu pare, fet que simbolitza la continuïtat amb l'època passada, és a dir, l'esdevenir 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 Canya-2 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 Canya-2, 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 Canya-2, 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 fora el castellà. Aquesta escolarització traumàtica serà un dels factors influents en el fet que el tio Canya-2 —i com ell milers de valencians i valencianes—, actuara de manera diferent al tio Canya-1 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 Canya-2 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 Canya-2 respecte del tio Canya-1. Aquests nets del tio Canya-1 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 per 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 *xx*, 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 nets del tio Canya-1:

és possible que ja el tio Canya-2 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 besnets 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 besnets del tio Canya-1 volen recuperar la llengua i per tant són fidels lingüísticament al poble, que parla valencià, i no als seus pares, que els han transmés 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 Canya-1, 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-1 a tornar a València tot i la seua edat avançada —«amb gaiato si et fa falta». Si interpretem el tio Canya-1 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 besnets del tio Canya-1 la situació ha canviat substancialment: ja no s'adverteix pessimistament el tio Canya-1 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 «perquè 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 un 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 feaents 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 estrictament cronològic, sinó més aviat —i citem paraules textuales— com «una situació sociològica»; deixarem novament que siga ell mateix qui ens en done el punt de vista:

El tio Canya-1 són els orígens; els fills del tio Canya-1 són de la mateixa generació perquè tot continua igual, però comencen a experimentar, un poc més que el tio Canya-1 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 nets 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 besnets 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 besnets 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 besnets del tio Canya, sinó de la del tio Canya. Hi ha tres generacions: els que han nascut parlant valencià i continuen, els nets que s'han castellanitzat i han educat en castellà; i de dels besnets 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.

Analizant 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 li ho 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* (2011) qualifica la peça «Tio Canya» com a «oportuníssima, 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 si com la figura mítica del tio Canya, de resistència lingüística i dignitat identitària.

c) 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, en el sentit d'haver esdevingut un símbol de la voluntat col·lectiva de redreçament cultural i polític, com afirma Mansanet en el documental *Sempre Al Tall* (2015): «El tio Canya hui per hui té quasi el mateix rang que la Muixeranga i per *supost* molt més que l'himne regional».

El tàndem cançó/símbol encara marca multitud d'expressions culturals que se'n serveixen per tal d'aprofitar el valor simbòlic que n'emana. 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» (29-6-2015) i «El Tio Canya cumple 40 y aún duda de si volver a Valencia» (9-10-2015).

Cal també destacar el fet que en 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 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* (2016):

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 nets, universitaris, només fan servir el castellà i, finalment, els besnets 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! (Hernández 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 plegat.

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 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'alinearien 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 com el simbolisme de la cançó arriba 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. En l'article publicat a *VilaWeb* en 2018, «El tio Canya continua a l'UVI» —en el títol del qual es continua manifestant aquesta personificació de la nostra llengua i cultura en la figura metafòrica del tio Canya—, el mateix Torrent 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 es 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 etnològic. (*VilaWeb*, 20-11-2018)

3.3.3 *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 compromès 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 afi 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 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 1979: 236)

Al Tall decideix cantar sobre aquests fets del segle 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 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'ensinya 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 soternen 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 assassinaren» (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 es 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 afegides en aquest apartat, atès 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 —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 es 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·lisme 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 bullir

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 que es 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 cas-

tellanització 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 rebentar 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 estès 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»; alhora 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'apel·la 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 precés, 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-Andalus* (1985), 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'europèitxació imperant en aquells anys, a una certa visió d'Europa que girava l'esquena als elements culturals propis que compartim amb 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, al·ludeix a 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» (8-6-2015).

La nit (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 és llarga	tota la maniobra és una trampa
no deixes que te la tallen per acurtar-la,	i amb la llengua tallada no tindràs parla.
diuen que és massa llarga per no escoltar-la	[...]
i amb la llengua tallada perds la paraula.	Agarreu la senyera, que està dins de l'arca
No deixes que la cuide qui vol tallar-la,	i deixeu l'espanyola que torne a Espanya,
l'únic que se proposa és amagar-la,	recobreu la memòria i feu per la casa!
no deixes que la cuide...	Trebalheu 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» (1976). 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: 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 «Propietats de la pena», del poemari *Llibre de meravelles* (1971) i el cantant Raimon utilitza nombroses vegades la metàfora de la *nit*, fins i tot compta amb una peça anomenada «La nit» (1964), 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 malavinguts 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'Al 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!» (N, 1999) amb el sentit de superar els obstacles que el poder opressiu imposa al poble. A més, 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 demés 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 múltiples encarnacions possibles. 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 construeixen l'al·legoria: són la part soterrada d'un arbre, però que tanmateix 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'última 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 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.

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*. 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 hosts 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 citació històrica, pot ser interpretat amb un doble sentit, en tant que l'acusació als «cavallers» pot ser interpretada —sobretot si l'analitzem a la llum del missatge general del disc— com a al·lusiva als

polítics, en un acte de 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, com afirma 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 convé. (*Cantar rasant la terra* [documental], 2009)

En aquesta línia exhortativa s'expressa la peça «Cançó des de València-Vergonya, cavallers, vergonya» (VCV, 2009):

I ara jo vos demane un poc de foc,	que ara ens governen,
senyor rei, perquè enceneu	torneu-los a fer el crit
la llum que necessiten els polítics	que vaau fer a Portopí:

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 seguesquen 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,	feu de la lleï vella
no veneu la terra	una fruita nova.
a aquells que vos la furten des de fora,	

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 inventarem».

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 que fa a la declaració d'intencions del grup. Es tracta, d'altra banda, 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 la identitat de la Corona d'Aragó:

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,
lluitadora 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, quan no em tracteu com farsa de folklore
només acataré el vostre homenatge 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 folklòric. (*Cantar rasant la terra* [documental], 2009)

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.

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

[...]

Jo 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 la 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 deixar» (*Cantar rasant la terra* [documental], 2009):

Quina és la glòria que ofreneu a Espanya? però no sou tres brots solts i adversaris,
La vostra divisió n'és la millor, sou una mata, la mata de jonc.

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 jonc*, que representa la força de la unitat:

Ni lo rei té dos caps, ni tu dues llengües, poble meu, que no et trenquen l'idioma
no som com dracs de transgènica insània, 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 de la 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 del rei 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	perquè torneu a eixir a flor de terra, la nostra terra viva i renovada.
--	--

Com hem vist fins ara, 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'alcaldeessa de València, del Partit Popular, Rita Barberà:

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.
---	---

La segona de les composicions inèdites, «Romanç contra Camps» (2011), 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. De l'altra banda, la peça resulta única, ja que l'esmentada 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 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 Valencià:²

[...] 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
estudiant en valencià, / però Camps no crea places.

2. 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» (acpv.cat).

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 presidiaris / 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 Mare de Déu 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». 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 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 del 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 dels Furs i el procés de castellanització accelerat, els 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 llibertat expressiva més gran, 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.

4. 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)

Un dels temes presents arreu de l'obra discogràfica dels Al Tall és, sens dubte, la presència de la cultura popular. Com ja vam explicar en el primer capítol, entenem el concepte de *cultura popular* en el sentit que li donava Peter Burke (1991) com a 'cultural no oficial', pertanyent als grups que no representaven l'elit. Això, en l'àmbit temporal de l'Europa moderna ha correspost sobretot als estaments d'artesans i camperols. Aquesta presència temàtica en les lletres d'Al Tall es manifesta a través d'una sèrie de posicionaments que tenen a veure sobretot 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:

- I. «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 dispers, des d'Eugeni d'Ors fins 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, respecte i possibilitat de desenvolupar els trets culturals genuïns i propis.
- II. «La tradició anticlerical» és 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.
- III. 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, 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.
- IV. «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.

A més a més, les 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 nexa 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).

4.1 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 són 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. La segona, 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, atès 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, el 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 arpleguen 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 a unes manifestacions musicals compartides. Aquest àmbit nostrat de la Mediterrània faria referència als territoris on la llengua comuna és 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 la 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 —fusionar les melodies valencianes i les provinents del Mediterrani africà—, alhora que es gratava 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, la *maregassa* —una mar amb onades que oscil·len entre 2,5 i 4 m d'altura— un espai fort i imponent. 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 Llach— 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, de la mateixa 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.

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, Muluk el Hwa, Camarón, Maria Farandouri i orquestres andalusines; 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 oferia 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

desfolcloritzadora, 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. (Concerts desé aniversari en el Saló del Tinell de Barcelona, *La Vanguardia*, 1985)

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 arrelgant 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, com explica l'Institut Lluís Vives en la seua entrada dedicada al grup Al Tall:

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 desaparegut. (lluisvives.com)

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, ahora que n'esdevé metàfora. 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 o, darrerament, de procedència sud-americana; 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 altre 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 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-se 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 val. (lluivives.com)

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 un disc en què els Al Tall fan visible una faceta de la història del poble valencià poc coneguda i 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	buscant allò mateix que allà buscàveu:
amb alguns que vau anar quan éreu joves,	un treball, un jornal i un lloc on viure.
arriben en pastera del nord d'Àfrica,	

En la mateixa peça on s'arreplega 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	no es podran vendre
que pengen dels arbres a estes hores,	perquè el Nord ens demana sacrifici
enguany no es colliran,	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	amb un excés de costums
per als vertaders europeus,	abusivament antics.
tenim oberts massa bars,	Hem estat massa morenos
massa menjars exposats	i notòriament baixets.
amb algunes parts innobles	[...]
d'animals sacrificats	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.

Fet i fet, totes les característiques 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 allò que la peça anuncia com a «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 al 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 ha 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'una 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, despersonalizador, artificial, impuesto, urbano, extranjero-globalizador»; que engloba una sèrie d'actituds contraposades que es basen en una «sociabilidad fraternal, intergeneracional, pacifista, solidaria y alternativa»:

un regreso imaginado a una colectividad propia y a un enraizamiento de las referencias sonoras y festivas; esto unido a un modelo

ideal de sociabilitat fraternal, intergeneracional, pacifista, solidaria y alternativa [...] y aún con una cierta dosis de crítica social y de insubordinación política, pero siempre en clave «cívica» [...] Un modelo de sociabilidad de gente que busca sentirse «personalitzada» en oposició a un entorn social que consideren negatiu, y que imaginan —o, mejor, simbolizan— a través de un estereotipo simplificad: consumista, despersonalizador, artificial, impuesto, urbano, extranjero-globalizador. La música, una vez más, es el magnífico pretexto para construir este espacio imaginado, para compartir actitudes y para representarse socialmente en una actividad vivencial donde puedan caber una cierta diversidad de interpretaciones y de significados. (Ayats 2004)

4.2 LA TRADICIÓ ANTICLERICAL

En l'anàlisi de les lletres de les cançons d'Al Tall hem observat un marcat accent anticlerical, una burla —gens agressiva— 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 obviar tampoc la influència de 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 a Navarra, als Escolapis, per a fer carrera eclesiàstica, però m'ho vaig deixar a temps» (Comunicació personal amb Vicent Torrent, 20-5-11).

Trobem present l'anticlericalisme per primera volta, de manera molt tímida encara, en el segon treball d'Al Tall, *Deixeu que rode la roda* (DRR, 1977), quan dins de la primera estrofa de la cançó «Ding dong», d'autoria popular, trobem els següents versos:

Qui s'ha mort? El doctor.
Quin doctor? El del cel.

Com li diuen? Manuel.

Podem interpretar aquests versos com 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* (PVPV, 1978), 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 cançó «Els festers de Sant Joan» —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'aiguarent

[...]
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 també 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'amén 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 en 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 —com a companys i protagonistes—, 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 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», del disc *Xavier el Coixo* (XC, 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* (VV, 2004) trobem la composició «Santa Goretti» —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 dona nom a la peça, i que reverteix absolutament els termes de l'hagiografia: en el text —escrit per Torrent— és santa Goretti, patrona dels «qui no ho fan», 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 que l'anticlericalisme present en els textos 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.

4.3 LES FORMES DE L'AMOR I L'EROTISME

En aquest apartat mirarem de descriure i analitzar els conceptes d'*amor* i *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 eroticoamorosa, tal com l'ha musicada el 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* (DRR, 1977), trobem la primera referència al sentiment amorós, dins de la composició «Ding dong». 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 el poeta 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*, és protagonitzada de nou per un infant, però en aquest cas presenciem el seu despertar sexual, des d'una perspectiva natural i lluny de qualsevol tabú. La peça té una estructura rondalística 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 «Tio Canya»: la xiqueta, en fer-se gran, té una filla de qui es descriu —a través d'unes estructures paral·lelistiques— 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, ja que 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.

Aquestes darreres estrofes de la peça cobren una ressenyable importància, ja que van ser modificades per Torrent a partir de la lletra popular primitiva, com explicava Miquel Gil:

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». (*Sempre Al Tall* [documental], 2015)

És precisament 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 podria oferir, al nostre parer —atesa la modificació que hi fa Torrent— dues interpretacions: d'una banda, la sexualitat, com a força reproductora, podria esdevenir metàfora de la continuïtat de la llengua i la

cultura pròpies; però, d'altra banda, dins del context narratiu de la cançó, el vers cobra un significat paral·lel amb altre tipus de continuïtat, el 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, alhora, dins el referent metafòric de la *roda*: l'amor ha de ser lliure per a produir vida; de la mateixa manera, la cultura popular valenciana no ha d'estar subjecta a repressions, per tal d'assolir dignificació i continuïtat.

