UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Dipòsit digital de documents de la UAB

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Palanco Malondra, Miquel. *Entre la quotidianitat, l'absurd i la ciència-ficció : Una anàlisi musical, lírica i audiovisual de l'univers poètic d'Antònia Font.* Treball de Final de Grau (Universitat Autònoma de Barcelona), 2026 (Musicologia). 42 pàg.

This version is available at https://ddd.uab.cat/record/331670

under the terms of the CC BY-SA license.

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Filosofia i Lletres Departament d'Art i Musicologia

UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona

ENTRE LA QUOTIDIANITAT, L'ABSURD I LA CIÈNCIA-FICCIÓ:
Una anàlisi musical, lírica i audiovisual de l'univers poètic d'Antònia Font

Treball de Fi de Grau presentat per
Miquel Palanco Malondra

Tutoria:
Sílvia Martínez García
Lidia López Gómez

Bellaterra, juny de 2026

Resum

Aquest Treball de Fi de Grau examina el singular univers poètic de la banda musical mallorquina Antònia Font a través de la intersecció dels principals eixos temàtics que fonamenten la seva producció: l'absurd, la quotidianitat i la ciència-ficció. Aquest estudi s'articula a partir de l'anàlisi de tres casos paradigmàtics que exemplifiquen de manera dominant cadascuna d'aquestes categories conceptuals: "Wa Yeah!" (2006), "Alegria" (2002) i "Extraterrestres" (2004), respectivament. A través d'una experiència d'escolta autoetnogràfica i situada contextualment, així com d'un enfocament metodològic interdisciplinari, la recerca dissecciona aquestes cançons de manera minuciosa en els seus tres nivells expressius: líric —anàlisi textual i semàntica—, musical —harmonia, instrumentació i producció— i audiovisual —el videoclip. Els resultats revelen que les categories temàtiques no són excloents, sinó que s'hibriden en una xarxa poètica complexa a través dels plans d'expressió on el grup és capaç de fer servir l'humor i la tecnologia per unir allò còsmic i allò quotidià i, així, reconstruir la vida mediterrània des d'una perspectiva simbòlica contemporània.

Paraules clau: Antònia Font, quotidianitat, absurd, ciència-ficció, costumisme balear, música popular contemporània, música mallorquina, videoclip.

Abstract

This Bachelor's Thesis examines the unique poetic universe of the Majorcan musical band Antònia Font through the intersection of the main thematic areas which underlie its production: absurdity, everydayness and science fiction. The study focuses on the analysis of three paradigmatic case studies, one for each of these conceptual categories: "Wa Yeah!" (2006), "Alegria" (2002) and "Extraterrestres" (2004), respectively. Through an autoethnographic and contextually situated listening experience and an interdisciplinary approach, these tracks are dissected meticulously across three expressive levels: lyrical —textual and semantic analysis—, musical —harmony, instrumentation and production— and audiovisual —the music video. The results reveal that these thematic categories are not exclusive, but hybridised in a complex poetic network through which the band manages to use humour and technology in order to connect the cosmic and the everyday and, thus, reconstruct Mediterranean life from a contemporary symbolic perspective.

Keywords: Antònia Font, everydayness, absurdity, science fiction, Balearic costumbrism, contemporary popular music, Majorcan music, music video.

Agraïments

A ma mare, per cantar-me ses primeres melodies que he escoltat en sa meva vida i per ensenyar-me que, fins i tot en es moments més difícils, sa música mai ha de deixar de sonar. Gràcies per sa teva força i per sa teva llum, especialment ara. Cada pàgina d'aquest treball duu un trosset de tu, perquè jo som un trosset de tu, així que va per tu.

A mon pare, pes seu suport incondicional a cada passa de tots es meus camins. Gràcies per motivar-me sempre a ser sa millor versió de mi mateix i a perseguir es meus somnis amb s'esforç i s'honestedat que sempre t'han caracteritzat.

As meus germans, Pau i Juan Carlos, per fer que ca nostra sigui un espai on sa música mai descansa. Gràcies per sa vostra complicitat i per haver construït sa banda sonora constant de sa meva vida.

A sa meva família extensa a Barcelona, ses meves companyes de pis i amigues, Cris i Marta, per regalar-me un refugi aquí i per aconseguir dur, entre totes tres, un trosset de Mallorca en es nostre dia a dia.

En darrer lloc, per descomptat, a Mallorca, s'illa que m'ha vist néixer i créixer, i ses arrels i paisatges de sa qual m'acompanyen sigui on sigui, recordant-me d'on venc i qui som, recordant-me es meu punt de partida i de tornada.

Perquè sou irracionals, perquè sou elementals,
perquè sou de mar i cel i terrestres com es fang.
Perquè sou uns animals, perquè sou es meus germans,
perquè sou tan irreals, vos estim a tots igual.

Taula de continguts

1. Introducció 6

2. Estat de la qüestió 7

3. Metodologia 10

4. Marc teòric 12

5. Anàlisi i discussió de casos 14

5.1. L'humor i l'absurd: "Wa Yeah!" (Batiscafo Katiuskas, 2006) 14

5.2. La quotidianitat: "Alegria" (Alegria, 2002) 20

5.3. Ciència-ficció: "Extraterrestres" (Taxi, 2004) 25

5.4. Interseccions entre l'absurd, la quotidianitat i la ciència-ficció 31

6. Conclusions 33

Referències bibliogràfiques i audiovisuals 35

Annex. Relació d'àlbums i suport audiovisual de videoclip 38

Llista de figures

Figura 1. Esquema de l'estructura textual i musical de "Wa Yeah!" 16

Figura 2. El submarí de joguina ambulant 18

Figura 3. Multiplicació del cub de Rubik 18

Figura 4. Exemples de literalitat humorística al videoclip: (a) la zebra, (b) la fruita vermella i (c) la Princesa Peach 18

Figura 5. Fragmentació dels rostres a un cub de Rubik 19

Figura 6. Esquema de l'estructura textual i musical d'"Alegria" 21

Figura 7. Astronautes observant l'horitzó 23

Figura 8. Muntatge de l'escenografia artesanal 24

Figura 9. Comparativa cromàtica entre (a) l'estrofa i (b) la tornada 24

Figura 10. Esquema de l'estructura textual i musical d'"Extraterrestres" 25

Figura 11. Intertítols emulant l'Art Déco 29

Figura 12. La nau de cartró a l'espai exterior 29

Figura 13. El laboratori d'estètica artesanal 29

Figura 14. Comparativa cromàtica entre (a) l'aventura espacial i (b) la interpretació de la banda 29

Figura 15. Imatge amb filtre per delimitar el món acabat de descobrir 30

Figura 16. Caracterització còmica dels extraterrestres amb indumentària i accessoris humans 30

1. Introducció

Aquest Treball de Fi de Grau planteja una anàlisi musicològica de la producció musical de la banda mallorquina de pop-rock Antònia Font —formada per Pau Debon (veu), Joan Miquel Oliver (lletrista i guitarrista), Jaume Manresa (teclats i piano), Pere Debon (bateria) i Joan Roca (baix)—, una de les agrupacions més rellevants de la música popular de les Illes Balears de finals de segle XX i inicis del XXI, a través del seu univers poètic i sonor. Aquesta recerca parteix de la hipòtesi que la seva obra articula tot un univers estètic coherent que pot estructurar-se, a grans trets, a partir de tres eixos temàtics recurrents: el costumisme o quotidianitat, l'absurd i l'humor i, en darrer lloc, la ciència-ficció o un imaginari més tecnològic i espacial.

Antònia Font és un projecte que nasqué a les Illes Balears el 1997 i va romandre actiu fins al 2013. Després d'alguna actuació puntual durant aquests anys de silenci, el seu retorn oficial per a un nou àlbum, *Un minut estroboscòpica* (2022), es va produir amb la seva actuació al Primavera Sound de 2022, fet que reafirma la seva rellevància —almenys pel que fa al reconeixement dins la memòria col·lectiva— dins l'escena pop catalana. El grup ocupa, però, una posició perifèrica dins de l'àmbit cultural català, tant des d'un punt de vista geogràfic — pel seu origen illenc, fora de l'eix peninsular— com simbòlic. En aquest sentit, Antònia Font pot entendre's com una *rara avis*: una proposta singular i difícil d'encaixar en categories estètiques tancades, la qual cosa sembla fer que aquesta condició perifèrica no només sigui un punt de partida, sinó un element constitutiu de la seva identitat musical i poètica. De fet, tot i que se'ls sol categoritzar com a grup pop, aquest sembla incloure altres manifestacions musicals i, així doncs, es pot considerar "un pop *sui generis*, amb *patxanga, reggae, salsa* que aporta un aire fresc" (Martínez, 2015, p. 130).

Els tres eixos temàtics abans esmentats centren l'interès d'aquest estudi com a elements definitoris de l'univers poètic de la banda. La recerca busca examinar com aquestes categories es manifesten no només a través de les lletres de les cançons, sinó també com es veuen reforçades per les decisions musicals, sonores i audiovisuals: arranjaments, timbres, melodies, altres elements de producció musical o ambients. D'aquesta manera, es planteja adreçar la música d'Antònia Font no només com a fenomen popular, sinó com un projecte musical amb una identitat definida i reconeixible. Per aquest motiu, l'objectiu principal d'aquest treball és determinar si el projecte estètic i l'univers poètic d'Antònia Font es vertebren a partir dels tres eixos temàtics esmentats anteriorment, emprant l'anàlisi de la seva producció per identificar-ne les manifestacions textuals, sonores i audiovisuals per tal d'arribar a una primera aproximació de classificació. En aquest sentit, s'analitzarà com es construeix la quotidianitat a través de la música i les lletres, i com es fan servir

l'absurd i l'humor com a estratègies poètiques. Alhora, s'examinarà la incidència de l'imaginari tecnològic, futurista i de ciència-ficció en la configuració de l'estètica sonora i audiovisual del grup.

Aquest estudi també planteja diversos objectius secundaris que permeten aprofundir en la comprensió de l'imaginari creatiu d'Antònia Font. En primer lloc, es pretén concretar els elements significatius que configuren el seu univers poètic i audiovisual, especialment en aquelles cançons que han estat dotades d'un videoclip oficial, per tal d'entendre com la dimensió visual contribueix a reforçar o matisar els imaginaris poètics del grup. En segon lloc, l'anàlisi es mantindrà oberta a la possibilitat que emergeixin nous eixos temàtics o subcategories més enllà dels tres blocs inicials, atenent potencials lectures que puguin sorgir de la interacció entre música, lletra i imatge. Finalment, aquest treball també aspira a contribuir a la visibilització i al tractament acadèmic de les manifestacions de música popular balear, situant el cas d'Antònia Font dins d'un marc que permeti reflexionar sobre qüestions de cànon, perifèria i diversitat cultural.

En resum, aquest treball es proposa, d'una banda, apropar-se a part de la producció d'Antònia Font des d'un enfocament eclèctic i interdisciplinari per comprendre els processos de significació poètica i musical dins del pop català i, de l'altra, ampliar una mirada acadèmica reduccionista incorporant les manifestacions populars balears a través d'un univers creatiu tan singular com és el cas del grup.

2. Estat de la qüestió

Des de mitjan segle XX, la cançó catalana ha experimentat processos de transformació notables: des d'un model inicialment vinculat inevitablement i forta al compromís polític explícit i a la figura del cantautor (Alonso, 2021, p. 457) —sobretot durant el període de la Nova Cançó— fins a la diversificació estilística actual del pop i el rock en llengua catalana. Aquest procés, per descomptat, també s'ha vist reflectit en termes literaris, des de la denúncia social fins a formes literàries més íntimes, irròniques o lúdiques, properes a la cultura juvenil o altres codis dels circuits de la indústria musical a escala global. És en aquest context on cal situar la singularitat d'Antònia Font.

