

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

**SEMPRE VENIES DARRERE**  
**Quan la intimitat esdevé política a les cançons**  
**d'Obrint Pas i La Gossa Sorda**

Treball de Fi de Grau presentat per  
Joaquim Bautista i Bizcocho

Tutor  
Alejandro Arribas Miranzo

Bellaterra, juny del 2026

## ÍNDEX

|                                                                             |    |
|-----------------------------------------------------------------------------|----|
| 1. Introducció.....                                                         | 3  |
| 2. Estat de la qüestió.....                                                 | 4  |
| 3. Marc teòric i metodològic.....                                           | 6  |
| 4. La situació del País Valencià a finals del s.XX i principis del XXI..... | 7  |
| 5. Les cançons.....                                                         | 8  |
| 5.1 La Guàrdia (La Gossa Sorda).....                                        | 8  |
| 5.2 Camals Mullats (La Gossa Sorda).....                                    | 13 |
| 5.3 Camins (Obrint Pas).....                                                | 17 |
| 5.4 La Vida Sense Tu (Obrint Pas).....                                      | 21 |
| 6. Conclusions.....                                                         | 26 |
| 7. Bibliografia.....                                                        | 28 |

## 1. INTRODUCCIÓ

Darrerament —i parlo des de la perspectiva que més directament em toca, la de Catalunya— la societat ha experimentat una certa despolitització, probablement generada per la frustració envers una classe política que, en gran mesura, és percebuda com a incompetent. El que resulta especialment rellevant és que no només s’hagi produït aquest procés, sinó que també hagin emergit discursos que el reivindiquen. L’any 2024 s’estrenava a TV3 el documental *La banda del pati*, dins del programa *Sense ficció*, centrat en alguns dels grups i artistes de la nova escena musical urbana catalana. Més enllà de l’estil sonor, el documental abordava altres qüestions, entre les s’hi trobava quals la dimensió política de la música, tot destacant que, mentre que en etapes anteriors l’escena musical estava fortament polititzada, en els darrers anys s’ha orientat cap a temàtiques més quotidianes. Els cantants del grup The Tyets, Xavier Coca i Oriol de Ramon, afirmaven:

“Va haver-hi una època en què tots els festivals estaven polititzats, tot era “indepe” i tot eren estelades. [...] I ara hi ha una nova generació d’artistes que està cansada que en una cançó li hagin d’explicar què ha de pensar.” (Feixas Roca, 2024, 00:21:44).

En contraposició, Panxo, cantant de Zoo, reflexionava:

“La música, sense política, és solfeig. Jo no sé solfeig. El que faig és música i, en conseqüència, expressar-me artísticament, però jo crec que tot és política. En tot el que fem i el que diem hi ha política.” (Feixas Roca, 2024, 00:23:03).

És a partir d’aquesta segona afirmació que plantejo el punt de partida d’aquest treball: la idea que tota pràctica humana pot tenir una dimensió política.

Per tal d’abordar aquest plantejament, cal primer delimitar el concepte de política. Segons el DIEC, aquesta es defineix com la “ciència i art de governar, que tracta de l’organització i de l’administració d’un estat en els seus afers interiors i exteriors” (Institut d’Estudis Catalans, s.d.). Tanmateix, aquesta definició resulta limitada si es considera que la política no es restringeix únicament als marcs institucionals. Espais com una assemblea de barri, un ateneu popular, una associació veïnal, un sindicat, una manifestació, una vaga, una okupació, un casal popular, un grup ecologista, una associació feminista o una xarxa de suport mutu, en són la mostra clara. Així mateix, també es poden identificar formes de política en accions quotidianes i aparentment menors. En un context marcat per la deshumanització, l’automatització i l’individualisme, gestos com establir una relació de proximitat, mirar els ulls a les persones amb què interactuem el dia a dia i mostrar respecte, poden adquirir una significació que excedeix l’àmbit estrictament personal.

La idea d'una despolitització de la música —i, per extensió, de la societat— esdevé, com a mínim, qüestionable, ja que fins i tot l'absència aparent de posicionament ideològic implica cert posicionament.