De nou al tercer disc d'Al Tall, *Posa vi, posa vi* (PVPV, 1978), trobem una composició, «Jota de ronda», que —com el nom ja anuncia— conté una lletra popular i encomanadissa per a «rondar» les joves. En 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 resolució 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 a canvi d'aliment: «Abaixa la caldereta, / que està a pujar l'escala / i li donarem a beure / a eixe que canta ara»; i menystingut per la seua imperícia: «caragol sense molla / que comença una cançó / i no la sap acabar».

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:

quan són casades
ja no guarden el secret.

Li diuen al seu marit:
porta'm 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 incipient pèrdua d'importància del matrimoni com a convenció social, de manera que hi trobem la imatge d'una dona relativament alliberada respecte als vincles amorosos i socials, que beu vi de manera lliure, sense ser víctima d'un sotmetiment estricte a un marit o a la cotilla d'una determinada reputació social; tot i que les dones encara es defineixen a través d'institucions com el matrimoni com a signe definitori.

El disc de l'any 1979, *Quan el mal ve d'Almansa...*, té un caràcter eminentment històric i reivindicatiu, com ja hem assenyalat anteriorment. 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 la 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. La composició aclareix i justifica el patiment de la parella a través d'una clàssica comparació de l'amor amb el foc:

El festejar d'amagat
és un viure molt en pena;

és com la brasa de foc,
que davall la cendra crema.

Troblem, 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.

En el treball *Tocs i vares* (TV, 1983) trobem dues composicions que tenen com a tema central les relacions amoroses: «Persiles» i «Jota des-

coneguda». 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 interliterària en la cançó: en la primera estrofa en què se'ns presenten els personatges cervantins esmentats, se'ls situa «a la vora del riu mare», referent espacial aquest extret del conegut vers pertanyent a una composició tradicional que continua de la manera següent:

A la vora del riu mare
m'he deixat les espardenyets.

Mare, no li ho diga al pare,
que jo tornaré a per elles.

Aquests versos populars posseeixen, al seu torn, un marcat caràcter sexual: les espardenyets oblidades a la vora del riu validen una metonímia que representa la roba que els amants s'han llevat en mantenir relacions sexuals. Vicent Andrés Estellés s'encarregà d'insinuar el sentit de la poesia popular a través d'aquell qüestionament ple d'intencionalitat: «si són les espardenyets...» («Spill o llibre de les dones», *Llibre de meravelles*, 1971).

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.

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 —des d'una ironia ben còmplice— 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* (XA, 1985), 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 eròticoamorosa, on de nou la tònica és la referència constant a una sexualitat lliure i ben relacionada amb els elements naturals: «La jove negra-absència» d'Ibn-al-Khafaja, Abú Bak al-Turtuxi i Manolo Miralles, en la qual la bellesa del cos de la jove és comparada amb la nit i la flama simbolitza la passió sexual; «El viatge de les mans» 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» 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»

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.

«El viatge de les mans»

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»

El 1988, dins del treball *Xavier el Coixo* (XC, 1988), trobem la cançó de lletra popular «Ballu Cantadu», 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 al sexe femení comparat a una fruita:

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 eroticoamorós; a més a més, aquesta circumstància, pot ser interpretada com una novetat «d'avui en dia» respecte a la visió sexual femenina tradicional.

Per últim, curiosament, la darrera referència de la producció general d'Al Tall a l'erotisme 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 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 relativament alliberada i amb una gran participació en el joc eròtic.

En general, llevat de breus incursions en aproximacions més líriques, la visió general de l'amor que reflecteixen les lletres d'Al Tall se centra en la manera de viure¹ 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, per tant, 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).

4.4 EL PAPER DE LA FESTA: LA CATARSI I LA LLUITA

La paraula *catarsi* prové del grec *κάθαρσις* i posseeix 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. D'aquesta manera, 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 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 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'afiorament 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 Delgado, 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 d'Al Tall, ja que som de l'opinió que els efectes aglutinadors d'aquest esdeveniment musical continuaven més enllà de la seua duració 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 *fiesta* 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, a 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 la «tradicció inventada» d'Eric Hobsbawm 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, doncs, les festes tradicionals inclouen aquells significats que el conjunt de la comunitat accepta i, en aquest sentit, podrien ser equiparables als concerts d'Al Tall, atés l'ús que s'hi fa dels elements de la tradició: llengua, música i, sobretot, voluntat explícita de la pervivència de la cultura «tradicional», en el sentit de genuïna, del País Valencià.

La festa té, per tant, un origen històric concret i una funció de caire ideològic i polític, ja que hi cristal·litzen els discursos que una comunitat determinada assumeix *de facto* o hauria d'assumir, com a projecte de transformació col·lectiva. La celebració constitueix un «lloc de la memòria», un espai que atorga a una col·lectivitat una explicació —«mítica i arqueològica»— dels seus orígens i destí, 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.

D'altra banda, a més a més, la força dinamitzadora de l'esdeveniment festiu en forma de concert en directe es pot relacionar amb el concepte d'*aura*, proposat pel filòsof marxista Walter Benjamin, com allò singular i irreplicable, a diferència de la tècnica reproductiva en massa, que separa l'objecte del seu vincle amb la tradició: «Fins i tot en el cas d'una reproducció altament perfeccionada, manca un element: l'*hinc et nunc* de l'obra d'art —la seva existència única i irreplicable 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 la 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 aparèixer 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, ja que ha portat gran part de la força catàrtica dels concerts a les llars dels oients.

Tornant als textos concrets de les peces, observem com, des dels primer treball d'Al Tall, *Cançó popular del País Valencià* (CPPV, 1975), es produeix una forta identificació entre els conceptes de festa i celebració amb els d'alliberament i lluita. «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, on trobem la relació entre festivitat i lluita exemplificada en 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 puguem esgarrar.

El silenci és trencat a través del cant, que suposa un crit alliberador, alhora que la música és interpretada com un mitjà, una manera de lluitar, d'aglutinar les forces del poble per assolir un bé comú:

No penseu que si canteu
que sou impotents,
podem fer mil cançons
per cantar-les junts;

podem fer mil dreces
després de cantar
i deixar la guitarra
per caminar junts.

La composició que clou el disc, «Cançó de la llum» (CPPV, 1975), altament festiva des d'un punt de vista musical, acaba amb uns versets, extremadament explícits, que cerquen provocar de nou una festiva catarsi col·lectiva que 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:

Que vinga, que vinga,
que vinga la llum

i que al senyor alcalde
li peguen en lo cul.

Aquesta manera tan reivindicativa, ahora 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 el pes de la lluita, cal no perdre l'alegria.

En el segon àlbum, *Deixeu que rode la roda* (DRR, 1976), trobem també la composició «La dansà», que torna a tractar el tema de la catarsi festiva a través del ball, la *dansà*, que en aquest cas té el sentit figurat de la lluita incorporat en la presència del poble que ix al carrer per fer-se visible, per lluitar contra la seua invisibilització; ahora que trobem de nou una situació d'insubmissió contra el poder opressor —l'alcalde, el jutge i l'agutzil— que s'oposa a la voluntat popular de ballar en grup, a l'existència mateix 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* (PVPV, 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, fet 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...* (QMVA, 1979) inclou l'emblemàtica «Cant de Maulets», 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 i 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 com no hi 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 que trencarà el silenci, com s'aconsellava en la peça:

Aclariu la gola
amb vi i 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 bota, / i seguïu 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 seguïu 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 la 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* (TV, 1983), trobem uns versos en la peça «Vinga faena», 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, d'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 (N, 1999), torna a recuperar el caire més obertament reivindicatiu d'altres treballs anteriors; aquesta reivindicació ara és proposada a través de la festa, que esdevé en si 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, sinó que 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'hi 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 muixeranges, és a dir, representacions culturals ben festives i susceptibles de ser interpretades com a metàfores indirectes de la visibilitat, aconsegueixen que el poble continue existint, com resumeix el crit ben eloqüent de «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!

També en el treball *Vares velles* (VV, 2004), trobem la composició «A les teulades», 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), en què els instruments musicals esdevenen els mitjans per «passar a l'altra banda». En aquest cas, el cant és l'element que aconsegueix que es pugui 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 manera 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 antic *πολύ*, 'molt' i *φωνή*, 'veu', 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 no 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 és 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 el poema «Poble, se t'acosta el moment» (1996), 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.

Acabem aquest capítol tornant a fer referència, com comentàvem més amunt i com explica Delgado (2000), al fet que la festa —i la música i la lletra que l'acompanya com a elements pertanyents a aquesta— pot adquirir 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 transcurso 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 2000: 89)

5. 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 Muixeranga»,
Vergonya, cavallers, vergonya, 2009)

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, com hem ressenyat fins ara, 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: el cantant xativí Raimon. Recordem ara que en una de les cançons més emblemàtiques del cantant de la Costera, «Diguem no» (1971), 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 *món* remet al concepte filosòfic de visió del món, cosmovisió, *weltanschauung*, etc. 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: «sociabilidad fraternal, intergeneracional, pacifista, solidaria y alternativa». Si la invocació a la Mediterrània implicava un projecte social, que utilitza com a vehicle aglutinador la música, aquesta s'erigeix com «el magnífico pretexto para construir este espacio imaginado, para compartir actitudes y para representarse socialmente en una actividad vivencial donde puedan caber una cierta diversidad de interpretaciones y de significados».

A partir d'aquesta idea, resseguirem la reivindicació d'un «altre món», d'una societat alternativa, que formula Al Tall en relació amb els quatre eixos següents:

- I. «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 per tot el corpus lletrístic.
- II. «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 titllàriem 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.
- III. «Respecte cap a la dona»: 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.
- IV. «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 riberencs de la Mediterrània són els tres eixos sobre els quals discorre el projecte de redreçament nacional implícit en la tasca d'Al Tall, amb el benentès que, com veurem, el concepte de *nació* s'ha d'entendre aquí 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 populars com a noves formes de comunicació entre el poble; de la creació d'aquests concerts sorgien grans mites artístics que anunciaven mons nous (Theodorakis 1973: 13).

Per últim, abans d'encetar l'estudi de l'eix temàtic sobre reivindicació d'un altre món, volem advertir que no hem inclòs en aquest capítol l'anàlisi de les lletres del treball discogràfic *Som de la Pelitrúmpeli* (1980), ja que els textos de les lletres d'aquest treball són de caràcter infantil i s'allunyen, per tant, de l'estètica del nostre objecte d'estudi. No obstant això, volem fer una referència general a aquest treball d'Al Tall en forma de rondalla, «on Pepa i Nelo coneixen els xiquets d'un país imaginari i d'altres personatges divertits, i junts viuen aventures, canten cançons, escolten rondalles i passen per diversos indrets del País Valencià» (altall.cat). Aquesta col·lecció de cançons infantils es basa 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 mitjà per aconseguir-ho, una música que no adorm les consciències, sinó que les desperta i les esmola.

5.1 ANTIFEIXISME, ANTIRACISME, ANTIMILITARISME

Dins de la producció d'Al Tall podem trobar un seguit de cançons que protesten contra una sèrie de plantejaments ideològics que els integrants del 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, el racisme i el militarisme.

5.1.1 Antifeixisme i antiracisme

Inclourem aquests dos motius sota el mateix epígraf, atès que el racisme ben sovint és part integrant de la ideologia o els posicionaments de caire feixista, o bé en deriva.

Com ja hem vist, els primers treballs d'Al Tall aborden temes socials, centrats en les injustes relacions entre patrons i assalariats. A partir del quart disc, però, la temàtica es modifica substancialment. La cançó «A Miquel Grau» —inclosa en l'únic senzill publicat pel grup i de nom pràcticament homònim *A Miquel assassinar* (MA, 1978)— evoca i denuncia l'assassinat a Alacant del jove comunista Miquel Grau a mans d'un militant d'ultradreta, quan Grau 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 («Danseta»): el tema important era el de la cara A, òbviament, el clam d'impotència davant la barbàrie feixista, «A Miquel Grau».

Aquest treball, a més, desautoritzava els qui havien acusat el grup d'incurrir en la banalitat folkloritzant, arran de la publicació del controvertit àlbum *Posa vi, posa vi* (PVPV, 1978): Al Tall continua tenint —i sempre ha conservat— els mateixos objectius, que van esdevenint més explícits amb el pas del temps, tot i que 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 denuncien 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 assassinaren.

Ço passà en Alacant,
en Alacant el mataren.

Uns anys més tard, la publicació del treball *Xarq al-Andalus* (XA, 1985) constitueix per si mateix un al·legat antiracista, en donar primordial importància i visibilitat als versos de poetes àrabs valencians. 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 la línia de referències a la cultura compartida pels pobles de la Mediterrània; el camí emprés seguirà amb la peça «La maregassa», inclosa en *Xavier el Coixo* (XC, 1988), on trobem de nou la referència a la Mediterrània com un origen comú —la «maremar» de Llach— i que representa totes les similituds subratllades entre els pobles mediterranis esmentats en la cançó, una germanor cultural que uneix tots els pobles de la Mediterrània.

D'altra banda, volem assenyalar 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-Àndalus —nom que rep en època musulmana l'orient de l'Al-Àndalus— reflectida en 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 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 Mari Jose 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 xenofobia 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, 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. 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 transmés 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!* (EE, 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, en aquest cas 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 si mateix un al·legat contra el racisme, en ser el motiu principal la immigració d'un jove valencià, Joan, a terres algerianes, on 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 peça «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 i el que pateixen els migrants nostres en les societats d'acollida on arriben:

Només em dol que els meus pares
no vulguen vore sa neta

perquè els paisans no comprenen
quina és la meua bandera.