Els estudis acadèmics sobre Antònia Font són encara escassos i fragmentaris i, en la gran majoria de casos, l'interès pel grup es troba dispers en articles divulgatius, entrevistes o textos periodístics, especialment a mitjans com ara *Enderrock*, *Rockdelux* o el diari balear *Última Hora.* Actualment, encara no existeix un corpus suficient de recerca musicològica que n'analitzi la producció musical de manera sistemàtica ni sobre com la mediació tecnològica influeix de manera determinant en la configuració del seu objecte musical. Si bé aquesta línia de recerca pot semblar minoritària en comparació amb altres vessants de la musicologia de la música popular, aquesta percepció respon a

la relativa novetat de l'enfocament —especialment a escala peninsular i llatinoamericana—, desenvolupat durant les últimes dècades. Dins d'aquest corrent emergent destaquen les aportacions de Marta García Quiñones sobre la intersubjectivitat de l'escolta musical quotidiana (2019); de Rubén López Cano i Úrsula San Cristóbal en el replantejament de les relacions entre pràctica musical, coneixement i cultura mediatitzada (2014), i d'Óscar Hernández Salgar des de la semiòtica musical per superar la bretxa entre l'anàlisi del text musical, l'oient i els discursos socials sobre la música (2012). Així mateix, de manera més aplicada i específica, l'estudi de Marc Mariner (2019) examina com la mediació tecnològica configura l'escolta musical en espais públics. Si bé aquesta aproximació evidencia un interès creixent per aquestes experiències sonores i per la rellevància dels processos tecnològics, el seu enfocament prioritza el comportament de l'oient per sobre de la dimensió textual o musical de les produccions. Alhora, també posa de manifest que aquest corpus teòric encara no s'ha traslladat de manera sistemàtica a l'anàlisi musicològica de grups o repertoris concrets i, específicament, a la producció musical de la banda mallorquina, de manera que el buit en aquest camp continua sent notable.

Aquest panorama d'enfocaments recents contrasta amb l'existència d'una bibliografia musicològica de caràcter més general que, lògicament, compta amb una trajectòria més àmplia i sòlida en els estudis de música popular des de finals del segle XX a escala internacional. Els principals pioners d'aquest camp, Franco Fabbri, Simon Frith, Richard Middleton o Philip Tagg, en van assentar el fonament teòric, al qual s'han sumat marcs d'anàlisi de referència posteriors com el d'Allan F. Moore. Fabbri, al seu capítol "A Theory of Musical Genres", recollit a *Popular Music Perspectives* (1982), va proposar un marc teòric clau per a la definició i comprensió de les regles que configuren els gèneres musicals. Frith, especialment a *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (1996), va contribuir a definir una estètica de la música popular centrada en pràctiques d'escolta, crítica i judicis de valor en contextos socials concrets. Per la seva banda, Middleton, amb *Studying Popular Music* (1990), va establir les bases per entendre la música popular com una pràctica cultural i social més enllà d'un objecte de contemplació purament estètica. Tagg, a *Analysing Popular Music* (1982), va sistematitzar una metodologia semiòtica fonamental per estudiar la significació musical i els seus codis expressius. Finalment, Moore, a *Song Means* (2012), va proposar un model detallat per analitzar i interpretar la cançó enregistrada a partir de la seva dimensió sonora i performativa. En conjunt, aquestes contribucions han estat cabdals per establir eines analítiques que permeten abordar la cançó enregistrada, la seva significació i les relacions semiòtiques entre música, lletra i context cultural.

En l'àmbit de la música popular a Espanya, des dels anys noranta s'han desenvolupat estudis en musicologia, antropologia i comunicació que s'han aproximat a escenes locals del pop i rock, gèneres específics —heavy-metal, rock andalús, rock basc o glam-rock, entre altres— i les seves implicacions quant a transformacions sociopolítiques (Piquer, 2020). Aquest fet reflecteix la consolidació i institucionalització d'un camp acadèmic interdisciplinari que s'aproxima a qüestions de gènere, identitat, mitjans de comunicació i globalització. Aquest desenvolupament s'ha articulat, en gran manera, al voltant d'associacions clau com la SIBE (Societat d'Etnomusicologia) o la branca espanyola de la *IASPM* (*International Association for the Study of Popular Music*). Alhora, però, aquest panorama també desemmascara certs desequilibris geogràfics. Mentre que alguns gèneres o regions han rebut una atenció més clara, altres, com és el cas del pop balear, han quedat invisibilitzats. És cert que l'etnomusicologia i la recerca sobre folklore rural sí que han comptat històricament amb una major presència en el món acadèmic, però fins i tot dins de la mateixa etnomusicologia es poden observar dinàmiques de selecció jeràrquica i, inevitablement, de marginalització, les quals privilegien certes tradicions considerades canòniques en detriment d'altres artistes i pràctiques. N'és un clar exemple la figura de Baltasar Samper —compositor, pianista, crític i etnomusicòleg mallorquí— qui, tot i la seva rellevància dins de la música catalana del primer terç del segle XX, va veure minimitzada la importància de les seves contribucions per la seva posició en un context perifèric com és el de les Illes Balears (Corbera, 2018). En aquest sentit, per tant, cal fer una reflexió explícita sobre la necessitat de reformular la narrativa canònica de la música popular no només catalana, sinó també peninsular.

Altres de les poques aproximacions que se centren en la vida sociocultural i musical balear es troben en contribucions o mencions puntuals de caràcter principalment historiogràfic, com ara a *Vida i color: Palma i els anys vuitanta des de la mirada de Toni Socias* (Canyelles, 2019), que permet reconstruir de manera parcial l'escena cultural palmesana durant els anys de La Movida, una referència que s'ha localitzat en la revisió d'un Treball de Fi de Màster recent (López, 2024). D'altra banda, en un àmbit específicament musical també trobem estudis d'orientació arqueomusicològica i centrats en períodes antics, com els de Bàrbara Duran sobre paisatges sonors i pràctiques musicals paleocristianes a Mallorca (2019), o les lectures crítiques del discurs turístic i de la idea d'"illa de la calma" en relació amb la cultura popular (Corbera, 2021, com se cita a Olives et al., 2023, p. 17). Tot i la seva rellevància, aquestes aproximacions són sovint laterals respecte a la música popular contemporània i no aborden de manera directa l'anàlisi de grups o repertoris concrets. En conjunt, aquest panorama reforça la idea de l'escassetat de bibliografia específica i de l'estat encara emergent de l'interès acadèmic per la música popular balear.

D'altra banda, en un àmbit més general de la teoria musical, sí que és possible trobar aportacions teòriques sobre les relacions entre música i vida quotidiana (Hargreaves i North, 1999; DeNora, 2000), la construcció d'identitats a través de l'humor en cultura popular (Kitts i Baxter-Moore, 2019) i ciència-ficció com a ideari imaginatiu (McLeod, 2003). Tanmateix, aquests enfocaments rarament s'han aplicat a l'anàlisi de la producció musical peninsular i, molt manco, a un grup de música popular en llengua catalana. En qualsevol cas, aquesta bibliografia proporciona un marc útil que permet parlar de diversitat estilística, hibridacions entre tradicions locals i referents globals o el paper de la tecnologia en producció sonora. Tot i que aquestes contribucions no s'han aplicat específicament al cas d'Antònia Font, poden constituir un fonament conceptual clau per fer-ne aquesta aproximació inicial.

Així doncs, aquest estudi pretén omplir aquests buits en l'anàlisi sistemàtica de músiques i lletres dins del context de l'escena pop balear a través de l'obra d'Antònia Font. En aquest sentit, alguns textos han adreçat trets específics de la producció musical del grup: la renovació de la instrumentació, on "la guitarra ha deixat de ser l'instrument central per donar pas a sintetitzadors, caixes de ritmes i altres aparells", així com la innovació en el tractament del so i la veu (Martínez, 2015, pp. 130–131). Això evidencia com és d'adient una anàlisi que combini la dimensió sonora, textual i contextual de manera estructurada com la d'aquest treball.

3. Metodologia

Per tal de respondre a l'objectiu principal d'aquest treball i determinar si el projecte estètic d'Antònia Font es vertebra a partir d'un univers poètic fonamentat en tres eixos temàtics recurrents —quotidianitat, absurd i ciència-ficció—, es desplega una estratègia metodològica principalment qualitativa. Aquest enfocament combinarà l'estudi dels elements musicals, textuals i de producció sonora i audiovisual de la discografia d'Antònia Font com a fonament de la classificació proposada. En qualsevol cas, aquest aproximació sonora incorpora un component inevitablement interpretatiu i intersubjectiu ja que, com assenyala Julio Mendívil, "els significats que atribuïm a la música són el resultat de processos històrics i culturals específics" (2016, p. 16) i, per tant, depenen de convencions socials compartides o pactes culturals que orienten la manera com donem sentit als sons. Aquest caràcter interpretatiu és especialment rellevant en l'anàlisi d'aspectes estrictament musicals, com possibles lectures harmòniques, tonals o formals, així com en la pròpia experiència d'escolta. En aquest sentit, l'anàlisi s'emmarca en un model que té en consideració la relació entre emissor i receptor i que, per tant, assumeix que la significació musical es construeix en un espai d'interpretació compartida i bilateral.

Per complementar aquest enfocament, aquest estudi incorpora també una perspectiva autoetnogràfica que entén l'escolta com una experiència situada contextualment. En aquest sentit, doncs, l'anàlisi també es basa en escoltes personals com a part del material analític. Per evitar que la subjectivitat esdevingui un criteri arbitrari, les impressions resultants es posaran en contacte i contrastaran amb elements musicals objectivables, com l'estructura formal, progressions harmòniques, decisions d'instrumentació, registres vocals o altres elements de producció.

En una fase inicial del projecte es va plantejar una anàlisi més extensa, centrada en un conjunt ampli de cançons i amb un ús puntual del videoclip com a suport complementari, atesa la seva presència limitada dins la discografia del grup. Per tal de valorar la viabilitat d'aquest enfocament, es va elaborar una fitxa de revisió del corpus que recull la relació de cançons de cada àlbum i especifica quines disposen de videoclip oficial (*cf.* Annex). Aquesta revisió ha permès constatar que el material audiovisual és escàs i distribuït de manera heterogènia i desigual al llarg de la discografia del grup. Com a conseqüència, s'ha descartat la possibilitat de dur a terme una anàlisi sistemàtica aplicable a tota la producció musical i audiovisual del grup, ja que això hauria generat un desequilibri metodològic notable entre àlbums.

A partir d'aquestes consideracions, i per tal de fer una primera aproximació a la concreció dels elements significatius de la dimensió audiovisual de la banda, s'ha optat per un enfocament metodològic basat en l'estudi de tres casos paradigmàtics. La selecció d'aquests casos respon a criteris derivats del mateix corpus: d'una banda, el fet que els videoclips oficials són escassos i distribuïts de manera desigual al llarg de la discografia; de l'altra, que la presència d'un videoclip pot suggerir una tria significativa per part del grup o del seu equip, ja que només determinades cançons han estat dotades d'una dimensió visual pròpia. A més, els tres videoclips seleccionats es troben entre els que acumulen un nombre més alt de visualitzacions en l'actualitat —amb un d'ells superant el milió de reproduccions i els altres situant-se també entre els més visitats del grup, malgrat diferències notables entre ells[1]. Aquest indicador de recepció no només evidencia la seva circulació i vigència dins l'imaginari del públic, sinó que també apunta al fet que aquestes peces han adquirit un pes específic dins de la trajectòria audiovisual del grup, tant per la visibilitat que el mateix grup els ha atorgat com per la resposta del públic. En aquest sentit, aquests casos permeten analitzar la intersecció entre elements textuals, musicals i audiovisuals, així com les possibles

[1] "Alegria" (*Alegria*, 2002): 1.018.891 visualitzacions; "Wa Yeah!" (*Batiscafo Katiuskas*, 2006): 817.828 visualitzacions; "Extraterrestres" (*Taxi*, 2004): 206.114 visualitzacions.
Tots els videoclips citats apareixen a YouTube amb data de pujada 2012, independentment de l'any de publicació dels àlbums [consultat 1 de juny de 2026, 16:17].

resignificacions que aquesta convergència genera dins de l'univers poètic del grup. De tota manera, ja des del primer plantejament d'aquest estudi s'ha decidit l'exclusió explícita dels àlbums *Coser i cantar* (2007), per tractar-se de reinterpretacions orquestrals, i *Pareix talment una foto* (2008), un enregistrament d'un concert en directe, ja que respondrien a lògiques de producció i experiències estètiques diferents.

L'estructura de l'anàlisi seguirà els tres eixos temàtics principals proposats —quotidianitat, absurditat i ciència-ficció— com a punt de partida per organitzar l'estudi. Tot i això, l'anàlisi no es limitarà estrictament a aquests tres blocs, sinó que es mantindrà oberta a la possibilitat que emergeixin nous eixos o matisos a mesura que avanci l'estudi, especialment en aquells casos en què la interacció entre música, lletra i imatge suggereixi lectures alternatives o subtileses no previstes inicialment. Pel que fa a les fonts, es recorrerà tant a materials primaris com secundaris. Ara bé, cal assenyalar que les fonts primàries provinents dels mateixos membres del grup —entrevistes o declaracions públiques— resulten limitades pel que fa a la conceptualització explícita de la seva obra. En molts casos, Antònia Font tendeix a evitar una explicació directa del seu univers poètic, sovint emmarcant-lo en l'humor o en una certa voluntat de desplaçar l'atenció cap a la dimensió lúdica de les cançons. Aquesta actitud pot interpretar-se com una forma deliberada de no fixar un significat únic, fet que reforça la necessitat d'una aproximació analítica que combini escolta musical, lectura textual i observació audiovisual. Per això, tant les fonts secundàries relatives a la musicologia de la música popular i als estudis culturals esmentades a continuació al marc teòric com el context del grup seran essencials per contextualitzar i fonamentar l'anàlisi de manera més completa.