Per abordar la complexitat de l'assumpte, el treball se centrarà en l'anàlisi d'un corpus concret de cançons dels grups Obrint Pas i La Gossa Sorda. Ambdós han estat un clar exemple de reivindicació política a través de la música, abordant temàtiques com la defensa de la llengua, la cultura i la tradició. Si més no, mentre que a altres cançons de les seves respectives discografies, com podria ser “La Flama” o “Senyor Pirotècnic”, queda reflectit de manera més directa, les peces seleccionades prioritzen relats humans on l'afectivitat i la quotidianitat esdevenen centrals.

## 2. ESTAT DE LA QÜESTIÓ

El recorregut d'aquests dos grups va tenir el seu punt àlgid durant la primera dècada del segle XXI. Obrint Pas es va dissoldre el 2014 i La Gossa Sorda el 2016, coincidint amb l'entrada de l'esquerra al govern valencià. Aquesta dada, més que un fet anecdòtic, permet entendre en part el motiu de ser d'aquests grups i la complexa situació política i social del País Valencià durant els seus anys d'activitat. Cal destacar, però, que tant Xavi Sarrià, cantant d'Obrint Pas, com Josep Nadal, cantant de La Gossa Sorda, han mantingut viu el llegat dels seus respectius grups després de la seva dissolució. Sarrià amb “Xavi Sarrià i el Cor de la Fera” i Nadal amb “Pep de la Tona”. A més, La Gossa Sorda va tornar temporalment als escenaris l'any 2026.

La discografia d'Obrint Pas i La Gossa Sorda, i més àmpliament allò que s'ha anomenat “música en valencià” de principis del segle XXI, ha rebut fins ara una atenció relativament limitada des del camp de la Musicologia. Tot i això, existeixen alguns treballs rellevants procedents sobretot de la filologia catalana. És el cas de Roser Durà, que al seu article *Obrint Pas: de la Nova Cançó al fenomen actual de la música en valencià*, ho analitza a partir dels referents territorials, identitaris i simbòlics que apareixen a les lletres, mentre que Tremedal Ortiz Soriano a *Les Claus del Tio Canya: L'imaginari del Grup Valencià Al Tall* estudia l'obra d'Al Tall com a constructora d'un imaginari col·lectiu valencià. En tots dos casos, l'atenció recau principalment sobre la dimensió textual, poètica, política i cultural de les cançons, en canvi, continua sent menys freqüent una aproximació que consideri les cançons com a objectes artístics al complet.

En aquest sentit l'aportació de Josep Vicent Frechina és especialment rellevant, ja que situa la música valenciana contemporània dins una genealogia cultural concreta. Aquesta trajectòria queda recollida a *La cançó en valencià. Dels repertoris tradicionals als gèneres moderns*, un manual

pioner sobre la cançó en valencià publicat per l'Acadèmia Valenciana de la Llengua, que constitueix una de les principals obres de referència per a l'estudi d'aquest fenomen. Frechina insisteix que “La cançó no és el poema amb música: és un cos nou amb els dos elements integrats” (Frechina, 2024, p. 34). És aquesta formulació la que permet justificar que l'anàlisi estrictament textual és insuficient, ja que el sentit de la cançó no acaba en la lletra, sinó que es construeix també a través del timbre, la intensitat, la instrumentació, el ritme, la interpretació vocal, etc.

Frechina mostra la presència explícita de l'autor Vicent Andrés Estellés a *Obrint Pas* i *La Gossa Sorda*, tot assenyalant que *Obrint Pas* introdueix fragments d'Estellés a “La flama” i “La vida sense tu”, i que *La Gossa Sorda* el cita a “Camals mullats” (Frechina, 2024, pp. 46-47). Això permet afirmar que aquests grups no operen en un buit cultural, sinó que s'inscriuen en una tradició concreta de la cançó en valencià que articula llengua, memòria i identitat. Frechina defineix igualment Estellés com un poeta que complementa la proposta identitària “per la via de la sensualitat i la sentimentalitat” (Frechina, 2024, p. 37), i és aquest punt el que obre una línia de treball fonamental per a aquesta recerca: la sentimentalitat no hi apareix com un element accessori, sinó com una via central de construcció identitària.