La composició «Aquell matí» (EE, 1994) realitza un *flashback* 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 el cas d'un home marroquí integrat en la societat valenciana —d'una manera, però, una mica idealitzada, ho hem de reconèixer— de la mateixa manera que el Joan descrit al disc *Europ eu!* ho havia estat en l'algeriana; es 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»; alhora, Ahmed 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 Dènia
i guardaren a l'exili esperant retornar.

Aquests fets descrits en la peça posen ben de manifest el paral·lelisme —ja tractat 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 el «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 nets 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. De l'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.

5.1.2 Antimilitarisme

La primera vegada que trobem una peça amb un text que fa referència al tema que ens ocupa en aquest apartat es troba al treball *Quan el mal ve d'Almansa...* (QMVA, 1979): «Per culpa» 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, hasta la terreta, faves i encisam,
el poble vindrà dia que no podrà menjar, apuja més que apuja menos el jornal.

Encara que aquesta lletra no l'escriu cap membre d'Al Tall, resulta igualment 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 Guerra de Successió i la Nova Planta arriben fins a la pervivència del feixisme homicida en la història recent dels valencians.

En l'àlbum *La nit* (N, 1999) hi ha espai també per a les manifestacions antibèl·licistes: la lletra de «Les sirenes» 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.

[...]

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.

Per últim, cal esmentar també la referència a l'antimilitarisme que trobem a la peça «Cant alternatiu», pertanyent al disc *Vergonya, cavallers, vergonya* (VCV, 2009), on es relaciona explícitament el progrés descontrolat amb les capacitats destructives que assoleix 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'anti-militarisme —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.

5.2 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, ja que aquest es percep 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 específics d'espoliació ambiental, sobreexplotació de recursos, desgavells urbanístics o desastres ecològics que han afectat el nostre territori, fet que 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'assecamment i la 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 *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. El periodista Guillem Martínez (2012) va proposar el terme «cultura de la transició» —CT— per tal de denominar la cultura hegemònica a Espanya des de la derrora dels moviments radicals dels anys 70 (el moviment obrer autònom, la contracultural, etc.), terme que el filòsof Fernández-Savater utilitza, al seu torn, per tal de remarcar la manca d'opcions reals que representa:

La CT 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 lo posible: la democracia-mercado es el único 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 «polígon planetari» (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* (DRR, 1976), «Del Saler», 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 crac financer de 2008. Al Tall es fa ressò del problema urbanístic, s'adreça en segona persona a una personificada platja valenciana i assenyala clarament «els gran empresaris i les constructores» com a culpables de la situació:

Platja de pinada, ja et pots preparar: una comitiva d'hòmens amb carpetes se't va aproximant. [...]	que està dedicant-te la gent important. [...]
Platja de pinada, ja pots tremolar, sent els grans discursos	Platja de pinada, 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. Platja de pinada, et volen furtar, t'hi posen un hipòdrom, camp de golf i tennis,	per qui ho pot pagar. Platja de pinada, t'ofeguen amb finques i pisos de luxe i grans restaurants.
--	---

La tornada, que es repeteix al llarg de la peça, espera que 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 requalificació dels terrenys i l'enriquiment a còpia de la construcció desafortada 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...* (1979). 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 amb 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

burgèsia, 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!* (EE, 1994) trobem «I esta és la història, amics», 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 analitzats en aquest capítol. A banda del contingut antiracista i antifeixista d'aquesta 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'han produït a la nostra terra d'ençà que Joan —el fictici emigrant valencià a Algèria protagonista de la peça— va marxar. La devastació ecològica es concreta en l'entorn natural del poble de Joan, Callosa d'en Sarrià (la Marina Baixa). Recordem que aquesta és una de les comarques valencianes més malmeses en matèria mediambiental, on es troba en concret la ciutat de Benidorm, un dels màxims exponents de l'espòli 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 gaire 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 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 es 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 del 2008, amb la consegüent recessió, de la qual no hem acabat de sortir a hores d'ara.

Dins de l'àlbum *Envit a vares* (2006), hi ha també espai per a la reivindicació ecologista que trobem en peces com «Cantar» (EV, 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 dedicat a la figura del rei Jaume I—, també hi trobem 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 esclavitzava 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 llaurador —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 Catalunya, 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, remarquem el paral·lelisme entre la cultura pròpia —especialment la llengua— i l'ecologia, en trobar-se totes dues sota l'amenaça de 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 la 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)

En definitiva:

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)

5.3 RESPECTE CAP A LA DONA

Durant l'estudi de les lletres d'Al Tall hem observat com la imatge que se'n desprén sobre 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, i té un acusat caràcter popular, 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'ofertament 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 l'hereu 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 d'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 present i necessària en aquesta interlocució transcendent.

L'àlbum *Deixeu que rode la roda* (1977) pren el títol 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, a banda del doble sentit atribuïble a la metàfora la *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, ja que 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 sotmés 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 l'esquema cronològic del despertar sexual d'una dona ben precoç i alliberada que, ja adulta, conserva la mateixa actitud en les seues relacions:

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.

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 a 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 d'atencions:

Tota la nit que camine
només per vore't la cara

i ara queestic ací
trobe la porta tancada.

Podem acabar aquest apartat, dedicat a la presència d'una actitud de respecte i valoració cap a la dona en l'obra d'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 a les darreries dels anys 70. De l'altra banda, volem ressaltar que la figura femenina que se'ns presenta a través de les lletres d'Al Tall n'és una de 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 —per bé que la presència resulta bastant transversal— 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.

5.4 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 transcendeix o completa la dimensió semàntica de les paraules és utilitzada per Al Tall per tal de reforçar la idea de país que propugna, tot imbricant text i música, lletra i melodia, veu i instruments.

El musicòleg valencià 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 en el documental *Sempre Al Tall* (2015): «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 poble» (*Sempre Al Tall* [documental], 2015).

Un dels motius principals i més recorrents 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* [documental], 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» (Mansanet 2010: 193); també Cosmos, ja el 1981, oferia una definició de *País Valencià* que no ha perdut vigència:

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 moment³ tanmateix, els criteris eren

3. Cosmos es refereix a l'època en què Al Tall va publicar el seu primer LP: *Cançó popular del País Valencià* (1976).

més afins, o potser és que no estaven planejats, però intuïtivament tothom sabia que volia quelcom semblant: un País valencià lliure! I el grup que primer va interpretar aquest sentiment popular fou Al Tall. (Cosmos 1981: 28)

Ja des del primer disc d'Al Tall, 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 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 vetlem per la nit,
llancem l'engany dins de l'aigua!

El Montgó, 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 descriu Estellés en «Propietats de la pena» (*Llibre de meravelles*, 1971)— i que es repeteix com un dels referents metafòrics d'invisibilitat recurrent en les lletres 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,

finis 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 a usar la llengua pròpia a través de dues formes ben emfàtiques 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 de Guillem Agulló, anys més tard— dels possibles perills que s'han d'assumir quan hom decideix lluitar i 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 i el recorregut del grup.

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, 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 finals dels anys 60, cada 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 bufé 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 símils habituals en la llengua 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, la 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 compromesos. (*VilaWeb*, 21-6-2013)

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!

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 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.	Deixem els sillons, deixem les cadires i eixim tots al carrer.
Les cadires, les butaques, retireu-les, que ara hem d'eixir a ballar tots.	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 «viure», és a dir, la consecució de la plenitud col·lectiva, material, cultural i lingüística.

Es 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 amb 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:

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 i protegir:

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 en el text: 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 d'*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* [documental], 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 Vicent 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: el Jaume I del segle XIII és qui parla als valencians del segle XXI per tal de fer-los veure com s'ha malmés la seua obra, com continua explicant 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 social. (*Elpuntavui.cat*, 2-6-2009)

Ens trobem en aquest darrer treball, doncs, amb diverses composicions que repeteixen l'esquema de l'arenga encoratjadora, alhora que s'erigeix

en una mena de «profecia» esperançada. Però, sobretot, aquest àlbum —una mena d'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 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 ressenya aquests versos com a 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* [documental], 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 n'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.

A la peça es 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 el futur, en les noves generacions de valencians, 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» —terra endins, 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, destacarem que aquesta reclamació utilitza, al llarg de tota la composició, la ja coneguda associació amb la *llum* i la *fosc*. Aquesta dualitat, que reflecteix el pessimisme i l'optimisme respecte al futur i la sobirania del nostre país, es pot resseguir en algunes de les declaracions dels components històrics del grup —Miralles i Torrent—, que es pronuncien al respecte en el 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. (Miralles, *Cantant rasant la terra* [documental], 2009)

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. (Torrent, *Cantant rasant la terra* [documental], 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 casa».

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 anglopolonès imagina una societat on l'Estat es fa omnipresent i garanteix la vida dels ciutadans a canvi d'apropiar-se 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 als 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 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 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» (Mansanet 2010: 193). Hem trobat curiós, i fins un cert punt simptomàtic, el fet que Bauman utilitze el terme *comunitat* per a 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, digerirlos 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)

L'aposta estètica d'Al Tall se situa en una equidistància entre l'Escilla 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 sobre 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 seguro» (Hobsbawm 1996: 116).

A tall de cloenda d'aquest capítol, hi 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 (2018). 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:

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 vida, 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 el 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 acaçant-nos des d'altres requeriments del sistema, del capitalisme liberal. (À Punt, 8-11-2018)

6. Els temes i les metàfores d'Al Tall

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)

Un dels objectius principals 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 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.

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.

6.1 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 els capítols anteriors.

Aquesta diferenciació ens ha permés reconèixer i integrar els significats, 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 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 únic i transversal, *Xarq al-Andalus*—, repartides en tres grans temes de la següent manera:
 1. «La història soterrada»: 18 peces (14,7%). 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 dels fenòmens contemporanis, perquè només a través del coneixement ple de la història pròpia podrà entendre el present i bastir un futur digne.
 2. «L'opressió de les classes populars»: 29 peces (23,7%). 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 incompreensible sense un coneixement profund de la història pròpia.

3. «La castellanització»: 29 peces (23,7%). L'espòli, 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 el 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 d'aquest eix és transversal—, repartit per temes de la següent manera:
1. «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*. Aquest marc geogràfic i cultural, on es troben les arrels culturals històriques del País Valencià, és presentat com a alternativa respecte a altres espais referencials —l'Europa insolidària i l'Estat espanyol.
 2. «La tradició anticlerical»: 6 peces (4,9%). 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.
 3. «Les formes de l'amor i l'erotisme»: 12 peces (9,8%). 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.
 4. «El paper de la festa: la catarsi i la lluita»: 10 peces (8,1%). La celebració pot servir com a model catàrtic i eina de lluita.
- 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:

1. «Antifeixisme, antiracisme, antimilitarisme»: 11 peces (9%); cal afegir-hi un LP on el tema és transversal *Xarq al-Andalus*. El projecte de país esbossat per Al Tall haurà d'alliberar-se 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»: 5 peces (4%). 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. «Respecte cap la dona»: 7 peces (5,7%). 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*»: 13 peces (10,6%). 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 temològica 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 amb dos tipus de metàfores: aquelles que fan referència al concepte de la *fosc* 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 seues possibilitats de redreçament.

D'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.

6.2 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 dels anys, fins i tot amb renovades energies. En aquest apartat tractarem de dur a terme una interpretació evolutiva de l'anàlisi temàtica realitzada al llarg del present treball.

En el quadre que trobem a continuació 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 la 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; 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 hi 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 els treballs 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.

	<i>Castellanització</i>	<i>Opressió classes populars</i>	<i>Alliberament nacional</i>	<i>Història soterrada</i>	<i>Amor i erotisme</i>	<i>Antifeix. Antirac. Antimil.</i>	<i>Mediterrània</i>	<i>Respecte dona</i>	<i>Festa</i>	<i>Anticlericalisme</i>	<i>Ecologisme Anticonsumisme</i>
<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)	••• ••• •••	•••	••	■	•	••					■

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.

Així mateix, trobem una despolitització 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'esquerres, que donaven suport a un art deslligat de les implicacions ideològiques característiques dels anys anteriors a la democràcia. Aquesta posició, 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 fort. (*València necessita una cançó* [documental], 2012)

Un altre dels motius d'aquesta tebiesa pel que fa al posicionament d'Al Tall en alguns moments de la seua trajectòria 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 fer. (*Cantant rasant la terra* [documental], 2009)

Aquesta tendència cap a la neutralitat ideològica 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*, 2009).

Cal també esmentar el fet que, durant els anys que el grup es troba parcialment allunyat de referent ideològic en les seues lletres, l'expressió *País Valencià* esdevé en part un concepte altermundista 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*; ara, a més, de forma molt més explícita, 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 «Romanç contra Camps», cançó publicada a través de les xarxes socials, 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 en aquell moment la presidència de la Generalitat Valenciana.

La reflexió sobre el compromís polític ha estat sempre una qüestió constantment abordada per Al Tall no només a través de les cançons, sinó també 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 compromès 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 com ja, en el 1979, començava a existir una pressió per no intervenir políticament a través de l'art, que l'obligà a tractar d'amagar o mitigar la intencionalitat d'aquest contingut ideològic i reivindicatiu 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 interpellat 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». Es produeix, per tant, una fractura entre les declaracions de Torrent sobre la intencionalitat del treball d'Al 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 comentat 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 sobreimprès el missatge següent: «Vos convidem a rebel·lar-vos contra el mal govern que patim els valencians, per fer possible un futur millor».

Aquesta assumptió 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 fet. (*VilaWeb*, 20-11-2018)

6.3 LA INVISIBILITAT I D’ALTRES METÀFORES

Hem observat com, al llarg de 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 semblat 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).