4. Marc teòric

En primer lloc, aquest marc teòric parteix de nocions de la musicologia de la música popular contemporània, amb un enfocament interdisciplinari que permeti una aproximació a les cançons enregistrades no només com a text musical, sinó com a un objecte sonor complex mediat per la producció, la veu, la instrumentació, els arranjaments i la imatge. En aquest sentit, s'ha recorregut a les contribucions semiòtiques de Philip Tagg, sobretot a partir de la seva llista de paràmetres d'expressivitat musical —aspectes temporals, melòdics, instrumentals, tonals, texturals, dinàmics, acústics, electromusicals i mecànics (1982, pp. 47–48). Això fa possible estudiar com cadascun d'aquests elements pot arribar a contribuir a la significació i a la construcció d'un univers estètic propi més enllà de només un enfocament tradicional basat en elements musicològics purament estructurals com ara l'harmonia i la melodia.

A més a més, també s'han fet servir com a fonament els estudis sobre l'estètica de la quotidianitat, que permeten l'anàlisi de com la música popular articula experiències diàries i mundanes, sobretot, a través dels espais domèstics i les relacions afectives (Lefebvre i Levich, 1987, p. 10). En aquest sentit, la quotidianitat pot esdevenir material poètic de gran impacte emocional, en la mesura que "pot entrar en el cor del subjecte a través d'un llenguatge que cristal·litzi la vida quotidiana de manera evocadora" (Pelias, 2019, capítol 4, paràgraf 1). Així doncs, es poden adreçar qüestions de costumisme que serveixen per analitzar com Antònia Font construeix un imaginari poètic basat en escenes del dia a dia. Aquestes ofereixen una mirada íntima tant en l'àmbit líric com musical i afavoreixen la identificació per part del lector o, en aquest cas, l'oient.

Quant a allò humorístic i absurd, es pot descriure com a incoherències o juxtaposicions d'imatges aparentment inconnexes entre si o violacions explícites de la lògica. Aquest tipus de procediments recorden a mecanismes experimentals ja presents en les Avantguardes del segle XX, especialment el dadaisme, que utilitzava la fragmentació, l'atzar i les combinacions arbitràries com a estratègies per qüestionar la racionalitat i generar estranyesa o, fins i tot, un "buit de sentit" (Hanna, 1964, p. 1). Ara bé, en el context de la música popular, aquests recursos també poden adquirir una funció estètica pròpia més enllà de l'humor i esdevenir la marca identitària de determinades cançons, amb les sensacions d'estranyesa o distanciament com a part del seu efecte expressiu (Ventzislavov, 2014, p. 513). No obstant això, en alguns casos poden ser els elements musicals els que compensen aquesta manca de lògica verbal i prevenen una sensació de distanciament total (p. 518). Sota aquesta premissa, s'han buscat aquestes incoherències semàntiques, canvis de tema i juxtaposicions surrealistes i s'han integrat amb el seu context musical, vocal i visual.

D'altra banda, i seguint una línia similar, aquest marc teòric també ha considerat aportacions sobre ciència-ficció, que permeten la identificació de referències futuristes i tecnològiques —i, de vegades, fictícies— en les cançons. En aquest sentit, resulta especialment útil el concepte d'"estranyament cognitiu" formulat per Darko Suvin, qui reprèn i reformula la noció d'alienació de Bertolt Brecht per assenyalar que la ciència-ficció parteix d'una aparença d'objectivitat per descriure mons que no coincideixen amb el món empíric (1979, pp. 7–8). Dit d'altra manera, tal com sintetitza Nodelman, la ciència-ficció descriu "coses no familiars com si fossin familiars" i, per tant, permet reinterpretar el fet quotidià des d'una lògica aliena (1981, p. 24). En el cas d'Antònia Font, aquest mecanisme es tradueix en l'aparició d'escenaris espacials, tecnologies futuristes o personatges extraterrestres que, lluny de construir-se com radicalment aliens, s'integren en

situacions reconeixibles i pròximes que es poden connectar amb la vida diària. Aquest univers, descrit com a "tel·lúric, aquàtic, submarí, sideral, còsmic, poblat de poetes, d'humans, d'animals i de robots dotats de sentiments", sovint s'acompanya d'una sonoritat que s'ha definit com a "cançó atmosfera" (Martínez, 2015, p. 127). Això contribueix tant al to humorístic com a l'aparent manca de lògica conceptual de moltes cançons. D'aquesta manera, es reforça una poètica en què allò quotidià i allò fantàstic s'entrellacen de manera natural.

En darrer lloc, aquest treball incorpora consideracions sobre el videoclip com a format audiovisual vinculat a la música popular. Des d'aquesta perspectiva, el videoclip, com a objecte multimèdia, en articular so, imatge i text és capaç de construir noves narratives i significacions, tal com ha assenyalat la recerca sobre estètica del videoclip, especialment a partir dels treballs de Carol Vernallis. Segons aquesta autora, tot i que habitualment es considera que la música precedeix el videoclip, aquest no opera com una simple il·lustració visual d'una cançó preexistent, sinó com un gènere autònom que convida a experimentar música, imatge i lletra com a elements que es modelen mútuament (2004, pp. X–XI). La seva inclusió en aquest marc teòric és, per tant, necessària, ja que permet analitzar la intersecció entre música, lletra i imatge en els casos seleccionats i observar com aquests elements convergeixen en la configuració de l'univers poètic del grup i per reforçar la classificació temàtica de determinades cançons en l'anàlisi proposada.

5. Anàlisi i discussió de casos

5.1. L'humor i l'absurd: "Wa Yeah!" (*Batiscafo Katiuskas*, 2006)[2]

Dins del repertori d'Antònia Font, s'ha escollit "Wa Yeah!", del seu cinquè àlbum d'estudi, com a exemple per comprendre com s'articula la poètica de l'absurd. Sota una aparença de lleugeresa o senzillesa formal, aquest tema reflecteix les estratègies de juxtaposició semàntica que caracteritzen la proposta lírica de Joan Miquel Oliver. Des d'una perspectiva estrictament textual, les estrofes de la cançó s'estructuren a partir de fórmules enumeratives que provoquen una acumulació caòtica d'imatges. Tanmateix, aquesta aparent desconnexió entre els elements no s'ha d'interpretar com una manca absoluta de sentit, sinó com una estratègia de narrativitat no lineal que evoca el recurs del flux de consciència —*stream of consciousness*—, un terme d'arrel literària que simula el procés mental humà en temps real en operar de manera "no censurada, controlada racionalment ni ordenada lògicament" (Humphrey, 1954, p. 3). D'aquesta manera es configura un *collage poètic* de

[2] El videoclip oficial de la cançó es pot consultar a: https://youtu.be/CyceHyj0Ea8.

caràcter impressionista on les associacions lliures entre conceptes acaben generant una sensació d'absurd donada la naturalesa heterogènia dels elements que es connecten.

Una lectura més minuciosa dins de les estrofes permet identificar petits camps semàntics polaritzats que doten el text d'una certa tensió interna i que comencen amb un seguit de referències a l'entorn públic i exterior a la primera estrofa (0:16–0:31). A aquesta es presenta una acumulació de mencions als astres, a la natura i a mitjans de locomoció:

> Jo cant sa lluna i s'estrella,
> sa jungla i es bosc animat,
> es tren, es vaixell, s'avioneta
> i es teu submarí aquí aparcat

La manifestació més clara de l'absurd en aquesta primera estrofa es materialitza en el vers "es teu submarí aquí aparcat" (0:28), on sembla trencar-se la lògica amb el díctic "el teu", que introdueix un matís inesperat d'intimitat; alhora, aquest mateix submarí podria operar com a possible metàfora de l'hermetisme o la reclusió emocional de manera descontextualitzada en un entorn urbà.

Aquest món exterior contrasta immediatament amb l'univers més interior i íntim de la segona meitat de l'estrofa (0:32–0:42), que s'endinsa en la quotidianitat d'objectes domèstics a través de mencions al cafè i la galeta. No obstant això, el flux de pensament s'accelera de manera abrupta per saltar d'una escena d'esmorzar a una declaració afectiva i eròtica en només una frase:

> Jo cant es cafè i sa galleta,
> quan dius tu podries ser meu,
> que sexy, que dolça i que freda,
> wa yeah!

L'aparent fragmentació semàntica d'ambdós blocs només troba com a nexe comú la figura implícita de la persona destinatària a qui s'adreça el jo líric i que guia cap a l'atmosfera de la tercera secció (1:25–1:46), la qual opera com una tornada de caràcter més lúdic i alhora íntim, narratiu i contextualitzat en espais afectius com la foscor d'una habitació. En aquest passatge, el text ofereix un dels pocs moments clars de coherència emocional i linealitat en relació amb els fragments anteriors:

> Que divertit lo que escric
> quan estic avorrit,
> per exemple, es teu cos,
> es jersei destenyit,
> es carrer blanc de sol,
> es meu cos a damunt,
> per exemple, es teu llit
> de penombra i llençols,
> amb es termo espenyat,
> per exemple, adormits.

Així i tot, aquest escenari domèstic continua imbuït de cert caràcter surrealista en presentar accidents de la rutina de manera descontextualitzada. Aquesta irrupció no lineal d'objectes de consum o quotidians es manté al llarg de la cançó de manera constant, trobant el seu màxim exponent quan es canta a productes cosmètics o, fins i tot, "un llapis d'Ikea, un pistatxo" (1:18–1:22). Això reafirma el marc no realista o, almenys, no costumista en el sentit tradicional, sinó un entorn més delirant on l'aparició recurrent de la interjecció "wa yeah!", desproveïda de significat literal, merament compleix una funció lúdica i de marc sonor per tancar la fragmentació semàntica general.

Aquesta lírica no lineal es veu estabilitzada, de manera paradoxal, per una estructura musical pop-rock molt més tradicional i predictible (*cf.* Figura 1). D'altra banda, en el nivell harmònic, la cançó es desplega en la tonalitat de Do major. L'absència total de modulacions i l'ús d'acords naturals —sense alteracions— atorguen a la peça una sensació de màxima estabilitat tonal i claredat que contribueix també a evocar l'espontaneïtat del mateix corrent natural del pensament. Les progressions cícliques basades en aquests acords majors durant la introducció instrumental i les estrofes (C → F → G) també poden remetre a la innocència d'un joc infantil. Aquest disseny harmònic sembla exercir una funció fonamentalment compensatòria: la linealitat i senzillesa de la música suavitzen l'impacte del caos textual, normalitzen el pensament inconnex i prevenen que l'oient experimenti un distanciament o alienació total davant la falta de sentit verbal (Ventzislavov, 2014, p. 518). L'única variació formal rellevant es produeix amb l'arribada de la secció íntima de la tornada, anunciada per un acord de La menor (1:25) i complementada puntualment pel de Re menor (1:33), la qual cosa introdueix una major intensitat emocional que ràpidament busca la seva resolució i retorna al seu relatiu major i al bucle lúdic principal.

Intro → Estrofa (A) → Instrumental → Estrofa (B) → Tornada (C)
→ Instrumental → Estrofa (A) → Tornada (C) → Tornada (C) → Outro

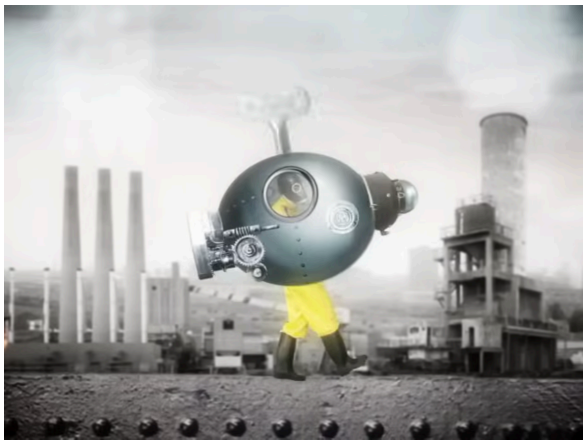
Figura 1. *Esquema de l'estructura textual i musical de "Wa Yeah!"*

Paral·lelament, la instrumentació i la producció de la pista també reflecteixen l'acumulació semàntica de la lletra a través d'un creixement progressiu de capes sonores, on també s'observa un subtil desplaçament des de sonoritats acústiques i orgàniques cap al tecnològic i artificial. La cançó s'obre amb una guitarra acústica que executa un *riff* brillant i minimalista dins d'una textura buida (0:01–0:10), la qual cosa podria anticipar de manera errònia un entorn purament quotidià. No obstant això, el primer so percussiu que s'hi incorpora és un xarles electrònic regular que emula el

mecanisme de corda d'una joguina (0:11–0:17). Aquests cops rítmics sintètics que provenen d'una caixa de ritmes o bateria electrònica s'acceleren progressivament fins a l'entrada del primer "wa yeah!" (0:42), a partir d'on es combinen amb una bateria acústica tradicional. En aquest moment també emergeixen els teclats i sons sintetitzats com a autèntic símbol sonor de l'absurd dins la mescla, els quals introdueixen una estranyesa controlada que trenca amb la lògica acústica natural. Durant la tornada (1:25–1:46), destaca la presència d'un so electrònic modificat mitjançant un oscil·lador que aporta un nou matís d'irrealitat i fantasia que resulta ser l'últim material sonor abans de la fosa final (3:25–3:29). Tota aquesta sonoritat de caràcter naïf es complementa amb la interpretació vocal de Pau Debon, qui canta amb una claredat i proximitat absoluta, però mantenint una serietat impertorbable. Aquesta distància emocional, lluny de qualsevol exageració dramàtica, xoca amb la manca de lògica de les paraules pronunciades i també pot operar com un mecanisme d'humor que contribueix a l'estranyesa de la cançó.

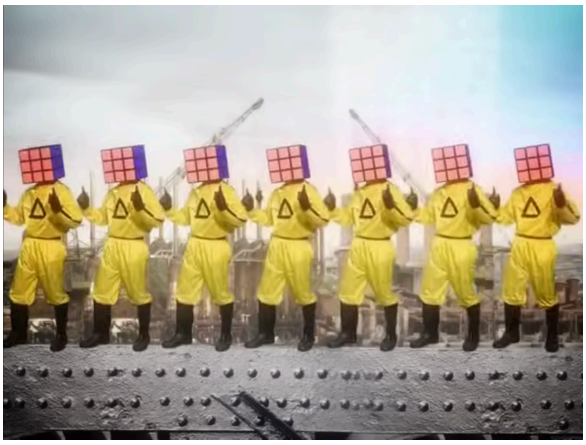
Tot aquest entramat sonor troba traducció visual en el videoclip, que construeix una convivència no conflictiva entre tecnologia obsoleta, surrealisme i quotidianitat domèstica. Visualment, situa els membres de la banda a un paisatge d'estètica industrial grisa, decadent o fins i tot postapocalíptic, el qual queda neutralitzat o subvertit amb la introducció tant d'iconografia lúdica i infantil com de referències retrofuturistes de la cultura pop i els videojocs dels anys vuitanta. La correspondència entre imatge i música, puntualment, apareix amb una precisió mil·limètrica: la percussió electrònica inicial se sincronitza de manera diegètica amb les passes mecàniques i la corda d'un submarí de joguina (0:01–0:16), atorgant-li vida a un objecte inanimat (*cf.* Figura 2). Similarment, l'acumulació textural de la música també es veu emmirallada a través d'una saturació visual progressiva, afegint pantalles de televisió cada vegada més nombroses que cauen del cel com a meteorits, llums de discoteca descontextualitzades i una multiplicació de personatges a mesura que se sumen instruments (*cf.* Figura 3). Aquest recurs s'articula mitjançant un joc constant de transicions brusques i talls de muntatge que fan saltar l'espectador entre l'espai ficcional —presentat com si fos el món exterior real— on el submarí comença el seu recorregut i els micromons continguts dins les pantalles de televisió. Quan irromp l'oscil·lador sintètic a la tornada, la imatge es fragmenta encara més mitjançant efectes digitals, colors saturats i l'acceleració abrupta dels moviments corporals dels personatges.

Figura 2. *El submarí de joguina ambulant*



Nota. Fotograma extret de *Wa Yeah!* [Videoclip], per Antònia Font, 2012, YouTube (0:11). https://youtu.be/CyceHyj0Ea8.

Figura 3. *Multiplicació del cub de Rubik*



Nota. Fotograma extret de *Wa Yeah!* [Videoclip], per Antònia Font, 2012, YouTube (1:18). https://youtu.be/CyceHyj0Ea8.

D'altra banda, la relació entre imatge i text presenta l'absurd semàntic també a través de moments de literalitat humorística amb imatges projectades a les pantalles de televisió, on el vers "Sa zebra que passa un semàfor" es tradueix amb l'aparició literal de l'animal juntament amb la paraula "Electrònica" en alfabet ciríl·lic (0:59). En són altres exemples la menció a la "fruita vermella" (2:16), que queda representada en el cartell animat d'una maduixa a una fàbrica grisa, o les paraules "calàpets, nenúfars, princeses" (2:23), que fan aparèixer una imatge pixelada de la Princesa Peach de la sèrie de videojocs *Super Mario Bros.* que, a través d'un globus de conversa típic dels còmics, pronuncia el títol de l'àlbum a què pertany la cançó, *Batiscafo Katiuskas* (*cf.* Figura 4).

Figura 4. *Exemples de literalitat humorística al videoclip: (a) la zebra, (b) la fruita vermella i (c) la Princesa Peach*

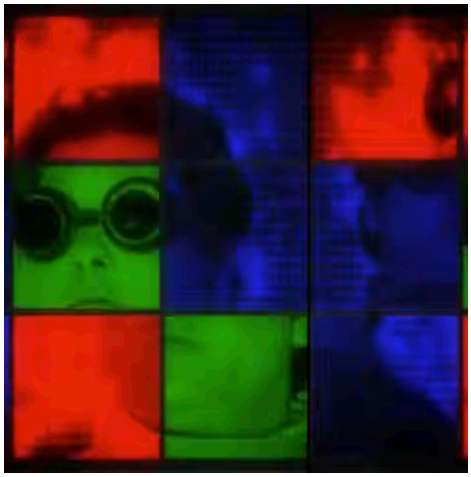


Nota. Fotogrames extrets de *Wa Yeah!* [Videoclip], per Antònia Font, 2012, YouTube (0:59, 2:16 i 2:23). https://youtu.be/CyceHyj0Ea8.

A més a més, la fragmentació característica del flux de consciència queda plasmada visualment amb la fragmentació física dels músics, els rostres dels quals apareixen dividits i trencats emulant

les quadrícules de colors d'un cub de Rubik no resolt (*cf.* Figura 5). En aquest sentit, en canvi, sembla especialment peculiar com durant la tornada, el moment de lírica aparentment més coherent, emocional i íntima, l'element visual reacciona de manera contrària i exposa la màxima distorsió, saturació cromàtica i cares humanes fragmentades en ambients de discoteca i informàtics (1:25–1:59).

Figura 5. *Fragmentació dels rostres a un cub de Rubik*



Nota. Fotograma extret de *Wa Yeah!* [Videoclip], per Antònia Font, 2012, YouTube (1:42). https://youtu.be/CyceHyj0Ea8.

Aquest videoclip es fonamenta en tres figures protagonistes: els músics, amb una vestimenta constituïda per granotes de treball i ulleres de protecció que els situen a mig camí entre operaris industrials i astronautes *low-cost* en una clara paròdia a la ciència-ficció clàssica; el submarí, una joguina de corda que es desplaça caminant per l'ambient decadent en lloc del seu medi aquàtic, convertint-se en un objecte quotidià transformat en fantàstic a través d'una mirada infantil que opera com a pont entre la infància i el surrealisme; i el personatge del cub de Rubik, un ballarí que porta el trencaclosques com a casc i balla com un robot autòmat, simbolitzant una aparent lògica matemàtica que es troba completament deformada i sotmesa a l'absurd. L'entramat de tots aquests elements sonors, textuals i visuals il·lustra a la perfecció com Antònia Font construeix una estranyesa —en constant lluita entre la compensació i el distanciament de nivells expressius— des de la quotidianitat balear i la cultura pop de la infància dels membres de la banda. Aquest imaginari es combina de manera sorprenent amb l'estètica retrofuturista ja esmentada, la qual recorre a tecnologies obsoletes i referències soviètiques —com l'al·lusió a les computadores russes "Bystritsa-2" (2:22)— per forçar moments de xoc o estranyament també cultural en l'espectador.

El desenllaç d'aquesta peça audiovisual arrodoneix aquesta sensació quan el submarí de joguina continua caminant en línia recta fins a arribar al límit de la superfície i es precipita cap a un buit fosc on els llums de discoteca i la superposició textual del crit lúdic "wa yeah!" a la pantalla celebren la dissolució final del sentit lògic (3:00–3:15). Lluny de semblar un final tràgic, aquest col·lapse conclusiu esdevé una manifestació festiva de l'irracional que es prolonga als crèdits finals, on el cub de Rubik continua ballant de manera robòtica en un silenci absolut i consolida la persistència de l'absurd (3:35–4:16).

5.2. La quotidianitat: "Alegria" (*Alegria*, 2002)[3]

A diferència de la naturalesa fragmentària i caòtica de "Wa Yeah!", "Alegria" —dins del tercer àlbum d'estudi del grup— presenta un gir marcat cap a una lletra molt més lineal, on les imatges ja no operen per lliure associació de conceptes, sinó que es troben inserides i lligades dins d'un marc narratiu més clarament determinat. Des del punt de vista líric, les estrofes despleguen una sèrie de microescenes o apunts observacionals del dia a dia, com una mena de seqüència d'instantànies de caràcter impressionista on les percepcions sensorials d'una posta de sol evoquen una pausa temporal en un moment del dia i un estat emocional concrets (0:09–0:26)

> Cau es sol de s'horabaixa dins s'horitzó
> damunt la mar arrissada es avions
> Cau es sol de s'horabaixa, vermell i calent,
> me sala i m'arengada sa pell.

Aquesta poètica, similar al que assenyalava Pelias (2019) sobre la representació evocadora de la quotidianitat, transforma experiències mundanes en espais comunitaris i domèstics reconeixibles que permeten la identificació on "sa gent se dutxa i ompl els carrers" (0:40–0:43), seguint també la línia de les teories sobre la condició urbana de Lefebvre i Levich (1987). Aquest costumisme local es nodreix d'un vincle profund i afectuós amb la quotidianitat mallorquina, manifestat tant en l'ús de termes dialectals com "s'horabaixa" com en la introducció de personatges humans entranyables: les fireres venent fruits secs (0:55), els policies municipals regulant l'aparcament (2:04) o les ancianes rient (1:08). En aquest escenari, la quotidianitat deixa de ser un mer decorat i esdevé el motor emocional d'una afectivitat compartida i un motiu de celebració.

Amb el temps, la cançó transcendeix la simple observació costumista i esdevé, sobretot durant la tornada, un himne a l'alegria comunitària i a l'afecte col·letiu ("Cau es sol de s'horabaixa i dins des

[3] El videoclip oficial de la cançó es pot consultar a: https://youtu.be/9E5ah27Ipvw.

meu cor / tothom m'estima i jo estim tothom") (0:44–0:52). Part de l'originalitat de la cançó, a més, radica en com s'insereixen pinzellades subtils de fantasia i ciència-ficció —pols estel·lar (0:30), òrbites en sincronia (1:25) o ovnis (1:30), entre altres— sense arribar a trencar el to domèstic. D'aquesta manera, s'acaba configurant una "quotidianitat expandida" on realitat i fantasia coexisteixen de manera harmònica i no conflictiva.

Tota aquesta linealitat conceptual i temàtica i el sentiment d'hàbit compartit es veuen reforçats per una estructura musical pop-rock també convencional, clara i pràcticament simètrica, amb nombroses repeticions de lletra i recursos (*cf.* Figura 6). Aquesta elecció formal opera com un reflex directe o mirall de la rutina diària i del cicle quotidià i converteix la repetició en un refugi de predictibilitat i, per tant, una font de calma. A més, a escala macroestructural, la cançó també ocupa un lloc estratègic i articulador dins de l'àlbum homònim: com que se situa just després del primer tema, "Final", sembla que "Alegria" s'estableix com el vertader inici simbòlic, és a dir, com a obertura de processos i d'expectatives emocionals. El disc, per tant, funciona en certa manera com un parèntesi emocional que neix en la simplicitat del dia a dia, s'expandeix puntualment cap a una dimensió més cosmològica —i no només urbana— però, al cap i a la fi, es tanca de manera circular sota el mateix costumisme[4]. Així doncs, aquest sentiment de felicitat que articula el disc opera com a triple mecanisme de significat: n'és el marc emocional, el punt de partida i el punt d'arribada.