Partirem, doncs, de la consideració de la metàfora que utilitza el psicolingüística nord-americà R. W. Gibbs quan n’explica la transcendència en advertir que la metàfora no és simplement un aspecte ornamental del llenguatge, sinó que es tracta d’un esquema fonamental a través del qual les persones conceptualitzen el món i les seues accions (Gibbs 2008: 3).

En la mateixa línia que Gibbs, els lingüistes Lakoff & Johnson, en el citadíssim estudi *Metaphors we live by* (1980), ja destacaren el fet que el llenguatge humà és metafòric per antonomàsia i ressaltaren la importància de la metàfora en el procés humà de la percepció de la realitat, ja que el nostre sistema conceptual és en gran part metafòric: la manera en què pensem, allò que experimentem i el que fem a diari es pot entendre en termes metafòrics. És a dir, atés que la metàfora és un instrument cognitiu inherent a la naturalesa plàstica de la ment humana, el nostre sistema conceptual pot considerar-se metafòric (Lakoff & Johnson 2003 [1980]: 3). A més a més, els lingüistes 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. Les metàfores són, com a constructe basat en el llenguatge, també de naturalesa conceptual i es troben entre les nostres principals formes de comprensió de la realitat, alhora que posseeixen un paper principal en la construcció social i política de la realitat (Lakoff & Johnson 2003 [1980]: 159).

Caldria, per tant, deixar constància del fet que les metàfores representen un dispositiu del discurs que posa en 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 & Clyde Kluckhohn (1952) defineixen la *cultura* com a patrons de comportament adquirits i transmesos a través dels símbols: la cultura consisteix, doncs, en patrons —explícits i implícits— d'un comportament adquirit i transmés a través dels símbols, que constitueixen un dels assoliments distintius dels grups humans, tot incloent-hi l'encarnació en artefactes. El nucli de la cultura consisteix en les idees tradicionals, derivades de la història pròpia i alhora seleccionades per aquesta, i especialment els valors que se'n deriven; de la mateixa manera, els sistemes culturals podrien ser considerats, d'una banda, productes de l'acció i, de l'altra, elements que condicionen l'acció futura (Kroeber & Kluckhohn 1952: 181).

La definició de Kroeber & Kluckhohn afegeix, per tant, una nova dimensió a la importància dels símbols de manera semblant a com ho

expliquen els historiadors Justo Serna & Anacleto Pons: «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 & Pons 2013: 23). En altres paraules: els símbols —«metàfores socials»— 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, el fet que bona part de les metàfores que hi hem trobat posseeixen uns elements concrets que es clouen al voltant d'una metàfora global comuna polaritzada 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: *foscor/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: *ocultació/soterrament*; o bé amb el seu contrari, la visibilitat: *mostració/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 popular*, tots elements ben significatius i relacionables amb diversos posicionaments ideològics del conjunt musical.

D'altra banda, hem inclòs dins d'aquest apartat el valor 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 els instruments genuïns valencians 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 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:

<i>Metàfores de la INVISIBILITAT</i>	<i>Metàfores de la VISIBILITAT</i>
1. La foscor	1. La llum
2. El silenci	2. El so
3. El son	3. La vigília
4. L'ocultació-el soterrament	4. La mostració-l'exhumació
	5. La cultura popular: la casa, l'arbre, la llaurança i la 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* —correlat d'*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, compta amb unes característiques especials que la fan especialment efectiva a l'hora d'exercir de vehicle de transmissió de pensament.

6.3.1 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 espe-

cialitzada *Quarterly of speech*— explica la rellevància de les metàfores basades en la dualitat *foscor/llum* 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; de la mateixa manera, aquesta immunitat es repeteix pel que fa a les diferents cultures, ja que les metàfores basades en els termes antagònics *foscor/llum* poden ser compreses 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 implementen la força persuasiva que rau en la atemporalitat i la universalitat que els subjau —atesa la seua relació amb motius bàsics de l'experiència humana comunament compartits—, fet que implica que el seu ús provocarà l'empatia de gran part de l'audiència.

La presència 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 & Johnson (2003 [1980]: 5) defineixen el concepte de *metàfora* com a la comprensió d'una cosa en termes d'una altra; en el cas d'Al Tall, aquesta transposició de termes es produiria entre les diverses metàfores que 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 opres-

sió 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—: *fosc*, *son* i *silenci*; enfront dels 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 *fosc/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 grans referents culturals al llarg de la formació de la cultura occidental, com ara el mite de la caverna de Plató, on la *fosc* de la cova simbolitza la desconeixença i la manipulació externa i la *llum* de l'exterior, el coneixement i la consciència d'individu.

Osborn (1967: 116) completa aquest recorregut històric de la presència de la metàfora de la *fosc* 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 —entès com una brillant llum enlluernadora— o el Hades —un lloc d'ombrívola fosc— feta per Dante.

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 Churchill —quan asseverava que la resistència envers Hitler duria Europa cap a «terres altes il·luminades pel sol», però la derrota de les forces aliades portaria a una nova «edat fosca» (Churchill 1941)— o Kennedy, que parlava de «la torxa» que havia sigut passada a una nova generació de nord-americans i que la llum d'aquesta «il·luminària» els Estats Units i el món sencer (Arnold *et alii* 1966).

Janne Turturi en el seu article «Darkness as a metaphor in the historiography of the Enlightenment» (2011) esmenta també alguns dels moments històrics en què la metàfora de la *fosc* 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, trobem la simbolització de la veritat a través de la imatge de la llum eter-

na 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 lums», no debades els escriptors d'aquest període històric consideraven la llum com a símbol de progrés, raó i tolerància (Tunturi 2011: 20).

Tunturi no dubta d'afirmar que aquesta metàfora dual *foscortllum* ha estat un motiu bàsic en la formació del pensament secular modern: d'una banda, el concepte de *foscort* ha estat utilitzat en la historiografia per referir-se a períodes caracteritzats per l'ambigüitat o la manca de fonts històriques fiables; de l'altra, 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 (Tunturi 2011: 21).

Tornant a Osborn (1967), l'autor relaciona la *llum* 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 la calor i el poder vital del sol, el qual possibilita el desenvolupament físic. En contrast, la *foscort* 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 *foscort*, hom queda relegat a un estat desvalgut en què no pot controlar el món que l'envolta. Per últim, la *foscort* es relaciona també amb els conceptes de *fred* i de *mort*.

A més, si la presència de les metàfores basades en imatges de *foscort* 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 les concepcions simbòliques del passat com a *fosc* i del present com a *lluminós* sempre porten assimilat un element de determinisme que l'orador pot utilitzar d'acord amb el seu propòsit (Osborn 1967: 118).

El patró de repetició *nit/dia* —correlat de *fosc/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; igual com la variació de la llum i la foscor, el canvi del fred a la calor des d'unes estacions a unes altres suposen 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 *fosc* 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 en l'àmbit 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 tenir 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 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— batejà 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 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 fets, tant les protestes dels estudiants com les jornades educatives, tenen especial importància en el nostre treball, atès que el seu rerefons

ideològic es pot considerar com afí als postulats d'Al Tall; d'aquest fet es pot 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 llarg període de temps —simbolitzat per l'implícit *hivern*— i que expressa el seu desig de canvi i renovació —la *primavera*.

Tot seguit, 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 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* —entès com a font de llum—, *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* o *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*; de l'altra, 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, de la mateixa manera que la llengua pròpia.

a) La foscor i la llum

El binomi antagònic format per 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.

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 franquista encara està ben present en els 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 Marina 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.

La següent lletra analitzada, «Passa el temps» (N, 1999), ja fa referència a un dels dos termes correlats principals de la metàfora de la *llum* i la *foscó*; 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.

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 Mui-xeranga» (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.

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 periodos 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 de la 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 1992: 22)

D'altra banda, en la lletra de «Marxa Jaume» (VCV, 2009) es reprén la referència geogràfica de «Per Mallorca» (CPPV, 1975) —*llevant*, per on la llum «torna a eixir» i *ponent*, per on apareixen «les ombres sobre la mar»— en un 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.

En la mateixa composició, «Marxa Jaume» (VCV, 2009), apareix la imatge del *foc* —entés com equivalent semàntic de *llum* quant a productor d'aquesta— que aporta nous matisos simbòlics atesa la seua pròpia natura com a element regenerador alhora que eliminador de la *foscors*:

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.

Quan Osborn estudia les metàfores relacionades amb la *foscors* 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, d'arribar «més amunt»; ressaltava també el fet que, el foc, 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 de tipus generacional: com les torxes dels atletes olímpics en l'antiga Grècia que propaguen la flama d'un lloc a un altre, també una idea pot transmetre's d'una ment a unes altres (Osborn 122: 1967).

b) El son i la vigília

Aquesta segona metàfora dual, aglutinada sota el correlat conceptual *invisibilitat/visibilitat*, es representa en les lletres dels Al Tall, d'una banda, a través de la metàfora del *son* —l'acte de «dormir»— representant 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; i, d'altra banda, mitjançant la imatge de la *vigília* —l'acte de «despertar»— que simbolitza l'estat de consciència plena, d'informació, de llibertat de decisió i d'esperança. Precisament,

aquesta metàfora del *despertar* —reforçada a través del títol del poemari on trobem la imatge antagònica *llum/foscor*— és arrellegada en el poema «Esta societat» inclòs en el recull *Diàlegs oberts: de la llum i la foscor* (Premi Jove de Literatura 1994), escrit pel sociòleg valencià Vicent Flor, uns dels referents teòrics consultats en aquest treball:

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 sens 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.

En el primer àlbum d'Al Tall, *Cançó popular al País Valencià* (1975), en la insigne peça «Per Mallorca» (CPPV, 1975) ja apareix una descripció d'un poble —amb tota seguretat referint-se 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 una part d'aquest poble:

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,
llançem l'engany dins de l'aigua!

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

La imatge del *despertar*, l'arribada de la *llum* del dia, com a símbol de la presa de consciència del poble valencià —«el país precís» enfront del

«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)

c) El silenci i el so

En aquesta 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 esdevindrà sinestèsica 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, el plany i la queixa com a significats paral·lels afegits.

Ja des d'algunes 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 «desperta» i «esgarra» el *silenci* —associat al seu torn a la metàfora del *son*— i fan desaparèixer la no presència:

D'avui és el cantar,
d'avui és el cridar,
fins que tots els silencis
es puguén esgarra.
«D'avui és el cantar»

Quan ix el sol els galls canten,
quan se pon, callen i dormen.
«Per Mallorca»

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»

Cantar com cantava el pare
és cosa que faré jo.
«Cantar»

De nou, un altre autor relacionat amb Al Tall incorpora significativament, en els seus poemes, aquestes tres metàfores estudiades fins ara relacionades amb el fenomen de la invisibilitat —la *foscors*, el *son* i el *silenci*— i el seu correlat antagònic —la *llum*, la *vigília* i el *so*—, que trobem 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 «Propietats de la pena», un dels textos 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: metàfora *foscors/llum*)
mentre dormen les teues gents,
(dormir: metàfora *son/vigília*)
i tu sols estaràs despert,
(despertar: metàfora *son/vigília*)
i tu estaràs despert per tots.

No t'han parit per a dormir
et pariren per a vetlar
(vetlar: metàfora *son/vigília*)
en la llarga nit del teu poble.
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 sil·labes,
de fer-te el nus de la corbata:
seràs un poble, caminant
entre una amarga polseguera,
vida amunt i nacions amunt,
una enlità 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.

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 acaben, ni de bon tros, amb el poema d'Estellés; no podem deixar de recordar, per posar-ne alguns exemples paradigmàtics, entre d'altres, la cançó de Raimon «La nit» (Raimon 1964) o el significatiu nom amb què el crític musical Josep Vicent Frechina batejà el seu blog: *Cròniques musicals del país invisible*, una altra 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 documental com «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 aquest documental que «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 *fosc* (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, de l'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.

d) L'ocultació i la mostració / el soterrament i l'exhumació

A aquest tres motius ressenyats fins ara, en podríem afegir també un quart d'una gran càrrega simbòlica: el contrast entre l'*ocultació* i la *mostració* —o la seua variant, el *soterrament* i l'*exhumació*—, que ens mena simbòlicament a les metàfores anteriorment esmentades: la conseqüència representada per aquesta nova dualitat ens remet un altre cop, d'una banda, al concepte de la *invisibilitat* —mitjançant l'*ocultació* o el *soterrament* dels elements—; i de l'altra, tornem a la idea de la *visibilitat* —a través de la *mostració* o l'*exhumació*. Així mateix, aquestes dualitats suggereixen, correlativament, la idea de mort i de vida que representaven per a Osborn, respectivament, les metàfores de la *fosc* i la *llum*.

Cal ressaltar que, a més, aquests contrastos metafòrics comparteixen els mateixos referents anteriorment analitzats: d'una banda, l'*ocultació* i el *soterrament* simbolitzarien 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* i l'*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.

En la peça «Processó» (QMVA, 1979), la *invisibilitat* apareix en la forma de la història «tapada» —no contada, amagada i negligida per la indiferència conscient del bàndol vencedor de la Guerra de Successió:

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.

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 la versió del bàndol vençut:

No s'ensenyava en les escoles
com va esclafar un país,

perquè d'aquella sembrada
continuen collint fruits.

En l'al·legoria que representa el «Romanç de la Terrània» (VV, 2004) es denuncia de nou la manca de presència, la invisibilització 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.

Aquests «fills vells de la Terrània», de la terra, que viuen ocults, amagats, invisibilitzats en un «món fantasmal» sota la superfície de la terra coincideixen amb aquells que són exhortats en la peça «Des de la tomba-Sota les meues cendres» (VCV, 2009) a eixir «del món fantasmal» i visibilitzar-se, «eixir a flor de terra»:

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.