Intro → Estrofa (A-B) → Estrofa (A-B) → Tornada (C) → Estrofa (A-B) → Tornada (C) → Tornada (C) → Outro

Figura 6. *Esquema de l'estructura textual i musical d'"Alegria"*

En l'àmbit harmònic, aquesta sensació de rutina, calma i estabilitat es tradueix en una composició desplegada en la tonalitat de Re major, que resulta ideal per la seva claredat. Aquesta elecció tonal —segurament inconscient— connecta de manera suggerent amb les teories sobre la sinestèsia d'Aleksandr Scriabin, qui associava el Re major a un color daurat o groc brillant —o, com ell l'anomenava, *sunny yellow*— (Kaykov, 2021, p. 23), un matís cromàtic que coincideix plenament amb la llum de la posta de sol descrita a la lletra. L'absència total de modulacions consolida l'estabilitat de la rutina i se suporta en progressions harmòniques estables, sobretot a les

[4] Aquesta naturalesa circular de l'àlbum es confirma de manera explícita amb la inclusió d'una última cançó al disc titulada "…Alegria". Aquest *reprise* o coda final funciona no només com a representació del cicle rutinari d'un dia, sinó també com un testimoni de la inèrcia i la resistència impertorbable d'aquest estat d'ànim dins de l'ordre natural ("No, que va, això és impossible d'exterminar") i consolida una síntesi narrativa on l'alegria esdevé una constant immutable a l'univers.

estrofes (D → F#m → G → A, que corresponen als graus I → iii → IV → V). Aquest moviment suau entre graus ascendents reforça la continuïtat temporal i la fluïdesa del dia a dia sense sobresalts i sempre amb resolució. L'única excepció en aquestes progressions es produeix als dos versos finals de les estrofes (0:26–0:35), on s'introdueix l'acord de Mi menor com a transició (G → D/F# → Em → D/F#), provocant una sensació de balanceig rítmic i harmònic que evoca o emula el vaivé de les onades del mar i, per tant, continua mantenint en certa manera el cicle o circularitat. D'altra banda, la introducció de l'acord de Si menor a la tornada (1:11) aporta una varietat que contribueix al clímax emotiu i a la profunditat necessària i aconsegueix augmentar l'expressivitat sense arribar a trencar la sensació de lluminositat general de la cançó.

Pel que fa a la instrumentació i la producció, "Alegria" s'allunya radicalment de la naturalesa sintètica de "Wa Yeah!" i opta per un ventall sonor molt més orgànic. La cançó s'articula principalment sobre una base de guitarra acústica, baix i bateria, una elecció que no només reforça la sensació de proximitat i intimitat, sinó que també la imbueix d'una familiaritat coherent amb la seva temàtica quotidiana. El començament destaca per un patró rítmic lleugerament sincopat a la guitarra, que evoca subtilment l'aire d'una rumba i contribueix al caràcter celebratori i comunitari de la cançó gràcies a aquest ritme domèstic i proper (0:01–0:09) A més, aquesta part de guitarra destaca per la seva notable senzillesa interpretativa, la qual cosa facilita una execució mancada d'artificis i que reforça l'accessibilitat del missatge. Aquesta base queda complementada per una línia de baix fluida i arrodonida, que també aporta estabilitat i arrelament, així com per una bateria controlada que manté una pulsació constant i amable, sense excessos rítmics que trenquin l'atmosfera.

De tota manera, la textura de la cançó es va expandint mitjançant una acumulació progressiva de capes, seguint un camí sonor paral·lel al desplegament emocional de la lletra. Si bé les estrofes inicials es presenten més buides, la presència d'un orgue elèctric comença a intuir-se gairebé des de l'inici (0:10). A mesura que avança l'estrofa, cap als últims versos, aquest instrument s'apropa en el pla sonor i també es consolida com una capa constant, arribant al seu moment de major protagonisme abans de la tornada on contribueix a reforçar el clímax (1:02). De fet, el moment de major intensitat s'assoleix quan la veu de Pau Debon, just després de pronunciar la paraula "alegria" per primer cop, arriba a les notes més altes de la cançó, coincidint amb la incorporació d'uns cascavells que poden simbolitzar l'esclat de la felicitat (1:06). Aquesta elevació melòdica no només és un recurs per expressar l'entusiasme, ja que té lloc en versos que oscil·len entre el costumisme i el surrealisme o ciència-ficció: des del moment que "ses velles se xapen de riure" (1:08), passant per com "es dies s'acaben i es fars il·luminen" (1:12), fins a arribar a imatgeria còsmica on "ses

òrbites [estan] en sincronia" (1:25) o "es ovnis se pinyen" (1:30). Això és clau per aportar una certa grandiloqüència a elements que, sota una lògica realista, podrien considerar-se absurds. D'aquesta manera, la veu no només acompanya el cim emocional, sinó que valida un món de vegades estrany on un succés paranormal es tracta amb la mateixa transcendència èpica amb què celebra accions íntimes i completament habituals com són riure o observar el llum dels fars. Tot aquest entramat sonor se sosté sobre una producció transparent, mancada d'efectes extravagants o distorsions que, per tant, manté coherència amb una temàtica que pretén ser col·lectiva, accessible i humana.

En contraposició a la linealitat i l'aparença de naturalitat dels aspectes sonors i, en la gran majoria, lírics, el videoclip d'"Alegria" mostra un desplaçament semàntic significatiu mitjançant la introducció d'iconografia pròpia de la ciència-ficció per narrar una experiència humana i quotidiana. El videoclip situa els membres del grup en un paisatge aparentment volcànic o desèrtic, vestits d'astronautes, explorant un paisatge dominat per una colorimetria púrpura i grisa. Això suggereix un ambient oníric o de realitat alienada on la tecnologia, en lloc de representar una ciència-ficció èpica o d'acció, sembla actuar com una disfressa que permet als músics observar la realitat des d'una distància analítica i introspectiva. A partir d'aquest "estranyament cognitiu" (Suvin, 1979), els astronautes es dediquen a realitzar accions banals pròpies del dia a dia en aquest ambient insòlit: caminen, miren cap a l'horitzó, ballen o simplement, "estan" (*cf.* Figura 7). En aquest erm aparentment buit o desolat, qualsevol mínim gest esdevé significatiu, tal com succeeix en la lletra de la cançó.

Figura 7. *Astronautes observant l'horitzó*



Nota. Fotograma extret d'*Alegria* [Videoclip], per Antònia Font, 2012, YouTube (1:28). https://youtu.be/9E5ah27Ipvw.

El muntatge del videoclip presenta una cadència molt més pausada que la de "Wa Yeah!" i alterna plans generals de l'exploració calmada i plans mitjans del cantant, fet que permet certa identificació amb aquesta introspecció. No obstant això, el moment de ruptura estètica arriba a les tornades, on el vídeo planteja un retorn parcial a la realitat humana a través de la presència del far que esmenta la lletra (1:07) i d'un metateatre: els músics deixen de ser astronautes, ballen i munten un petit *atrezzo* domèstic i artesanal —una tela negra on enganxen estrelles i una lluna (*cf.* Figura 8) — que evoca una escenografia infantil (1:10). Tot i la caracterització dels músics com a astronautes, el far no compleix la funció de guiar naus espacials, sinó que pot interpretar-se com un element clàssic de la costa balear en aquesta reconnexió amb la realitat. Alhora, el cel abandona el seu color fred i apagat per resoldre la tensió visual —similarment a una resolució harmònica cap al repòs— adoptant un to més daurat que representa la posta de sol durant l'horabaixa (*cf.* Figura 9).

Figura 8. *Muntatge de l'escenografia artesanal*



Nota. Fotograma extret d'*Alegria* [Videoclip], per Antònia Font, 2012, YouTube (1:10). https://youtu.be/9E5ah27Ipvw.

Figura 9. *Comparativa cromàtica entre (a) l'estrofa i (b) la tornada*



Nota. Fotogrames extrets d'*Alegria* [Videoclip], per Antònia Font, 2012, YouTube (0:41 i 2:23). https://youtu.be/9E5ah27Ipvw. L'extracció i l'esquema de les paletes de colors inferiors són d'elaboració pròpia.

D'aquesta manera, el videoclip revela el seu simbolisme subjacent: la iconografia espacial no és més que una aventura o joc d'infants, un costumisme espacial on el descobriment no resideix en conquerir altres mons, sinó en la troballa i celebració de sentiments mundans i humans. La distància creada pel vestit d'astronauta, en aquest sentit, convida a una lectura introspectiva del personatge, ja que l'astronauta esdevé quelcom similar a la figura del *flâneur* de Baudaleiare: un passejant que, en lloc d'intervenir sobre la realitat, observa el "plaer fugaç de les circumstàncies" (1982, p. 23) i és capaç de convertir impressions efímeres de la quotidianitat en una experiència estètica i emocional significativa.

5.3. Ciència-ficció: "Extraterrestres" (*Taxi*, 2004)[5]

L'aproximació d'Antònia Font a la ciència-ficció troba una de les seves màximes expressions a "Extraterrestres", del seu quart àlbum, la qual representa també la culminació de la faceta retrofuturista del grup. Seguint la mateixa línia de les altres dues cançons, aquesta es fonamenta sobre una estructura pop-rock formalment tradicional i bastant simètrica (*cf.* Figura 10). Aquesta estructura, per tant, no és un tret diferencial en si mateix, tot i que en aquest cas opera com a possible estratègia de complicitat amb l'oient: la cançó estableix un marc formal predictible i recognoscible que compensa l'estranyament que suscita l'eix temàtic i permet que el deliri conceptual esdevingui més accessible.

Intro → Estrofa (A) → Estrofa (A) → Estrofa (A) → Tornada (C)
→ Instrumental → Estrofa (A) → Estrofa (A) → Tornada (C) → Tornada (C) → Outro

Figura 10. *Esquema de l'estructura textual i musical d'"Extraterrestres"*

Des del punt de vista líric, aquesta cançó s'allunya tant de l'acumulació d'imatges inconnexes que fragmenta el sentit a "Wa Yeah!" com del lirisme lineal centrat en la rutina d'"Alegria", tot i que en reprèn el to festiu i col·loquial, sobretot d'aquesta última, amb una intenció paròdica molt més marcada. Les tres primeres estrofes constitueixen una presentació dels protagonistes de la cançó: un grup d'extraterrestres. No obstant això, l'originalitat del tema resideix en com la lletra no descriu els alienígenes com a éssers completament aliens o amenaçants, sinó com a híbrids que combinen atributs humans i mecànics —antenes parabòliques (0:40) o aspiradores com a nas (2:02). Aquesta hibridació trenca amb les potencials expectatives de terror típiques del gènere i, fins i tot, aconsegueix construir un pont entre aquests éssers i l'oient a través de fenòmens no familiars que es presenten ja des de l'inici com si fossin naturals (0:25–0:49):

[5] El videoclip oficial de la cançó es pot consultar a: https://youtu.be/FurtoDqBdq4

Que guai! Que guai!
Quins extraterrestres més originals,
van amb motos d'aigua dins s'hiperespai
i una espasa làser en sa mà.

Que guai! Que guai!
Tenen ses antenes parabòliques
i tarifa plana telefònica
perquè sempre han de sintonitzar.

Tots aquests elements, tot i la seva naturalesa fictícia, acaben esdevenint objectes de consum lúdic i consoliden una "domesticació del fantàstic". El text aconsegueix allunyar-se d'una percepció de l'espai exterior com a terreny hostil i el reconfigura sota dinàmiques quotidianes, similarment a una escena de barri. De fet, aquests éssers queden parcialment normalitzats en situar-se entre una àmplia varietat de referents domèstics i consumeixen marques comercials conegudes: tenen tarifa plana telefònica (0:44), berenen "pa Bimbo amb Tulipán" (0:52), i se'ls ofereix la possibilitat de jugar a minigolf (1:25). En aquest sentit, el to festiu, col·loquial i entusiasta del discurs —sobretot a través d'interjeccions amistoses com "Que guai!" (0:25) o "Hola, què tal?" (1:04)— també contribueix profundament a l'assimilació dels fenòmens extraordinaris ja esmentats com a part de la rutina terrestre, i viceversa.