Per últim, no volem cloure aquest apartat referit a les metàfores que giren al voltant de la idea de l'*ocultació* —a través del *soterrament*, com a símbol de repressió— i de la *mostració* —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 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 tocat. (À Punt, 8-11-2018)

6.3.2 *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 aquestes 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 és 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 aglutinat sota el nom de «metàfores de la cultura popular» i que analitzarem tot relacionant-los amb exemples de textos d'Al Tall on es troben presents.

a) La casa

En aquest cas, la metàfora basada en la *casa* basteix un seguit de diferents significacions simbòliques d'alguns dels seus elements: *claus* —també *forrellat* i *pany*—, la *porta* i la *teulada*. Segons Chevalier, el símbol de la *clau* està relacionat amb el de la *porta* i s'erigeix com a «símbolo del poder y del mandamiento, la llave domina (abre y cierra) la puerta» (Chevalier 1986: 670); i la *teulada* simbolitza la cultura i la identitat col·lectiva pròpia, «el ser interior» (Bachelard 1948: 18) que comunica la terra amb el cel a través de la construcció dels habitatges tradicionals seguint 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).

Tornant als textos d'Al Tall, la *casa* que s'hi descriu es veu constantment amenaçada, bé per la pèrdua de les claus o bé pels intents d'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 per la inferència d'elements externs desitjosos de destruir-la: «els espanyaportes que entren pel ponent» —«La llarga»

(N, 1999)— volen fer «fum la teulada»; per tant, per 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,	o et farà fum la teulada
no tens les claus de ta casa.	[...]
Posa-li un forrellat nou,	perquè avui tens temps encara.

Aquesta metàfora ha servit de punt de partença per reclamar l’autodefinició: «les claus de la casa» com s’expressava en l’editorial de la revista *Caramella*:

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’alinearien 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 mono-

lingües —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. (*Caramella*, 25)

En la cançó «Lladres» (QMVA, 1979), els «lladres de saqueig» instal·len la «cova» dins de la «casa», des de la qual governen: una clara al·lusió als governants castellans que instauraren les seues polítiques espoliadores en terres valencianes després de la Guerra de Successió:

Lladres que entreu per Almansa, no sou lladres de saqueig;	que ens poseu la cova en casa i des d'ella governeu.
---	---

El motiu del conflicte identitari entre els sectors progressistes i els conservadors pren protagonisme en la peça «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»— fent al·lusió alhora a la ideologia conservadora coneguda com a «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 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».
---	---

En la cançó «A les teulades» (VV, 2004) es realitza una crida a protegir la *casa* —la identitat col·lectiva— pujant a «les teulades», 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.

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) es 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,
lluïtadora i assenyada,

bressol de la nostra llengua,
paret mestra de la casa.

D'altra banda, en la peça «Cançó des de València-Senyor Rei» (VCV, 2009) es relacionen les claus de les cases pertanyents als àrabs expulsats de terres valencianes al segle XIII, que 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 altres lletres, sobretot les incloses a l'àlbum *Xarq al-Andalus*—, que comparteixen un objectiu comú de recuperació de la dignitat com a pobles expulsats/aculturats i amb una identitat malmesa, tant l'àrab com el valencià:

moro, immigrant i valencianista,
porte amb mi la clau de casa dels avantpassats
que marxaren expulsats del port de Dènia
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 nets del tio Canya, de qui em sent família
eixes claus que ell ha perdut i acabarem trobant.

b) L'arbre

El psicolingüista Gaston Chevalier ressaltava la gran càrrega simbòlica de la imatge de l'*arbre* com a aglutinador de significats tel·lúrics:

Símbolo de la vida en perpetua evolución, en ascensión hacia el cielo, evoca todo el simbolismo de la verticalidad [...] Por otra parte,

serve també para simbolitzar el caràcter cíclic de la evolució còsmica: mort i regeneració; els arbres de fulla caduca sobre tot evocan un cicle, ja que cada any se despojan i se recubren de fulles. El arbre posa així en comunicació els tres nivells del cosmos: el subterràneo, per les arrels hurgant en les profunditats on se hunden; la superfície de la terra, per el tronco i les primeres branques; les alçures, per les branques superiors i el cim, atraïdes per la llum del cel. Reptils se arrosseguen entre les arrels; aus volen per el ramatge: posa en relació el món còsmic i el món urànic. Reuneix tots els elements: l'aigua circula amb la seva, la terra se integra a el seu cos per les arrels, l'aire alimenta les fulles, el foc surt de el seu tronc. (Chevalier 1986: 118)

L'*arbre*, en les composicions d'Al Tall, arrebregaria aquest significat de baula entre el sòl i el cel —que comparteix amb el símbol de la *casa*— i el reinterpretaria com a símbol de la identitat col·lectiva pròpia del poble valencià.

El significat identitari de l'*arbre* esdevé més ric i complex quan se li afegeixen d'altres elements vegetals que basteixen una metàfora de tipus al·legòric. Així, observem com, d'una banda, les parts de l'arbre són, al seu torn, dotades de significats metafòrics propis: *saba* i *arrels* representarien totes dues la veritat, l'autenticitat sobre la qual se sustenta la identitat del poble —l'arrelament—; les *branques* simbolitzarien les diferents representacions territorials dels pobles de cultura catalana i les fruites i flors, els resultats futuribles de la lluita del poble.

El símbol de les *arrels* és ben present en «Romanç de la Terrània» (VV, 2004) com a element nodridor de la identitat i que possibilita «l'arrelament», 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.

D'altra banda, 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»

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»

Les oliveres aguanten,
les figueres van passant,
Eivissa, Orà, Calàbria,
places de l'hora foscant.
«La maregassa»

Les flors que apareixen en les cançons són de caire poc sofisticat i ben relacionades amb el món rural popular: les *argelagues* en «Del Saler» (DRR, 1977) i les *flors de marge* de «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 voltes es fa al·lusió com a força devastadora i, per tant, es crea una metàfora vegetal de resistència popular enfront a l'espoli —en aquest cas urbanístic— patit pel paratge del Saler; en el segon cas, la *flor de marge* simbolitza la identitat malmesa del poble valencià:

Trau més argelagues i tots anirem
a ventar les plagues
que porta el mal vent.
«Del Saler»

Flor de marge, raconera,
arrimada a algun costat,
Fas la vida per la vora
amagant la veritat.
«Flor de marge»

En el darrer àlbum publicat per Al Tall, *Vergonya, cavallers, vergonya* (2009), trobem ben desenvolupats diversos submotius de la metàfora de l'*arbre* en tres ocasions. En la peça «Cançó des de València-Vergonya cavallers, vergonya» (VCV, 2009) s'utilitza la imatge de la *fruita nova* per tal de simbolitzar el futur productiu que naix d'un passat fonamentat en la «lleï vella»: «feu de la lleï vella / una fruita nova». Dit d'una altra manera, la *fruita nova* seria l'adaptació a l'època actual dels Furs instaurats per Jaume I.

En «Jota de Jaume I» (VCV, 2009) la metàfora cobra tant de protagonisme i d'importància didàctica que és fins i tot explicada per la lletra mateix de manera obertament explícita: Jaume I representa un principi genealògic —«un arbre»— del qual sorgeixen tres *branques* —«l'antic regne de València, Catalunya i Balears»— i Espanya és acusada de voler «esqueixar» aquest arbre, de «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.

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.

Finalment, 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: «Des de l'hivern / mouen els brots / que l'arbre cobriran de flor».

c) La llaurança

Des de temps ancestrals la *llaurança* i tots components que s'hi associen han representat un símbol de la supervivència dels pobles a través del treball i l'esforç; però aquest símbol en la Nova Cançó catalana es tradueix en «l'esforç i el treball vers l'assoliment de la plenitud nacional» (Pardo Ayuso 2015: 232). Els diferents components relacionats amb 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, igual que en multitud d'expressions metafòriques populars, els actes, les decisions que prenem— i els *fruits* —que representen les conseqüències d'aquests actes.

El primer exemple d'ús metafòric de l'acte de *llaurança* el tenim a l'emblemàtica cançó «Lladres» (QMVA, 1979). En aquest cas, però, la *sem-*

brada 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 també la utilització d'aquesta metàfora com la plasmació de la perspectiva explicativa per part de les classes populars del fenomen d'aculturació a través d'un paral·lelisme arrelat al món rural: «Perquè d'aquella sembrada, / continuen collint fruits».

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) —aquesta última, significativament, a través d'uns versos parafrasejats de la insigne peça catalana «Els segadors», en la qual la figura del llaurador també s'erigeix com a símbol de la resistència contra l'opressió i l'espoli per part de les classes populars:

Els peus són terra calenta,
les mans untós moscatell,
faran reposar la vinya
quan tallen tot el sarment.
«Ja vénen les vermadores»

Bon colp de falç,
defensors de la terra,
bon colp de falç!
«Cant alternatiu»

Ho hem gastat tot en la sembra
i ara no podem regar.
«Nuclears?... No, gràcies!»

d) La festa popular

Les *festivitats* celebrades pel poble 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, adquireixen per als Al Tall un valor metafòric afegit de lluita col·lectiva i unitat del poble. Com explica l'antropòleg Manuel Delgado Ruiz, 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 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 transcurso 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 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 metàfora de la resistència, tot configurant una mena d'exèrcit popular dispost a entrar en combat. En peces com «La dansà» (DRR, 1977), «Cant de Maulets» (QMVA, 1979) i «Viurem!» (N, 1999) trobem aquest metafòric exèrcit festiu i popular —«es prepara la dansà»; «ja està el quadre organitzat»; «eixiu tots de casa que la festa bull»— que es prepara per al combat amb els ànims enaltits i un fort desig de guanyar la batalla —«Ni amb la guerra de València pararan als dolçainers!». No es tracta, però, d'una contesa l'objectiu de la qual siga imposar-se a un altre poble, sinó que s'origina en un anhel de pervivència —«Per damunt de tot viurem!»— en línia amb el «nacionalisme» per «evitar senzillament l'oprobri o la submissió» descrit per Fuster (1976: 159):

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»

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»

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!»

6.3.3 *El fet musical com a metàfora*

Per últim, no voldríem deixar de fer esment d'un darrer element analitzat des de l'ús metafòric: el *fet musical* que, en la forma que és concebut i desenvolupat pels Al Tall, estableix una relació paral·lelística de caràcter simbòlic amb el llenguatge verbal —ja que la música és un llenguatge per ella mateixa.

Si bé en aquest cas no es tracta només d'una metàfora en el sentit lingüístic com les que hem analitzat més amunt. El fet musical guarda una gran relació amb els dos grans grups de metàfores analitzades fins ara: d'una banda, la música, atesa la seua naturalesa, és una forma de fer desaparèixer el silenci, d'assolir presència; d'altra banda, constitueix un referent imprescindible de la cultura popular. Però en aquest cas, el que aconseguix Al Tall a través de l'ús de la música és l'explicitació de les metàfores, la transgressió del pla simbòlic per tal d'arribar a la plasmació pragmàtica del significat tangible: en un concert d'Al Tall es trenca efectivament el silenci i la cultura popular adquireix presència.

A més, 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, desenterrar-los, ressuscitar-los; aquesta manera d'entendre'ls ens remet novament a la dualitat de metàfora de la *visibilitat/invisibilitat*.

La revista *Caramella* es feia ressò de la importància del bilingüisme cultural que inclou la llengua parlada i el llenguatge musical de la tradició, que Al Tall pretén no només salvar, sinó actualitzar i versatilitzar, fer funcional:

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 *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. (*Caramella*, 35)

En aquest sentit, com ja hem comentat anteriorment, 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-membered* —juga amb els significats de *remember* ('recordar') i *member* ('membre'), podrien dir que seria una cosa així com 're-membrada'—; 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 & Jamison en què es 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 *riproposta*, 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, com expressava 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»; Torrent completava 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 donde uno se había de disfrazar con ropa antigua para cantar una música que así parecía rancia y anticuada» (*Levante-EMV*, 9-12-2012).

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, ja que representa 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 & Jamison— que descriuen el fet musical com un art cognitiu i autorevelador, amb capacitat per simbolitzar els individus i els col·lectius i que condensen en 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 —descriu com a borratxo i mandrós—, fins a la dignificació de l'instrument a través del treball de Xavier Richart —professor titular de dolçaina al Conservatori Municipal José Iturbi 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 importants— i la recent promoció d'estudis superiors d'aquest instrument tradicional al Conservatori Superior Joaquín Rodrigo de València.

La dignificació i la normalització de la dolçaina ha estat una contesa 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 al diari *Levante-EMV* en l’article «La revolució de la dolçaina»:

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! (*Levante-EMV*, 11-12-2011)

La 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 la incursió de models musicals diferents. Haurem d’esperar fins que Joan Blasco —durant la dècada dels seixanta i setanta— va escriure el primer mètode estandaritzat per a dolçaina, recuperant peces oblidades, i va fundar escoles per aprendre a tocar l’instrument d’on sorgiren la primera fornada de dolçainers professionals. Aquesta decadència —i invisibilitat— de la dolçaina, que encara arriba als anys setanta, és reflectida per l’anècdota explicada per Miquel Gil quan per a la gravació del disc *Cançó popular del País Valencià* (1975) afirma que: «Tuvimos que comprar las cañas en Valladolid, puesto que aquí era imposible encontrarlas»; però Gil és 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» (*Levante-EMV*, 11-12-2011).

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 dels que ha estat tradicional-

ment 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*» (*Levante-EMV*, 11-12-2011).

Cristina Martí —guanyadora del premi extraordinari per a dolçaina del Conservatori Municipal José Iturbi de València— 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 dolçaina. (*Levante-EMV*, 11-12-2011)

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.

En definitiva, l'ús metafòric, però sobretot l'ús 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 i motor de canvi social.

6.3.4 *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 i d'altres expressions culturals i poètiques en la nostra llengua. Aquesta freqüència

en l'aparició de la metàfora arquetípica la relacionem amb la idea desenvolupada per Michael Osborn sobre el fet que aquesta tendència esdevé una constant en temps de crisi, en què les apel·lacions a les antigues veritats generals, basades en uns arquetips simbòlics inalterables —com els cicles de llum diaris o estacionals— es fan necessàries per tal de reconfortar i tranquil·litzar l'auditori sumit en la confusió, ja que la inalterabilitat dels fenòmens que conformen aquestes metàfores arquetípiques 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 (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 transcendentals» (Pardo Ayuso 2015: 217). I no parlem només d'una crisi econòmica —tot i que en els 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 escala 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 distinciones de base territorial, como la sustitución de los grupos y asociaciones definidos territorialmente 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 localmente circunscritas. (Bauman 2006: 192)

La societat sumida en aquest procés de globalització ha vist 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).

Al Tall farà servir 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 tractar d'aconseguir així l'adhesió al projecte de país que basteixen amb els paral·lelismes i els arquetips: el redreçament de la cultura pròpia i genuïna.

La il·lustració que incloem a continuació va ser realitzada per Manuel Boix el 1983, va ser portada del llibre de Víctor Mansanet *Al Tall, música per a un poble* (Bromera, 2012) i fou incorporada al cartell de l'exposició itinerant de la Universitat Politècnica de València 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*. Significativament, en aquesta imatge trobem aglutinades algunes de les metàfores tractades al llarg d'aquest capítol: veiem com una *dolçaina* soterrada ix a la llum —a través de la figura d'un *arbre*— tot suggerint la idea que el seu so contundent pot trencar el silenci i despertar tot el poble.

L'imbricat conjunt de metàfores i sintestèsies presents a la il·lustració no fan sinó refermar la importància que aquest univers simbòlic ha adquirit en l'estètica que acompanya i defineix Al Tall i que traspassa els textos de les seues cançons per tal d'adquirir una representació física en l'obra de Boix.



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!

(Aspencat, «L'herència»,
Naixen primaveres, 2011)

«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 amb els 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 epígon. 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 constatava en 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). En aquest periple musical, Al Tall s’erigeix com 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 contemporani»; 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» (*VilaWeb*, 21-7-2013).

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, de moment, amb més transcendència a escala 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. (*Enderrock*, 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 amor»; 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 la música tradicional. La van treure de l'armari. Van fer música d'ara agafant elements de la tradició. Això ens uneix» (*Ara*, 10-2-2013).

I és que, malgrat les distàncies d'estil musical —fins i tot els anys i els referents vivencials— que els separen, tots dos grups comparteixen una mateixa ànima, fet que podem considerar un senyal de la vigència d'Al Tall i de la influència en els músics joves. Manolo Miralles, però, matisava 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 cosa.

Miralles es mostrava certament escèptic respecte a la influència d'Al Tall en els nous grups musicals contemporanis:

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. (*VilaWeb*, 7-6-2013)

Frechina dona en part la raó a Miralles; en analitzar l'interessant treball de recerca musical que feu Al Tall a través del seu àlbum *Tocs i vares* (Edigsa, 1983) el descriu com: «un aventurat i reeixit exercici de desconstrucció dels estils musicals propis de la tradició musical valenciana» (Frechina 2011: 223); tanmateix, Frechina admet que aquest treball «malauradament, ni creà escola ni fruï de continuïtat».

Miralles coincidí amb Frechina en la mateixa idea sobre la manca de continuïtat de l'estil musical d'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 deixo de pensar que està massa colonitzada per estils aliens. La 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 Tall. (*VilaWeb*, 7-6-2013)

El mateix Vicent Torrent, coincideix en part amb Miralles sobre la manca de continuïtat de la música tradicional valenciana quan és interpellat 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 Jovens, 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 fantàstic. (*VilaWeb*, 20-11-2018)

No obstant aquesta visió centrada en la continuïtat dels patrons musicals, 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 en el documental *Valencianes: el cant d'estil i la militància al País Valencià* (2013): «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». Per posar-ne 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, 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 d'«El circ dels invisibles» (*Benvingut al paradís*, 2007):

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 «les nits 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, si no haguera sorgit una formació com els Al Tall, és probable que no es continuara 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, fent ús de la metàfora que identifica el grup com a baula en una cadena de continuïtat de la música en valencià: «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 gent» (melderomer.tv).

Un altre dels exemples no només d'influència, sinó del reconeixement a la tasca d'Al Tall en la lletra d'una composició la trobem en «L'herència», peça inclosa en el treball *Naixen primaveres* (2011) d'Aspenat, grup de la Marina Alta. Aquesta formació segueix tendències musicals allunyades de les formes tradicionals valencianes, ja que 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 el tema «L'herència», s'incorpora el so secundari d'una bandúrria que evoca les sonoritats tradicionals i mediterrànies utilitzades per Al Tall; paga la pena examinar-ne la lletra, ja que constitueix un agraït reconeixement de les influències musicals rebudes per Aspenat, entre les quals —les baules prèvies—, per descomptat, figura Al Tall:

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 vau 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 havien deixat de treballar en el 2011, any en què es publicà «L'herència» i són coetanis d'aquest grup; de fet, tret d'Ovidi Montllor, tots eren vius en el 2011. 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 per part de Miralles, Torrent i Frechina, 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, si, 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, tractarem de delimitar les línies temàtiques i els components simbòlics que apareixen al corpus lletrístic de Raimon, tot tractant d'establir quins elements comuns 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 privatius 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 guitarra i comencí a fer cançons com botifarres, en valencià. (*VilaWeb*, 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 i 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».

Tot i que 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, aquest reconeixement del públic autòcton i la projecció internacional contrasten vivament amb el menyspreu i el silenciament que, en canvi, patí durant els més de vint anys de govern autonòmic de la dreta valenciana. Amb el canvi polític progressista de 2015, Raimon va tornar als escenaris institucionals valencians i, tocant a la fi la seua carrera musical, ha estat finalment objecte del reconeixement i les distincions de les autoritats i de la societat civil valencianes.

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 drete la seva guitarra és, sense dubte, de les més intenses»

(*Eldiario.es*, 2-12-2015). Així començava Jordi Molina un article sobre la celebració del 75é aniversari de Raimon, que coincidia amb l'esperat i merescut reconeixement per part de les institucions valencianes. Ramon Pelegero i Sanchis, el Pele i Raimon són la mateixa persona: un xatívi 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 des de l'inici 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)

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 dèsset 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 esdevinguera «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'alé 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. Tanmateix, 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 catalana. (*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 «Estic 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*, com ell mateix va descriure fent servir aquesta expressió italiana: «Vull acabar bé, deixar un bon record» (*Diarilaveu.com*, 6-12-16). El comiat va ser gradual, però, perquè al llarg del 2017 Raimon encara va oferir nombrosos concerts de comiat fins al darrer —maig del 2017— que tingué lloc al mateix Palau de la Música Catalana. El cantant xatívi donava per finalitzada 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, ja que 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). Malauradament, 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 durant aquells anys d'instàncies de la societat civil: Contribución Musical (Cartelera Turia, València 1993), Medalla de la Universitat de València-Estudi General (2009) entre els més significatius.

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 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» (*Eldiario.cat*, 2-12-2015), 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 fora 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 Ciutadans.

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, Skálissai, 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 xativí.

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:

- 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: *Rellotge 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 l'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, els motius, els submotius i les 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 quals parlarem més endavant, tant respecte a major o menor presència d'alguns temes, l'enfocament diferenciat o el sorgiment de submotius transversals propis de Raimon.

D'altra banda, com hem advertit en 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 el musicòleg que per a estudiar els textos de Raimon —com els d'Al Tall— fora 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 podría 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 es classifiquen en «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.

I. «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 i l'amor, principalment.

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, finalment, 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 filosòfica en veu alta en quatre subcategories:

- a) Reflexions vitals: naturalesa humana, esdevenir 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%).

II. «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 capdavant, 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 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 plans temàtics referits, doncs, permeten classificar les composicions d'aquest bloc en sengles categories:

- a) Història viscuda: el franquisme (8,6%).
- b) Visibilització (musicació) de la poesia en català (32,6%).

III. «La reivindicació d'un altre món»: aquesta línia temàtica és la tercera més freqüent en les cançons de Raimon, tot i que en aquest 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%).

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 servira de model, en la intenció, el to i els continguts, als aleshores joves músics de l'Horta.

D'ençà que Al Tall irromp 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 Afinitats i paral·lelismes

I. 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— 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* (Sanchis Guarner 1933)—, en assaigs que interpel·laven el lector —*Nosaltres, els valencians* (Fuster

1962)— o en relats literaris que intentaven restituir la memòria històrica col·lectiva —*Crim de Germania* (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 i 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.

II. 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 denuncien 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.

III. 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, els vicis i les 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.

IV. 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 & Vannini (2009: 76-77).

Raimon, però, només invoca amb nom i cognom el cas singular de Víctor Jara, encara que 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 d'«els homes plens de raó de la cançó» de l'himne «Diguem no» (S3, 1963). Al Tall té 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. Al Tall va retre homenatges a dos joves militants de l'esquerra anticapitalista assassinats per grups feixistes: l'alacantí Miquel Grau el 1997 i el jove de Burjassot, Guillem Agulló, el 1993.

V. 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: resultava 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.

VI. 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 sol 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'explicita 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.

VII. 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 les seues 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 depurar el pòsit masclista de la tradició popular, alliberant-la dels pitjors estereotips folklòrics, que la relegaven a un paper subaltern i submís.

7.2.4 Divergències

I. 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.

II. 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 tant 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 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 i l'adrecen 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 exclouent.

III. 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 amb les 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».

IV. 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 d'«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 la llengua, cultura i identitat política pròpies.

7.3 OBRINT PAS, ELS BESNETS DEL TIO CANYA

De la mateixa manera que hem fet anteriorment pel que fa a 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 d'Al Tall i observar si les línies temàtiques i simbòliques hi continuen, tot i que amb significatives divergències d'estil. L'empremta dels Al Tall, però, es pot retrobar en molts altres grups —La Gossa Sorda, Aspencat, etc.— i solistes —Feliu ventura, Pau Alabajos, Òscar Briz, etc.—, encara que, potser, més atenuada i sense comptar amb la notorietat assolida per Obrint Pas.

La influència dels Al Tall en Obrint Pas, doncs, es pot palesar a través de diferents maneres: el reconeixement explícit dels seus components quant al paper de «mestres» dels components d'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 significatives concomitàncies pel que fa als eixos temàtics i els 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, seria possible resseguir la petjada que l'obra d'Al Tall ha deixat en les darreres fornades de solistes o conjunts musicals valencians; ens centrarem, però, en el grup Obrint Pas, atesa «l'excel·lent trajectòria», que es basa en «l'insòlit èxit de vendes» i «l'extraordinària projecció internacional» que ha caracteritzat el grup (Frechina 2011: 311).

7.3.1 Trajectòria musical i context sociològic d'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, se'n 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 d'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, etc. 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*, 20-4-92). 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 fins 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 formara part del tronc comú de la llengua catalana i que existira 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 argüïa que l'oposició d'esquerres volia suplantar-los 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 genuïnitat 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 traduí 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 —en aquells anys RTVV— no sols es vetaven els músics principatins o baleàrics. Els mateixos músics valencians que fan servir el valencià hi tenien 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 suau 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 nets i besnets. 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 fins 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'Orriols, la Saïdia i Benimaclet (Rubio & 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 esclatara 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 musicals 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.

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 d'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 existeixen, òbviament, divergències de

què parlarem més endavant, tant respecte a la major o menor presència d'alguns temes, com respecte a l'enfocament diferenciat o el sorgiment de submotius transversals propis d'Obrint Pas. De la mateixa manera que ja hem recordat en el cas d'Al Tall i Raimon, cal tornar a advertir que la tipologia emprada en aquesta anàlisi és permeable a la inclusió d'alguns temes en més d'una categoria.

També ací hem classificat els temes per l'ordre de freqüència, de major a menor, i dins de cada bloc temàtic hem resseguit l'ordre cronològic, a partir de l'any de publicació. Tot plegat hi hem identificat els temes i subtemes següents:

I. «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%).

II. «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 al 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%).

III. «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%).

Com ja hem comentat a l'inici d'aquest capítol, Obrint Pas és un grup epígon dels Al Tall, com tants d'altres grups valencians que no han assolit, però, el renom i la influència d'aquests. Les raons d'aquesta connexió entre Obrint Pas i Al Tall també s'han avançat en l'inici de l'apartat: l'assumpció pública d'aquest fet pel grup mateix, les influències musicals rastrejades, la col·laboració mútua en diferents projectes musicals, així com la utilització en nombroses peces d'Obrint Pas de referències clares a Al Tall, fins i tot 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, com no podia ser altrament, Obrint Pas eixampla l'horitzó cap a motius més acostats als temps, les modes i les influències del moment en què componen o arranquen les seues peces.

7.3.3 Afinitats i paral·lelismes

I. Pel que fa al primer dels grans temes analitzats —«la reivindicació d'un altre món»—, hem observat que la temàtica reivindicativa és un dels grans trets compartits amb Al Tall. En Obrint Pas, però, el tarannà reivindicatiu ocupa un espai substancialment major —alhora que 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 oprimit: en un format més internacionalitzant en els Obrint Pas —amb referències a conflictes situats al Líban, Palestina o Jordània— o més pròxim i nostrat en cas dels Al Tall —àrabs expulsats per Jaume I i migrants actuals. Aquesta

major presència dels conflictes internacionals en les lletres d'Obrint Pas es pot relacionar amb 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 escala mundial. Cosa que propicia, en alguns casos, la presa de consciència i solidaritat 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.