No obstant això, sota aquesta aparent lleugeresa formal i discursiva, la cançó amaga una profunda reflexió crítica en forma de paròdia. La temàtica espacial deixa de ser un mecanisme d'evasió i esdevé una lupa irònica envers els vicis socioeconòmics humans. L'element sorprenent del text radica que no són els alienígenes qui envaeixen el nostre entorn, sinó que són els mateixos éssers humans qui, tal com s'explicita a la tornada quan es presenten ("Som es vostres amics de sa Terra") (1:06), viatgen a l'espai amb una intenció colonialista. D'aquesta manera, la lletra assenyala la mercantilització turística als versos "Jo he vengut a muntar es meu negoci / un complexe de luxe de l'hosti / per jugar a minigolf i a petanc" (1:19–1:27). Aquesta verbalització dels plans d'expansió capitalista revela una sàtira sobre el turisme de masses i l'especulació que pateix el paisatge balear i insinua que l'ésser humà no concep el món —o en aquest cas l'univers— si no és com a nínxol de mercat. El viatge espacial resulta ser un intent d'exportació d'un model de lleure banal cap a nous mons a conseqüència de la degradació del planeta d'origen, que és descrit per la veu lírica com "un planeta de pols i de merda" (1:09). L'exageració absurda arriba al seu cim quan s'esmenten "orgies piromusicals" (0:56) o "bioritmes samba-disco-dance" (1:58), fet que exposa la lògica subjacent al capitalisme global encara vigent: un cop explotada i desolada la Terra, la humanitat pretén colonitzar de manera destructiva la resta de l'univers per replicar les seves dinàmiques de consum massiu en un nou entorn.

En el pla harmònic, "Extraterrestres" estableix un contrast amb les altres dues cançons. Mentre que "Wa Yeah!" i "Alegria" es desplegaven en la relativa senzillesa del Do major i Re major,

respectivament, aquest tercer tema es desenvolupa en la tonalitat de Mi major. Tot i que manté una aparença de claredat i brillantor melòdica i harmònica, aquesta tonalitat introdueix una complexitat tècnica superior en comptar amb quatre sostinguts a la seva armadura (F♯, C♯, G♯ i D♯). Aquesta sofisticació actua, en certa manera, com un relat paral·lel a la mateixa temàtica: en oposició a la naturalitat lúdica o costumista de les altres tonalitats, aquesta simbolitza una major sofisticació tecnològica i l'estranyesa d'allò extraterrestre. Les estrofes se cimenten sobre una progressió harmònica estable (E → G♯m → A → B), que garanteix un centre tonal estable. No obstant això, la tornada introdueix una peculiaritat harmònica no present a les altres dues cançons al vers "D'un inhòspit sistema solar". En aquest moment, la progressió sembla introduir un desplaçament modal cap al relatiu menor (C♯m → F♯m → D → B), on l'acord de Re major (1:14) resulta completament estrany dins l'escala de Mi major. Aquesta alteració controlada genera una subtil diferència en el color de la cançó a través d'una expansió harmònica puntual que evoca auditivament la immensitat de l'espai exterior —o, almenys, l'ampliació de l'entorn habitual— just abans de resoldre tot seguit en l'acord de Si major (1:16), la dominant que restaura l'estabilitat tonal i, per tant, l'eix harmònic principal.

La producció i instrumentació de les estrofes aprofundeixen en el diàleg entre el buit espacial i el joc domèstic. L'inici de la cançó crea una atmosfera artificial i tecnològica vinculada a l'estètica de la ciència-ficció dels anys vuitanta. El primer pla sonor és ocupat per un obstinat rítmic construït a partir d'un *loop* de l'orguenet Casio PT-10 (0:13–0:19), un instrument de joguina que situa el viatge espacial en una dimensió de baixa fidelitat (*lo-fi*). A aquest se suma un segon obstinat sintetitzat que emula el *glissando* d'un *theremin* (0:20–0:25) —el so arquetípicament associat als alienígenes al cinema clàssic— i, alhora, pot ser un record llunyà de la sonoritat d'una cuica brasilera. Aquest matís tímbric no s'ha entès com un mer ornament, sinó com una anticipació difuminada de l'imaginari de lleure exòtic de la "samba-disco-dance" que esmenta la lletra més endavant (1:58). Sobre aquest minimalisme electrònic, la veu de Pau Debon entra recolzada únicament per una subtil reverberació artificial (0:25). Aquest recurs tècnic resulta significatiu, ja que constitueix la primera instància en les tres cançons analitzades en què es percep de manera clara un efecte deliberat sobre la pista vocal. Aquesta mediació acústica, absent en la naturalitat orgànica dels altres dos temes, altera la proximitat habitual del cantant i accentua la sensació de buidor i immensitat espacial pròpia del context narratiu. Aquesta textura inicial va evolucionant progressivament i, a la segona meitat de la primera estrofa, s'incorporen capes de cordes sintetitzades o filtrades que afegeixen densitat atmosfèrica (0:38), mentre que la tercera estrofa introdueix un baix electrònic de freqüències greus que pot evocar el motor rítmic d'una nau espacial (0:50–1:04).

En qualsevol cas, la tornada (1:05–1:28) trenca radicalment amb aquest minimalisme electrònic i ofereix un contrast més terrenal i orgànic. La producció s'allunya de les sonoritats purament electròniques i s'endinsa en codis del pop-rock clàssic a través de la irrupció d'una bateria acústica i guitarres elèctriques, fet que sembla reflectir tímbricament el retorn a la "normalitat humana" de la Terra —per parlar en representació de la humanitat— en contraposició a la descripció de l'estranyesa alienígena. De tota manera, s'afegeix un so agut i electrònic constant al fons de la mescla per mantenir el vincle amb l'entorn espacial on acaben d'arribar els humans i, a més, la pista de veu apareix duplicada per transmetre una impressió de col·lectivitat humana en presentar-se de manera amistosa davant dels alienígenes. En el passatge de transició instrumental posterior a la tornada (1:29–1:41), els sintetitzadors incorporen oscil·ladors que recorden al so de les espases làser dels extraterrestres, juntament amb un xiulet sec i contundent, que evoca de manera còmica el xiulet d'un professor al pati de l'escola i anticipa que aquests éssers es regeixen per normes semblants a les humanes. Aquest fet provoca un desplaçament irònic en plantejar la imatge absurda d'un alienígena desplaçant-se per l'hiperespai al compàs d'un codi escolar. La darrera tornada (2:32–2:56) augmenta la potència de la base rítmica, satura el fons amb sons electrònics i, finalment, desemboca en un *outro* que suggereix la dissolució espacial (2:57–3:19): la instrumentació desapareix fins a retornar al minimalisme inicial del *loop* del Casio PT-10, el qual també s'esvaeix gradualment, només deixant sonar unes oscil·lacions que simbolitzen la pèrdua de senyal o l'allunyament de la nau en aquest "inhòspit sistema solar" (3:02–3:19).

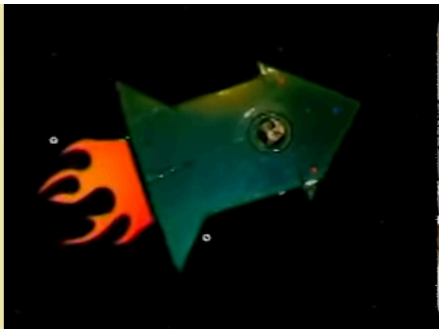
El videoclip tradueix la hibridació estètica a través d'elements visuals del cinema mut, amb una clara influència de l'obra de Georges Méliès. Aquesta proposta visual abraça una estètica retrofuturista i artesanal que inclou intertítols inspirats en l'*Art Déco* (*cf.* Figura 11) i una imatge de textura granulada amb ratlles negres (0:10–0:14), així com un coet espacial de cartró construït amb línies geomètriques simples (*cf.* Figura 12). Aquesta representació d'una ciència-ficció de joguina entra en diàleg amb elements de la instrumentació musical esmentats anteriorment com l'orguenet Casio o el xiulet, entre altres. El personatge del científic —interpretat per Jaume Manresa, el teclista del grup— es troba en una sola estança híbrida que fusiona un laboratori amb la sala d'estar d'una casa tradicional, tot decorat amb paper pintat de motius mecànics, gerros amb flors, tasses de cafè i fotografies familiars (*cf.* Figura 13). Els seus càlculs per dibuixar la trajectòria del coet espacial es realitzen a mà i no en un ordinador, domesticant la complexitat científica i tecnològica en una tasca quotidiana. Fins i tot el clímax èpic del llançament espacial és subvertit mitjançant un melodrama costumista: un comiat romàntic amb la seva estimada que té lloc al mig d'una praderia idíl·lica i assolellada, és a dir, molt lluny del context habitual on succeiria aquest enlairament.

Figura 11. *Intertítols emulant l'Art Déco*



Nota. Fotograma extret d'*Extraterrestres* [Videoclip], per Antònia Font, 2012, YouTube (0:03). https://youtu.be/FurtoDqBdq4.

Figura 12. *La nau de cartró a l'espai exterior*



Nota. Fotograma extret d'*Extraterrestres* [Videoclip], per Antònia Font, 2012, YouTube (0:56). https://youtu.be/FurtoDqBdq4.

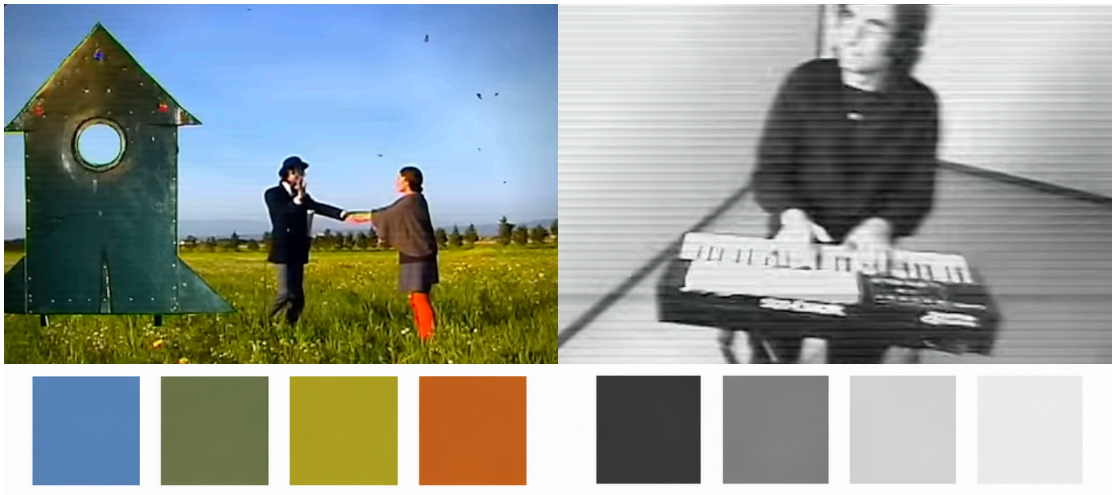
Figura 13. *El laboratori d'estètica artesanal*



Nota. Fotograma extret d'*Extraterrestres* [Videoclip], per Antònia Font, 2012, YouTube (0:32). https://youtu.be/FurtoDqBdq4.

L'estructura narrativa del vídeo es fonamenta, de manera més similar a "Wa Yeah!", en un muntatge més fragmentat i accelerat que, inicialment, alterna tres plans diferenciats: el procés de disseny al laboratori domèstic, la interpretació musical de la banda i el trajecte del coet per l'espai. La clau del vídeo radica en el seu contrast cromàtic (*cf.* Figura 14): el món ficcional de l'aventura espacial es presenta dins una pantalla saturada de colors vibrants que transmeten optimisme —el verd del coet i la gespa, el groc del sol, les flors i la paret de la casa, entre altres. En canvi, aquelles seqüències de la interpretació del grup es mostren en blanc i negre, plenes de línies d'interferència i amb una càmera tremolosa que simula un monitor de seguretat terrestre. Aquesta inversió cromàtica resulta especialment significativa, ja que atorga color a la fantasia i la manca d'ell a la realitat de la banda, fet que suggereix que el territori imaginari posseeix una força vital major que l'entorn real.

Figura 14. *Comparativa cromàtica entre (a) l'aventura espacial i (b) la interpretació de la banda*



Nota. Fotogrames extrets d'*Extraterrestres* [Videoclip], per Antònia Font, 2012, YouTube (0:49 i 2:02). https://youtu.be/FurtoDqBdq4. L'extracció i l'esquema de les paletes de colors inferiors són d'elaboració pròpia.