Tanmateix, 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 a mesura que avancem en la seua discografia. En els primers treballs —*Obrint pas* (1994), *La revolta de l'ànima* (1997)— 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 amb les 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 Al Tall mateix, que ja comencen a sorgir en el disc *Terra* (2002).

II. 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 arplega anys de rodatge.

Un altre aspecte en comú en ambdues formacions és l'estructura que el tipus de peces que arpleguen aquesta temàtica comparteixen: unes primeres estrofes on els sentiments de frustració i denúncia són l'eix temàtic essencial i uns darrers 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.

III. Les metàfores utilitzades per tots dos grups són un àmbit en què trobem moltes semblances i continuïtats temàtiques. En primer lloc, Obrint Pas utilitza moltes de les variants de les metàfores arquetípiques ja trobades

en Al Tall —com la *nit* i la *fosc*— que remarquen el sentiment d'opressió que es vol transmetre; així com, paral·lelament, trobem les imatges de la *llum* i el *foc* com a conductors del significat oposat: l'alliberament. En segon lloc, altres de les metàfores compartides amb 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, per últim, però no menys important, la *terra* com a símbol identitari.

Una altra coincidència entre els grups serà la presència de les metàfores relacionades amb 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.

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.

IV. 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 del bàndol vençut serà una constant que planarà pels textos d'Obrint Pas —i que també coincidirà amb la d'Al Tall— i que exercirà com a generadora de frustració en nombroses ocasions.

Troblem també un espai compartit entre Obrint Pas i Al Tall pel que fa a les referències a 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) per part d'Obrint Pas.

V. El segon gran apartat temàtic —«La cultura popular»— en 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 de 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 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 *fiesta* 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 *fiesta* 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.

VI. 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 fèiem 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 d'Al Tall —«Tio Canya»— i Obrint Pas —«A València» (OP1, 1994), «Perduts als carrers del món» (C, 2011). Però, tanmateix, en el grup més jove esdevé també un espai més present, quotidià i estimable 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 Obrint Pas durà a terme una

reivindicació de la inclusió cultural del País Valencià dins dels territoris de parla catalana.

VII. 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, Obrint Pas apel·la 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.

Dins dels referents històrics relacionats amb el País Valencià, Obrint Pas recupera —com ja havia fet Al Tall— la batalla d'Almansa com a tema en diverses ocasions; tot i que afegiran un altre referent del qual no trobem un esment ressenyable en Al Tall: la Guerra Civil espanyola (1936-1939).

VIII. Per últim, volem ressaltar el fenomen d'interliterarietat que podem observar quan estudiem els textos d'Obrint Pas, ja que en nombroses ocasions s'hi citen fragments dels textos de les cançons d'Al Tall o s'hi fa referència a personatges simbòlics com el «Tio Canya».

7.3.4 Divergències

I. Des del punt de vista de l'anàlisi lèxica, és significatiu que, pels temes que aborden, Obrint Pas fa 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 en 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 o 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 és present de nou 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» (*VilaWeb*, 23-11-2015).

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 propòsit del dolor alié. Podem parlar del dolor dels altres perquè, per més empatia que hi posem, sempre és llunyà, és un dolor que albirem de lluny, com si fos un espectacle. Per contra, del dolor propi, pràcticament, no podem parlar-ne, 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.

II. 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; coincidim amb Pardo Ayuso a l'hora de donar-hi una transcendència significativa a l'humor i la ironia, lluny de la banalització dels problemes de què va ser acusat injustament Al Tall en algun moment de la seua trajectòria:

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)

III. Pel que fa a altres referències populars, volem destacar, d'una banda, l'absència de referències anticlericals en les lletres d'Obrint Pas; i de l'altra, el tractament del sentiment amorós, tan divers en ambdues formacions, per a les quals no suposa en cap cas un dels motius prioritaris. 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 canta 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.

IV. En el motiu «Una història alternativa», quan ens referim a Obrint Pas, hem suprimit el complement «del País Valencià» que acompanyava l'apartat dedicat als Al Tall perquè considerem que la història explicada per 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 i es disposen en un esquema que abraça molts fronts, però sense trobar la intensitat temàtica d'Al Tall.

V. 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 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 d'empatitzar-hi

que el del segle XVIII, del qual ens separen més de tres-cents anys. Per tot açò, Obrint Pas ha convertit la Guerra Civil en el motiu històric insígnia del grup, com en el seu moment ho fou la batalla d'Almansa per a Al Tall.

VI. A manera de conclusió sobre les influències d'Al Tall en el grup Obrint Pas i sobre el seu valor individual, 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 «Jota valenciana» (C, 2011) 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 un homenatge a la cultura popular valenciana de caire més camperol i arrelat 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.

Troblem 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*:

Sembrarem noves collites
que ningú mai no ens prendrà;

homes i dones valentes,
els valencians de demà.

Aquesta darrera expressió ens recorda la de la lletra d'Al Tall de «Processó» (1979, QMVA), on també s'esmenten els valencians del demà, els del tercer cadafal.

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 estímem la terra
i la llengua que ens fa germans.

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.

	<i>RAIMON</i>	<i>AL TALL</i>	<i>OBrint PAS</i>
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 — Castellnització 	<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

	<i>RAIMON</i>	<i>AL TALL</i>	<i>OBRINT PAS</i>
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	<ul style="list-style-type: none"> — Reflexions vitals — Reflexions amoroses — Reflexions sobre el procés creatiu — Reflexions sobre la identitat 		
METÀFORES I SÍMBOLS	nit, silenci, vent, crit, plor, cant terra, llaurança	nit, silenci, cant, festa terra, llaurança	nit, silenci, vent, crit, cant, festa, guerra terra

Les conclusions que es deriven de la seua anàlisi comparativa s'observen en aquesta graella, i la majoria ja s'han presentat abans. Paga la pena de reiterar-les, però, a fi de reblar-ne el clau.

I. 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 bastant 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 en aquell moment.

Com a part de la reivindicació històrica, 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.

II. 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 «paradis perdut», que molt sovint se simbolitza també a través de 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 cap 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.

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 a 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, ja que comparteixen el component catàrtic d’alliberament que ja hem descrit al llarg de l’estudi.

III. El tema de «la reivindicació d’un altre món» és, probablement, la línia conductora entre les tres produccions textuals 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 textuals; 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 diferents en els tres repertoris: d’una banda, en el cas de Raimon i Obrint Pas, es parteix d’uns inicis força viscerals 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, però també més desesperançat.

IV. 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 seua profunditat, 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 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.

V. 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 altres formes de foscor, i el *silenci*—, l'alliberament —a través del *crit*, el *cant* i la *fiesta*— i la identitat —mitjançant les referències a la *terra* i la *llaurança*— recorren les lletres tant de Raimon com d'Obrint Pas i Al Tall.

7.5 UN GIR EN L'ORIENTACIÓ DE LA MÚSICA EN VALÈNCIA

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 conclosa no només l'època d'influència de Raimon i 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. (*Sonsdexaloc.cat*)

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 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. Vaig 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 en 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. (*Sonsdexaloc.cat*)

En aquest sentit s'obre un interessant debat sobre la posició 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. (*València necessita una cançó* [documental], 2012)

Per altra banda, trobem grups i intèrprets que aspirem a una normalitat que, segons l'article, només arribarà quan les lletres en valencià puguen parlar de qualsevol cosa: es refereix a formacions musicals 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* [documental], 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, de l'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, com 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 rebesnets del tio Canya» (2016) reprén obertament el llegat del simbòlic personatge i renova, amb les estructures rítmiques del rap —però amb una significativa obertura de la peça utilitzant una melodia de dolçaina que recorda clarament la sonoritat d'Al Tall— 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.
Rebesnets del Tio Canya, no ens podreu parar els peus,
heu de caure en breu, 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 parlen 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 rebesnets del Tio Canya,
 rebesnets dels nets.

(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 alcançar.

(Referència a la figura simbòlica de resistència del tio Canya i a la continuïtat del seu llegat)

Que ja heu fet 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 i a la icònica lletra de la cançó de Llach, «L'estaca», 1968)

Parlava Teresín, Tere i també Tereseta
 i seguint la seua besneta què anava a parlar Teresa?
 Sols el valencià, veges tu quina sorpresa!
 Endevina què 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,
 La que ells 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 rebesnets del Tio Canya,
Rebesnets dels nets.

(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 és que no es promoga, és que la volen matxacar,
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!
Vaya tela, se vos en va de les mans,
no són 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:
el 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 citrica.
Mans amunt, se va a cagar la perra,
som rebesnets 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 rebesnets del Tio Canya,
rebesnets dels nets.
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 d'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 cantants joves que vinculen l'afecte pel país i la llengua a actituds polítiques de crítica als poders instituïts. Fet i fet, 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.

Epíleg: les claus del tio Canya

Al llarg d'aquest estudi ens hem proposat analitzar el corpus de les lletres d'Al Tall, situant-les dins del context valencià dels 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 realitat, 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 seua producció cultural 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 capdavant. Val a dir que 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 proclama 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 siguen 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 gal·lecs 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. 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 socialdemòcrata fins 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.

II. AL TALL ASSUMEIX LA FUNCIÓ DE VISIBILITZAR LA HISTÒRIA ALTERNATIVA DEL PAÍS VALENCIÀ

a) Els fets històrics visibilitzats, l'espòli 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 tractats, es tractava de seguir el principi il·lustrat de «conseguir 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, una visió 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.

b) Les 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 *fosc* 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 *fosc*, 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.

III. AL TALL S'ERIGEIX EN REPRESENTANT 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 & Kluckhohn, alhora que utilitzen un conjunt de formes simbòliques a través de les quals s'expressa la realitat cultural. 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 1991: 29).

a) *La gran connexió amb el públic*

Des dels seus primers concerts l'enorme capacitat de connectar amb el públic que mostra Al Tall es deu en gran mesura a la identificació amb les classes populars. 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 opressió.
- La *fiesta catàrtica*, que canalitza de manera simbòlica el desig de lluita i alliberament.
- 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 quan es referia al terme *tragoudi* («cançó» en grec) com una forma de «tragèdia moderna» —«tragèdia» i «tragoudi» comparteixen una mateixa arrel—, ja que la «cançó» és la mateixa substància de la gent, la continuïtat històrica (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 citat per Cosmos 1981: 81).

b) Les 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 clar: 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. 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, etc.
- 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.

IV. 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 encara 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 el 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».

a) *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 Transició, com explicaven Torrent i Miralles: «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). Aquesta denominació, «l'oficial i estatutària», amaga el perill que suposa la reducció «a una mera denominació 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 és un poc nostre, d'un país que ja anem fent» («D'un temps i d'un país», Raimon).

b) *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 & Jamison, que destaquen el procés de selecció d'elements potencialment utilitzables en el present. 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 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 recobrament 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 & 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) que el so constitueix el sentit i aquest constitueix el so, es fa palesa en Al Tall, en què la reivindicació de la música expressa metonímicament la recuperació integral de la cultura pròpia.

V. 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 història alternativa» és tractat de manera completària 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 d'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, hi ha una 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 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 davant d'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*.

VI. 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 explícit a 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 & Vannini (2009: 76-77), en tro-

bar-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 classe 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 joglar 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») (Pi de la Serra 2010: 12).

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 si 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 donara suport.

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. La manera» (*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.

Referències bibliogràfiques

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- ADORNO, Theodor W. (1965), *Filosofia de la nueva música*, Buenos Aires, Editorial Sur.
- ADORNO, Theodor W. (1967), «La industria cultural», dins E. Morin & T. W. Adorno, *La industria cultural*, Buenos Aires, Galerna, p. 7-20.
- ADORNO, Theodor W. (2014 [1a ed. 1970]), *Teoría estética*, Madrid, Ediciones Akal.
- ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent (1971), *Llibre de meravelles*, València, Estel.
- ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent (1996), *Mural del País Valencià*, València, Edicions 3 i 4.
- ARENDT, Hannah (1992 [1a ed. 1968]), *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona, Gedisa.
- ARNOLD Carroll C., Douglas EHNINGER & John C. GERBER (1966), *The speaker's resource book*, Chicago, Scott Foresman & Company.
- AYATS, Jaume (2004), «Los grupos de Música Tradicional en Catalunya o la construcción de una identidad alternativa», *Trans, revista transcultural de música*, 8. [En línia: <<http://www.sibetrans.com>>, consulta: 16-8-2017.]
- BACHELARD, Gaston (1942), *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, París, Librairie José Corti.
- BACHELARD, Gaston (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*, París, Hatier.
- BARFIELD, Thomas (2001), *Diccionario de antropología*, Barcelona, Edicions Bellaterra.
- BAUMAN, Zygmunt (2002), *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- BAUMAN, Zygmunt (2003), *Comunidad*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.
- BAUMAN, Zygmunt (2005), *Identitat*, València, Universitat de València.
- BAUMAN, Zygmunt (2006), *Vida líquida*, Barcelona, Paidós.
- BELL, Daniel (1975), «Ethnicity and Social Change», dins N. Glazer & D. Moynihan (ed.), *Ethnicity: Theory and Experience*, Cambridge, Mass, p. 141-176.
- BENJAMIN, Walter (1983), *L'obra d'art en l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, Barcelona, Edicions 62 / Diputació de Barcelona.
- 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. II, València, Impremta de Benito Monfort.
- BURKE, Peter (1991), *La cultura popular en la Europa Moderna*, Madrid, Alianza.
- BURKE, Peter & Roy PORTER (1991), *Language, Self and Society: A Social History of Language*, Cambridge, Polity Press.
- CASTELLÓ COGOLLOS, Rafael (2001), *El país com a argument. Nacionalismes al País Valencià i Catalunya*. [En línia: <<http://www.uv.es/~socant2/elpaiscomargument.pdf>>.]
- CHARDIN, Philippe (1994), «Temática comparatista», dins Pierre Brunel & Yves Chevrel, *Compendio de literatura comparada*, Mèxic, DF, Siglo XXI, p. 132-147.
- CHEVALIER, Jean (1986), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder.
- CHURCHILL, Winston (1941), *Blood, sweat and tears*, Londres, Hurlingham Books.

- COLOMINES, Agustí (2000), «Simbología y ceremonial en la cultura de los nacionalismos», dins F. Javier García Castaño (coord.), *Fiesta, tradición y cambio*, Granada, Proyecto Sur de Ediciones, p. 49-72.
- COSMOS, Àngel (1981), *Al Tall canta amb tot el poble*, Pamplona, Euskal Bidea.
- CUCÓ, Alfons (2002), *Roig i blau. La transició democràtica valenciana*, València, Tàndem.
- CUCÓ, Alfons *et alii* (1987), *Debat: Propostes nacionals per a un poble*, Oliva, CEIC Alfons el Vell.
- CUESTA BUSTILLO, Josefina (1998), «Memoria e historia. Un estado de la cuestión», *Ayer*, 32, p. 203-246.
- DELGADO RUIZ, Manuel (2000), «La ciudad y la fiesta: afirmación y disolución de la identidad», dins F. Javier García Castaño (coord.), *Fiesta, tradición y cambio*, Granada, Proyecto Sur de Ediciones, p. 73-96.
- DENISSOFF, Serge (1972), *The sounds of Social Change. Studies on Popular Culture*, Chicago, Rand MacNally.
- DURKHEIM, Émile (2003 [1a ed. 1912]), *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, París, PUF.
- ELORZA, Antonio (1978), *Ideologías del nacionalismo vasco 1876-1937 (De los «euskaros» a Jagi Jagi)*, Sant Sebastià, L. Aramburu Editor.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1996), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.
- EYERMAN, Ron & Andrew JAMISON (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», dins Guillem Martínez (coord.), *CT o la Cultura de la Transició. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, Debolsillo, p. 37-52.
- FLOR, Vicent (1997), *Diàlegs oberts: de la llum i la foscor*, premi jove de literatura 1994, València, Ajuntament de València.
- FLOR, Vicent (2009), *L'anticatalanisme al País Valencià. Identitat i reproducció social del discurs del “Blaverisme”*, tesi doctoral dirigida per Antonio Ariño Villarroya, Universitat de València - Departament de Sociologia i Antropologia Social. Facultat de Ciències Socials.

- FLOR, Vicent (2011), *Noves glòries a Espanya. Anticatalanisme i identitat valenciana*, Catarroja, Editorial Afers.
- FRECHINA, Josep Vicent (2007), «El mal d'Almansa, encara...». [En línia: <<http://blocs.mesvilaweb.cat/frechina>>, consulta: 25-4-2007.]
- FRECHINA, Josep Vicent (2011), *La cançó en valencià: dels repertoris tradicionals als gèneres moderns*, València, Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- FRECHINA, Josep Vicent (2013), «El monumental llegat d'Al Tall». [En línia: <www.vilaweb.cat>, consulta: 21-7-2013.]
- FRECHINA, Josep Vicent (2016), «Les lliçons del Tio Canya» (editorial), *Caramella*, 35.
- FRITH, Simon (1987), «Towards an aesthetic of popular music», dins Richard Leeper & Susan McClary (ed.), *Music and Society Paperback. The politics of composition, performance and reception*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 133-172; publicat en Francisco Cruces et alii, ed. (2001), *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*, Madrid, Trotta, p. 413-435.
- FUSTER, Joan (1958), *Indagacions possibles*, Palma, Editorial Moll.
- FUSTER, Joan (1976), *Un país sense política*, Barcelona, La Magrana.
- FUSTER, Joan (1983), «Cultura nacional i cultures regionals als Països Catalans», dins Pierre Vilar et alii, *Reflexions crítiques sobre la cultura catalana*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, p. 295-315.
- GARCÍA CASTAÑO, Javier (2000), *Fiesta, tradición y cambio*, Granada, Proyecto Sur de Ediciones.
- GIBBS, Raymond W. Jr. (2008), «Metaphor and Thought: The State of the Art», dins Raymond W. Gibbs, Jr. (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 3-13.
- GONZÁLEZ COLLANTES, Carla (2008), *Una llengua musicada*, Palma, Documenta Balear.
- GREENFELD, Liah (1999), *Nacionalisme i modernitat*, València, Editorial Afers / Universitat de València.
- HANTRAI, Linda (1976), *Le vocabulaire de Georges Brassens*, Paris, Klincksieck.

- HERNÁNDEZ, Francesc J. (2016), *El tio Canya ha mort. Notes sobre la mecànica sociolingüística del valencià*, Demos 9. Fulls de recerca i de divulgació, Barcelona, Fundació Nexè.
- HERNÁNDEZ, Gil-Manuel, Maria ALBERT, Emma GÓMEZ NICOLAU & Marina REQUENA (2014), *La cultura como trinchera. La política cultural en el País Valencià (1975-2013)*, València, Universitat de València.
- HERNÁNDEZ SANDOICA, Elena (2000), «Fiesta y memoria: entre historia política e historia cultural», dins F. Javier García Castaño (coord.), *Fiesta, tradición y cambio*, Granada, Proyecto Sur de Ediciones, p. 35-48
- HOBBSAWM, Eric (1995), *The Age of Extremes. The Short Twentieth Century, 1914-1991*, Londres, Abacus.
- HOBBSAWM, Eric (1996), «La izquierda y la política de la identidad», *New Left Review*, I/217, p. 114-125. [En línia: <<https://newleftreview.org/>>, consulta: 16-8-2017.]
- HOBBSAWM, Eric & Terence RANGER, (1988), *L'invent de la tradició*, Vic, Eumo editorial.
- JOAN I MARÍ, Bernat (1984), *Bilingüisme? Normalització? Dades sobre el conflicte lingüístic a l'illa d'Eivissa*, Palma, Promotora Mallorquina de Mitjans de Comunicació.
- KOTARBA, Joseph A. & Phillip VANNINI, (2009), *Understanding Society through Popular Music*, Routledge, Oxford University.
- KROEBER, Alfred Louis & Clyde KLUCKHOHN (1952), *Culture. A critical review of concepts and definitions*, Papers of the Peabody Museum, vol. 47, núm. 1, Cambridge - Massachusetts, Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology.
- LAKOFF, George & Mark JOHNSON (2003 [1a ed. 1980]), *Metaphors we live by*, Chicago, University of Chicago Press.
- LOMAX, Allan & John LOMAX, (1966), *American Ballads and Folk Songs*, Nova York, Courier Dover Publications.
- MANSANET i BOIGUES, Víctor (1995), *Al Tall: vint anys*, València, La Màscara.
- MANSANET i BOIGUES, Víctor (2010), *Música per a un poble*, Alzira, Bromera.
- MARCUSSE, Herbert (1969), *An essay on liberation*, Boston, Beacon Press.
- MARQUÉS, Josep Vicent (1979 [1a ed. 1974]), *País perplex. Notes sobre la ideologia valenciana*, València, Tres i Quatre.

- MARTÍNEZ, Guillem (2012), «El concepto CT», dins Guillem Martínez (coord.), *CT o la Cultura de la Transició. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, Debolsillo, p. 13-23.
- MARTÍNEZ DE HURTADO, Marta, Àngela OLIVARES GULLÓN & María Antonia URQUÍA MUÑOZ (2008), «La metáfora conceptual en la temática ideológica de Bob Dylan», dins Purificación Sánchez Hernández *et alii*, *Researching and teaching specialized languages. New context, new challenges*, p. 876-890. [En línia: <https://eciencia.urjc.es>, consulta: 16-8-2017.]
- MEISEL, Perry (2009), *Myth of Popular Culture. From Dante to Dylan*, Hoboken, Wiley-Blackwell.
- MENAGES, Àngela-Rosa & Joan-Lluís MONJO (2006), *Els valencians d'Algèria (1830-1962)*, Picanya, Bullent.
- MIRA, Joan Francesc (2014), «Les dificultats del ser», dins *La condició valenciana*, Alzira, Bromera, p. 197-199.
- MORGAN, Prys (1988), «From a death to a view: la caça del passat gal·lès en el període romàntic», dins E. J. Hobsbawn & T. Ranger, *L'invent de la tradició*, Vic, Eumo Editorial, p. 51-99.
- OLAZIREGUI, Mari Jose (2009), «Literatura infantil e ideologia: proposta de anàlisis», *Caplletra*, 46, p. 207-218.
- ORS, Eugeni d' (1911), «Glosari. Aforística de Xènius», XIV, *La Veu de Catalunya*, 31-10-1911.
- OSBORN, Michael (1967), «Archetypal metaphor in rhetoric: the light-dark, family» *Quarterly Journal of Speech*, vol. 53, 2, p. 115-126.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (1994), *La Littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin.
- PARDO AYUSO, Antoni (2015), *El discurs de resistència i de combat en la Nova Cançó. Anàlisi de les estratègies retòriques*, tesi doctoral dirigida per Mila Segarra Neira, Universitat Autònoma de Barcelona - Departament de Filologia Catalana - Facultat de Filosofia i Lletres.
- PATTERSON, Orlando (1982), «Implications of Ethnic Identification», dins S. Fried (ed.), *Minorities: Community and Identity*, p. 28-29.
- PEÑALVA VÉLEZ, María Luisa (2004), «La imagen del inmigrante: el "otro" en el discurso de la prensa», dins Irene Andrés Suárez (ed.), *Migración y literatura en el mundo hispánico*, Madrid, Verbum, p. 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», dins Javier de Castro (ed.), *Ens calen cançons d'ara: retrospectiva sobre la Nova Cançó a 50 anys vista*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, p. 7-13.
- 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, Vicent (1983), «Opressió lingüística: opressió nacional», dins Josep Benet et alii, *Els valencians davant la qüestió nacional*, València, Tres i Quatre, p. 11-40.
- 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.
- RUBIO, Antoni & Hèctor SANJUAN (2007), *Del sud. El País Valencià al ritme dels Obrint Pas*, Barcelona, Mina.
- SANCHIS GUARNER, Manuel (1967), *La llengua dels valencians*, València, Editorial Lavínia.
- SANTAMARINA, Beatriz et alii (2008), «Patrimonio etnológico e identidades en España. Un estudio comparativo a través de la legislación», *Revista de Antropología Experimental*, 8, p. 207-223.
- 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 dirigida per Romà de la Calle, Universitat de València, Departament de Filosofia, Àrea d'Estètica i Teoria de les Arts.
- SERNA, Justo & Anacleto PONS (2013), *La historia cultural: autores, obras, lugares*, Madrid, Akal.
- SERRANO, Sebastià (1970), *Lingüística i qüestió nacional*, València, Tres i Quatre.
- 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, París, Flammarion.

- TORRENT, Vicent (2023), *El llenguatge musical de la tradició valenciana. Escrits, textos, conferències i parlaments*, Alacant, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- TREVOR-ROPER, Hugh (1983), «The invention of tradition: The Highland Tradition of Scotland», dins *The invention of tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 15-42.
- TUNTURI, Janne (2011), «Darkness as a metaphor in the historiography of the Enlightenment», *Approaching Religion*, vol. 1, núm. 2, p. 20-25.
- TYLOR, Edward (1871), *Primitive Culture: Research into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, vol. 1, Londres, John Murray.
- VALLÈS I SANCHIS, Ismael (1999), «Nacionalismes al País Valencià: una proposta de tipologies des de la geografia política», *Cuadernos de Geografía*, 65/66, p. 219-311.
- VEGA, María José (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, Publicacions de la Universitat de València.
- VICENT, Manuel (1980), «Raimon y otras nostalgias», *Triunfo*, 894, p. 36.
- WILLIAMS, Raymond (1992), *Cultura*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- XAMBÓ, Rafael (1995), *Dies de premsa. La comunicació al País Valencià des de la transició política*, València, L'Eixam.

ALTRES FONTS DOCUMENTALS

apuntmedia.es	enciclopediacatalana.cat
altall.cat	ivc.gva.es
ara.cat	levante-emv.es
blocs.mesvilaweb.cat/frechina	lluisvives.com
diarilaveu.com	melderomer.tv
eldiario.es	sonsdexaloc.cat
elpuntavui.cat	vilaweb.cat

Caramella, revista de música i cultura popular, 29 i 35
Enderrock, 50
Folksona, 2013
La Vanguardia, 1985
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.
- MARTÍN, Daniel (2009), *Cantar rasant la terra* [documental], València, Esguard.
- PITARCH, Josep (2015), *Sempre Al Tall* [documental], València, Universitat de València.
- PONS, Borja & Guillem NICOLÀS (2012), *València necessita una cançó* [documental], València, Universitat Politècnica de València.

Comunicació personal amb Miquel Nicolás, 5-4-2011.

Comunicació personal amb Vicent Torrent, 20-5-2011.



**Institut
Interuniversitari
de Filologia
Valenciana**

VNIVERSITAT  VALÈNCIA

ISBN 978-84-9133-717-1



9 788491 337171