Posteriorment a l'aterratge (1:41), el protagonista explora el nou terreny amb una imatge editada amb un filtre lleugerament més apagat, potser per marcar l'arribada a un nou espai fantàstic, tot i que l'entorn visualment s'assembla a un paisatge rocós de la costa mediterrània (*cf.* Figura 15). El científic comença a enregistrar l'espai amb una càmera portàtil, però no és fins a l'últim terç del videoclip que es produeix l'encontre amb els extraterrestres (2:20). Lluny de les expectatives d'efectes digitals visualment extravagants del cinema de ciència-ficció, aquests alienígenes apareixen amb disfresses teatrals i còmiques: porten màscares plàstiques amb la cara d'un conill i una cigarreta a la boca, tot combinat amb roba humana de carrer (*cf.* Figura 16). Això és un dels més clars exemples de la domesticació del fantàstic, ja que es presenten com mers vianants que acudeixen per passar l'estona. La ruptura de la jerarquia científica es consolida definitivament en la secció final del vídeo —potenciada per la intensitat de la música—, on aquests éssers arrabassen la càmera de les mans de l'investigador i comencen a perseguir-lo i filmar-lo (2:36). Aquest fet transforma una missió científica en un joc col·lectiu on tots els personatges acaben interactuant des de la mateixa posició jeràrquica i la càmera esdevé una joguina compartida.

Figura 15. *Imatge amb filtre per delimitar el món acabat de descobrir*



Nota. Fotograma extret d'*Extraterrestres* [Videoclip], per Antònia Font, 2012, YouTube (1:49). https://youtu.be/FurtoDqBdq4.

Figura 16. *Caracterització còmica dels extraterrestres amb indumentària i accessoris humans*



Nota. Fotograma extret d'*Extraterrestres* [Videoclip], per Antònia Font, 2012, YouTube (2:21). https://youtu.be/FurtoDqBdq4.

Després d'un breu pla net d'un dels membres del grup lliure d'interferències visuals, el videoclip acaba dissolent la narrativa acompanyat de la sonoritat electrònica dels oscil·ladors. En la imatge de tancament, trobem un primer pla del científic trencant la quarta paret mentre es col·loca el bigoti postís, un gest que desemmascara la naturalesa artificial i lúdica de tota la representació (3:04). Finalment, l'aparició d'un últim cartell de "Fi" amb la tipografia d'*Art Déco* a una pantalla de

televisió conclou l'obra reiterant la connexió amb el cinema primitiu (3:18). Aquesta referència apunta que, dins l'univers d'Antònia Font, la ciència-ficció és un refugi emocional on l'univers no es percep com un buit aterridor, sinó com un escenari que pot acabar reduint-se a un joc infantil des de la sala de casa, la qual cosa demostra alhora que la ficció lúdica és una de les poques eines per fer-nos somriure davant un planeta degradat.

5.4. Interseccions entre l'absurd, la quotidianitat i la ciència-ficció

L'anàlisi detallada dels tres casos paradigmàtics escollits ha permès validar la rellevància dels tres eixos temàtics presentats al marc teòric: l'absurd, la quotidianitat i la ciència-ficció. Gràcies a aquest estudi també s'ha pogut observar que la divisió proposada inicialment no opera mitjançant categories excloents, sinó com a eixos superposables en determinats moments de la discografia del grup. Per tant, la riquesa principal de l'univers poètic d'Antònia Font resideix en la seva capacitat d'hibridar aquests conceptes i generar espais on unes línies que es pressuposaven divisòries finalment s'acaben desdibuixant a favor de les cançons.

Aquesta hibridació es materialitza de manera palesa en el pla musical, on la comparativa de les tres cançons revela una gradació sonora i de producció que es correspon amb el continu conceptual. D'una banda, la producció d'"Alegria" es fonamenta en un arranjament de pop-rock d'arrel més orgànica, amb una instrumentació més natural i acústica que serveix per ancorar el caràcter càlid i emotiu del costumisme. A l'extrem oposat, "Wa Yeah!" abraça una estètica més pròpia del pop electrònic on els sons sintètics actuen com a correlat sonor de l'estranyesa i fragmentació de l'absurd. Finalment, "Extraterrestres" combina la intimitat de la veu amb sonoritats sintetitzades que evoquen un pop de joguina per tal de suggerir l'element tecnològic espacial despullant-lo d'una fredor aliena i transformant l'electrònica en un recurs lúdic i domèstic.

A partir d'aquest marc sonor, una de les primeres evidències d'aquesta naturalesa híbrida és el fenomen que es pot definir com a "costumisme espacial", una unió entre la quotidianitat i la ciència-ficció. Les tres cançons revelen que la iconografia científica o tecnològica no apareix com a eina purament d'evasió. A "Alegria", d'una banda, elements com els astronautes protagonistes o les mencions a les òrbites funcionen com a mitjà d'expressió d'un sentiment purament humà i terrenal com és la celebració del moment present. D'altra banda, i de manera aparentment invertida, a "Extraterrestres" la figura de l'alienígena es presenta com a totalment domesticada a través de referències explícites a la vida diària humana. Aquesta intersecció sovint també dona lloc a una mena de "ciència-ficció de joguina" en què, per exemple, tant el batiscaf protagonista del videoclip de "Wa Yeah!" com el coet espacial a "Extraterrestres" esdevenen mediacions tecnològiques que

s'allunyen del realisme com a manera d'abraçar una poètica d'allò domèstic i emocional. Així doncs, aquest mecanisme facilita que l'espectador acabi acceptant amb total naturalitat que fenòmens extraordinaris han passat a formar part del quotidià.

Aquest procés es veu profundament enriquit per l'absurd, el qual ha demostrat ser un mètode transversal en la mostra seleccionada i no només una categoria temàtica aïllada. Tot i que, en el primer plantejament d'aquest estudi, s'havia associat aquest eix de manera exclusiva a la fragmentació i flux de consciència de "Wa Yeah!", l'absurd també emergeix en la quotidianitat de les altres dues cançons. La diferència, però, radica en la manera en què es genera aquesta manca de sentit. Mentre que a "Wa Yeah!" neix de l'acumulació no lineal d'imatges o objectes —com el llapis d'Ikea o el pistatxo— a "Extraterrestres" sorgeix de la hibridació visual de personatges no humans que vesteixen roba de carrer, porten màscares de conill i fumen. En ambdós casos, l'absurd actua com una lent per observar la realitat i esdevé la clau per evitar percebre la vida diària com a avorrida o la ciència-ficció com un espai fred o distant.

Així mateix, l'anàlisi ha identificat un altre element determinantment transversal en els tres temes: el rol de la mediació tecnològica, entesa com la presència d'un artefacte, vehicle o disfressa que separa temporalment el subjecte del seu entorn real. Aquest fenomen queda palès a "Wa Yeah!" en forma de submarí que se submergeix en una exploració de l'inconscient humà, a "Alegria" en el vestit d'astronauta que permet observar la rutina des de la distància poètica del *flâneur*, i a "Extraterrestres" a través d'una nau espacial i una càmera portàtil que permeten interactuar de manera lúdica amb l'altre. Aquesta mediació es caracteritza perquè, en els tres casos, la tecnologia acaba servint objectius introspectius i costumistes com poden ser parlar del mar i del sol de l'horabaixa, d'una escena íntima i romàntica o de la paròdia de la mercantilització turística del territori balear.

En definitiva, els resultats obtinguts a partir d'aquesta experiència autoetnogràfica conviden a matisar la hipòtesi inicial de les tres categories completament diferenciades. S'ha comprovat que, certament, "Wa Yeah!, "Alegria" i "Extraterrestres" majoritàriament giren al voltant dels eixos temàtics assignats originalment —l'absurd, la quotidianitat i la ciència-ficció, respectivament. No obstant això, en lloc d'operar com a compartiments completament tancats i immòbils, l'obra acaba teixint una xarxa poètica molt més complexa i entrellaçada. En aquest entramat, les al·lusions a la quotidianitat solen aportar el contingut emocional i l'arrelament humà —articulats sobretot des de la proximitat lírica i vocal—, la ciència-ficció ofereix l'escenari visual, la iconografia i la mediació tecnològica —sovint electromusical— com un decorat i, finalment, l'absurd connecta aquest conjunt i hi proveeix el to humorístic i, irònicament, el distanciament lògic necessari per evitar una

ruptura total entre les dues realitats anteriors mitjançant un desajustament expressiu prou controlat. Gràcies a aquesta interconnexió, per tant, Antònia Font aconsegueix que un cant a l'immens espai exterior acabi esdevenint un dels màxims exponents del costumisme mediterrani —o balear— contemporani.

6. Conclusions

Aquest treball ha permès constatar que l'univers creatiu d'Antònia Font només es pot entendre des d'una mirada tridimensional que abraci simultàniament música, lletra i imatge audiovisual. Al llarg de la recerca, s'ha evidenciat que aquests tres llenguatges no operen de manera independent ni com a simple acompanyament, sinó que es complementen per teixir un complex poètic de gran singularitat. De la mateixa manera, també s'ha validat la vigència dels eixos temàtics proposats inicialment com a primera aproximació analítica a l'obra del grup. Així doncs, s'ha confirmat el paper de l'absurd com a element disruptiu capaç de trencar la lògica lineal i les estructures narratives tradicionals, la quotidianitat com a ancoratge emocional que apel·la a les vivències dels oients, i la ciència-ficció com a escenari lúdic idoni per a una gran diversitat d'exploracions estètiques d'aquestes mateixes experiències.

En qualsevol cas, l'aportació principal derivada de l'anàlisi detallada de la mostra d'aquest estudi radica en la troballa d'una profunda hibridació conceptual. Tot i que és cert que cadascuna de les tres cançons seleccionades manté un eix temàtic clarament dominant i recognoscible, aquests conceptes no actuen com a categories radicalment aïllades, sinó que s'entrellacen constantment per donar lloc al que he optat per encunyar com una "ciència-ficció domèstica i absurda". Aquesta naturalesa híbrida no només permet la coexistència d'elements de cada categoria, sinó que aquests també puguin reforçar-se'n l'impacte mútuament. En aquest sentit, tecnologia i iconografia futurista deixen de ser quelcom fred i distant i esdevenen una estructura per entendre millor la realitat propera. Aquest mecanisme se sosté gràcies al pes de la identitat i territori, on la mallorquinitat quotidiana i el paisatge balear es consoliden com a centre de gravetat on les cançons troben arrel i, així, impedeix que tant la vacuïtat de l'espai com la manca de sentit de l'absurd es percebin com a propostes purament buides de significat o purament evasives.

Des d'una perspectiva metodològica, aquest estudi ha reafirmat que les eines analítiques d'autors com Philip Tagg o Carol Vernallis continuen essent vàlides i necessàries per adreçar el pop-rock contemporani, un camp sovint infravalorat per la musicologia més clàssica o academicista. La intersecció d'aquests marcs teòrics, alhora, també ha propiciat la resignificació de conceptes provinents de la teoria literària o cinematogràfica. N'és un exemple l'aplicació de la noció

d’“estranyament cognitiu” de Darko Suvin (1979), que s’ha desplaçat des del seu ús habitual a escenaris generalment futuristes o fantàstics per traslladar-lo a escenes quotidianes o costumistes, la qual cosa demostra que la sorpresa estètica també pot néixer de la realitat més pròxima.

Tanmateix, com qualsevol projecte de recerca, aquest també presenta certes limitacions. En primer lloc, la mostra s’ha reduït a l’anàlisi de tres cançons d’una discografia molt més vasta, de manera que els resultats, tot i ser representatius dels casos paradigmàtics estudiats, abracen una etapa cronològica molt limitada, entre els anys 2002 i 2006. Això planteja la qüestió de si aquesta poètica híbrida es manté encara vigent en projectes posteriors, com *Vostè és aquí* (2012) o el seu retorn amb *Un minut estroboscòpica* (2022). D’altra banda, l’enfocament metodològic primordialment autoetnogràfic comporta assumir que les conclusions obtingudes impliquen un component d’interpretació personal inevitable en tractar-se d’una experiència musical viscuda en primera persona i que pot no ser completament compartida per qualsevol oient.

Aquestes limitacions, en qualsevol cas, també obren nous horitzons per a futures línies de recerca. D’una banda, seria de gran interès aplicar i fer extensible aquest model d’anàlisi a altres artistes, grups i repertoris de la música popular contemporània balear, així com a altres manifestacions artístiques de caràcter interdisciplinari. En aquest sentit, el focus podria desplaçar-se cap a la posada en escena dels concerts en directe per avaluar com l’escenografia, les projeccions visuals i la il·luminació cooperen amb la música en la creació de significat. Igualment, queda obert el camí per investigar l’ús de referències i manifestacions tecnològiques en els últims àlbums d’Antònia Font o per estudiar en quina mesura la poètica del grup ha influït en les noves generacions del pop català i balear contemporani.

En última instància, cal concloure que el principal llegat d’Antònia Font resideix en haver aconseguit que un inhòspit sistema solar resulti tan familiar com l’acte d’anar a comprar el pa o contemplar com els carrers s’omplen de gent. La seva trajectòria demostra que la música popular pot esdevenir la manifestació d’una poètica sofisticada i, alhora, un refugi per a la nostra pròpia quotidianitat.

Referències bibliogràfiques i audiovisuals

Alonso, D. (2021). Transnational Networks of Communist Musical Propaganda in the Spanish Civil War. *Journal of war & culture studies*, *14*(4), 454–478.

Antònia Font. (7 d'octubre de 2012a). *Extraterrestres* [Videoclip]. YouTube. https://youtu.be/FurtoDqBdq4

Antònia Font. (7 d'octubre de 2012b). *Wa Yeah!* [Videoclip]. YouTube. https://youtu.be/CyceHyj0Ea8

Antònia Font. (8 d'octubre de 2012). *Alegria* [Videoclip]. YouTube. https://youtu.be/9E5ah27Ipvw

Baudelaire, C. (1982). The Painter of Modern Life. Dins F. Frascina i C. Harrison (Eds.), *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology* (pp. 23–28). Nova York: Harper & Row.

Canyelles, T. (2019). *Vida i color: Palma i els anys vuitanta des de la mirada de Toni Socias*. Nova Editorial Moll: Ajuntament de Palma.

Corbera, A. (2018). Baltasar Samper, compositor: el redescobriment d'un músic català a l'exili. *Revista Catalana de Musicologia,11*, 199–231.

DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

Duran, B. (2019). Paisatges sonors de l'antiguitat mediterrània: tintinnabulum i basíliques paleocristianes a l'illa de Mallorca. Una aproximació interdisplinària. *Quadrivium*, (10). https://avamus.org/wp-content/uploads/2020/04/QDV-B%C3%A0rbara-Dura-catal%C3%A0.pdf

Fabbri, F. (1982). A Theory of Musical Genres: Two Applications. Dins D. Horn i P. Tagg (Eds.), *Popular Music Perspectives* (pp. 52–81). Göteborg i Exeter: International Association for the Study of Popular Music.

Frith, S. (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.

García Quiñones, M. (2019). Studying listening to recorded popular music: A methodological overview and some sugestions for future research. Dins M. Dumnić Vilotijević I I. Medić (Eds.), *Contemporary Popular Music Studies* (pp. 91–100). Wiesbaden: Springer.

Hanna, M. K. (1964). *Dadaism: Its history and its influence*. [Treball de Fi de Màster, University of Wyoming].

Hargreaves, D. J., i North, A. C. (1999). The Functions of Music in Everyday Life: Redefining the Social in Music Psychology. *Psychology of music*, *27*(1), 71–83.

Hernández Salgar, Ó. (2012). La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas, 7*(1), 39–77.

Humphrey, R. (1954). *Stream of Consciousness in the Modern Novel.* Los Angeles: University of California Press.

Kaykov, M. (2021). Scriabin's Synesthesia, Demystified. *ICONI,* (3), 22–28.

Kitts, T. M., i Baxter-Moore, N. (Eds.). (2019). *The Routledge Companion to Popular Music and Humor*. Nova York: Routledge.

Lefebvre, H., i Levich, C. (1987). The everyday and everydayness. *Yale French Studies*, (73), 7–11.

López, P. J. (2024). *Peor Impossible. Música i dissidència queer en la Mallorca de la Transició* [Treball de Fi de Màster, Universitat Autònoma de Barcelona].

López Cano, R., i San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Esmuc.

Mariner i Cortés, M. (2019). Musical travelling: Escolta musical mediada al transport públic. *Journal of Sound, Silence, Image and Technology, 1*(2), 84–103.

Martínez, M. (2015). Antònia Font: una nova 'Nova Cançó' des de Mallorca. Dins *Les Îlles Balears: littérature, llengua, història, arts: actes du VIe Congrès International de l'Association Française des Catalanistes (Université Paris-Sorbonne, 4–5 octobre 2013)* (pp. 125–132). Perpinyà: Trabucaire.

McLeod, K. (2003). Space oddities: aliens, futurism and meaning in popular music. *Popular Music*, *22*(3), 337–355.

Mendívil, J. (2016). *En contra de la música: Herramientas para pensar, comprender*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music.* Philadelphia: Open University Press.

Moore, A. F. (2012). *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Music.* Burlington: Ashgate Publishing.

Nodelman, P. (1981). The Cognitive Estrangement of Darko Suvin. *Children's Literature Association Quarterly*, *5*(4), 24–27.

Olives, G., Moreno, T., i Burguera, I. (2023). Tourism Music in Mallorca: From Mallorcastyle to the Serra de Tramuntana. *Global Journal of Human-Social Science, 23*(2).

Pelias, R. J. (2019). *The Creative Qualitative Researcher: Writing That Makes Readers Want to Read*. Nova York: Routledge.

Piquer, R. (2020). Popular music in Spain: Current lines of research and future challenges. *Iaspm Journal*, *10*(1), 59–69.

Suvin, D. (1979). *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. Londres: Yale University Press.

Tagg, P. (1982). Analysing popular music: theory, method and practice. *Popular music*, *2*, 37–67.

Ventzislavov, R. (2014). Singing Nonsense. *New Literary History 45*(3), 507–522.

Vernallis, C. (2004). *Experiencing music video: Aesthetics and cultural context*. Nova York: Columbia University Press.

Annex. Relació d'àlbums i suport audiovisual de videoclip

Les cel·les ressaltades en verd corresponen a les cançons que compten amb videoclip.

1. Antònia Font

Any de publicació	1998				
Formació	Pau Debon (veu)	Joan Miquel Oliver (lletrista i guitarrista)	Jaume Manresa (teclats i piano)	Pere Debon (bateria)	Pere Estarelles (baix)
Discogràfica	Slurp! (1998)		DiscMedi/Blau (2002)		
Llistat de cançons	1. Cibernauta Joan	2. La meva clientela	3. Viure sense tu	4. S'univers és una festa	5. En s'estiu
	6. Com una bombolla	7. Hotel Occidental	8. Cibernauta Joan (II)	9. Tot sol	10. S'estel d'Aquari
	11. S'aire de ca teva	12. Amb un velomar	13. Sa vida passa	14. Cibernauta Joan (III)	

2. A Rússia

Any de publicació	2001				
Formació	Pau Debon (veu)	Joan Miquel Oliver (lletrista i guitarrista)	Jaume Manresa (teclats i piano)	Pere Debon (bateria)	Joan Roca (baix)
Discogràfica	Slurp! i Música Global				
Llistat de cançons	1. Canta	2. Tots es motors	3. Focs artificials	4. Estendre sa roba	5. A Rússia
	6. Fa calor	7. Camps de maduixes	8. Aquesta pluja	9. Tornar a sa terra	10. Ses meves mans
	11. Declar	12. Ses estrelles del cel	13. Ses bombes atòmiques	14. Sa llimona	15. S'animal que no existeix

3. Alegria

Any de publicació	2002				
Formació	Pau Debon (veu)	Joan Miquel Oliver (lletrista i guitarrista)	Jaume Manresa (teclats i piano)	Pere Debon (bateria)	Joan Roca (baix)
Discogràfica	Drac-Virgin				
Llistat de cançons	1. Final	2. Alegria	3. Dins aquest iglú	4. Alpinistes-samurais	5. Vos estim a tots igual
	6. Productes de neteja	7. Patxanga	8. Asteroide num.15000	9. Tristesa	10. …Alegria

4. Taxi

Any de publicació	2004				
Formació	Pau Debon (veu)	Joan Miquel Oliver (lletrista i guitarrista)	Jaume Manresa (teclats i piano)	Pere Debon (bateria)	Joan Roca (baix)
Discogràfica	DiscMedi/Blau				
Llistat de cançons	1. Benzina (Dos Souvenirs de la Terra I)	2. Vitamina sol (Dos Souvenirs de la Terra II)	3. Armando Rampas (Recital del Robot i l'Astronauta I)	4. Jo, Robot (Recital del Robot i l'Astronauta II)	5. La vida de l'astronauta (Recital del Robot i l'Astronauta III)
	6. Extraterrestres (Recital del Robot i l'Astronauta IV)	7. Robot (Recital del Robot i l'Astronauta V)	8. Vehicle lunar (Recital del Robot i l'Astronauta VI)	9. Portaavions (Viatges i Postals de la Terra I)	10. Multicinemes (Viatges i Postals de la Terra II)
	11. Loco (Viatges i Postals de la Terra III)	12. Holidays (Viatges i Postals de la Terra IV)	13. Milers d'habitants (Viatges i Postals de la Terra V)	14. Astronauta rimador (Gran Final L'Hotel Galixi I)	15. Cosmos immutable (Gran Final L'Hotel Galixi II)
	16. Càpsula d'emergència (Gran Final L'Hotel Galixi III)	17. I just called to say I love you (Gran Final L'Hotel Galixi IV)			

5. Batiscafo Katiuscas

Any de publicació	2006				
Formació	Pau Debon (veu)	Joan Miquel Oliver (lletrista i guitarrista)	Jaume Manresa (teclats i piano)	Pere Debon (bateria)	Joan Roca (baix)
Discogràfica	DiscMedi/Blau				
Llistat de cançons	1. Play	2. Batiscafo Katiuscas	3. Wa yeah!	4. Tokio m'és igual	5. Amazones a sa lluna
	6. Darrere una revista	7. Love song	8. Nata	9. Mecanismes	10. Tonto
	11. Bamboo	12. Replay			

6. Lamparetes

Any de publicació	2011					
Formació	Pau Debon (veu)	Joan Miquel Oliver (lletrista i guitarrista)	Jaume Manresa (teclats i piano)	Pere Debon (bateria)	Joan Roca (baix)	Catalina Roig (flauta)
Discogràfica	Robot Innocent					
Llistat de cançons	1. Me sobren paraules	2. Coses modernes	3. Islas Baleares	4. Abraham Lincoln	5. Clint Eastwood	6. Icebergs i gèisers
	7. Calgary 88	8. Pioners	9. Boreal	10. Es canons de Navarone	11. Carreteres que no van enlloc	12. Es far de Ses Salines
	13. Sospitosos	14. Minutos musicales				

7. Vostè és aquí

Any de publicació	2012					
Formació	Pau Debon (veu)	Joan Miquel Oliver (lletrista i guitarrista)	Jaume Manresa (teclats i piano)	Pere Debon (bateria)	Joan Roca (baix)	Delfí Mulet (banjo)
Discogràfica	Robot Innocent					
Llistat de cançons	1. Sol de Taronges	2. Per jo i tots es ciclistes	3. Sa casa des carboner	4. Poesies malversades	5. Nous partons pour la France	6. Blood, devastation, death, war and horror
	7. A cada mà una maleta	8. S'alegria des conill	9. Vostè és aquí	10. Zoom	11. Punyeta món	12. Esperant assegut
	13. Quinze quaranta	14. Aram	15. N'Angelina	16. Canta a sa dutxa mi niña	17. Camins de plàstic	18. Búnquers de plom a mitjanit
	19. Leyenda negra	20. Abraçades són pastilles	21. Sentinella	22. Ballarines de ballet	23. Llops i balenes	24. Meduses
	25. Per què vaig venir	26. A metròpolis	27. Goril·les vestits	28. Un hiver à Majorque	29. Aquest	30. Off with his head
	31. Jugam a ciclops	32. Fanfàrria	33. Neutrins	34. Serpentines esquinçades	35. Colors passant cristalls	36. Cartes de Ramiro
	37. Los devoró la selva	38. Son Bonet estava controlat	39. Santa Claus	40. Polaris		

8. Un minut estroboscòpica

Any de publicació	2022				
Formació	Pau Debon (veu)	Joan Miquel Oliver (lletrista i guitarrista)	Jaume Manresa (teclats i piano)	Pere Debon (bateria)	Joan Roca (baix)
Discogràfica	Primavera Labels				
Llistat de cançons	1. Un minut estroboscòpica	2. Oh la la	3. Miquel Riera	4. Amants perfectes	5. Cultura silenci
	6. Una daixona de pols	7. Invisible	8. Caramel·let	9. Cançó de llum	10. Venc amb tu