Finalment, els treballs de Penalva i Català reforcen aquesta lectura des d'un punt de vista més proper al cas valencià. En el seu estudi sobre Diània<sup>1</sup>, mostren la connexió entre música popular, identitat, territori i protesta, i entenen aquesta escena local de música en valencià com un espai on la música genera emocions col·lectives i esdevé vehicle d'acció política i identitària. Tot i que el seu enfocament no se centra específicament en la intimitat, sí que ajuda a situar *Obrint Pas* i *La Gossa Sorda* dins una mateix imaginari on música, llengua, territori i comunitat apareixen fortament entrellaçats. És precisament en aquesta necessitat d'abordar les cançons al complet on se situa aquest treball, en la necessitat d'abordar les cançons al complet.

---

<sup>1</sup> La Diània és una denominació cultural i geogràfica utilitzada per referir-se al conjunt de comarques centrals del País Valencià. Aquesta referència és rellevant en aquest treball perquè un dels grups analitzats, *La Gossa Sorda*, es va formar a Pego (Marina Alta), municipi situat dins d'aquest territori.

### 3. MARC TEÒRIC I METODOLÒGIC

El treball s'ha construït a partir de diverses línies teòriques. En primer lloc, la de l'emoció com a pràctica. En aquest sentit han sigut valuosos els estudis de José Colmeiro, que pensa la cançó popular com a espai de construcció d'identitat col·lectiva. Aquest defensa que la memòria històrica té una doble funció: “to maintain a sense of continuity with the past” i “to reinforce the sense of contiguity within the social group”. Les cançons, així, no esdevenen només productes de consum, sinó llocs on passat i present es connecten, i on individu i col·lectiu troben una forma d'articulació compartida. Per això l'autor defensa que les cançons populars poden actuar com a “collective acts of identity formation and construction of historical memory”, fet que permet entendre que una cançó pot funcionar simultàniament com a expressió afectiva i com a vehicle de memòria i identitat.

Des d'una altra perspectiva, el text de Ricardo Trimillos també és útil perquè desplaça l'atenció de la cançó com a producte cap a la música com a pràctica. Trimillos distingeix entre “lived experience” i “performed identity”. Aquesta distinció permet pensar que la música pot ser, alhora, experiència viscuda i identitat representada. Aplicat al cas que ens pertoca, les cançons dels grups d'estudi no només expressen una identitat ja existent, sinó que contribueixen a produir-la i a fer-la perceptible en l'àmbit col·lectiu, reforçant la idea que la música no és un simple suport de continguts, sinó una pràctica social que construeix comunitat.

En aquesta mateixa direcció, Monique Scheer proposa entendre les emocions com a pràctiques, en comptes de simples estats interns naturals i atemporals: “emotions themselves can be viewed as a practical engagement with the world”. A més, insisteix que emergeixen de “bodily dispositions conditioned by a social context, which always has cultural and historical specificity”. Aquest plantejament resulta central per a una recerca que vol examinar la intimitat com a quelcom més enllà d'un espai purament privat, sinó com una forma de pràctica social i culturalment situada. Gràcies a Scheer, l'emoció es pot analitzar com una dimensió incorporada, històrica i relacional, i no com una simple reacció espontània.

Pel que fa a la metodologia, el treball parteix d'una aproximació qualitativa i d'un corpus reduït, cosa que permet una anàlisi més profunda de cada peça. Aquesta anàlisi s'ha fet des d'una vessant textual, musical i sociopolítica, a més de fer escoltes detallades del corpus seleccionat que no es limitin a identificar aspectes formals de les cançons, sinó procurant posar en relació la seva sonoritat amb la lletra, així com amb els significats que generen i el seu context sociocultural i polític. Les cançons escollides són “Camals Mullats” i “La Guàrdia”, de La Gossa Sorda, i “Camins” i “La vida sense tu”, d'Obrint Pas, i la pregunta de recerca que guiarà el treball és la

seüent: De quines maneres l'àmbit íntim i afectiu adquireix potencial polític en les cançons d'Obrint Pas i La Gossa Sorda? Per respondre-la, es plantegen diversos objectius. L'objectiu general és examinar la dimensió política de l'expressió afectiva en aquestes cançons. D'aquest en deriven dos objectius específics: d'una banda, establir connexions entre les obres analitzades i les experiències que configuren, de l'altra, analitzar la relació entre aquestes cançons i el seu context històric i sociopolític específic.

#### **4. LA SITUACIÓ DEL PAÍS VALENCIÀ A FINALS DEL S.XX I PRINCIPIS DEL XXI**

Un dels primers problemes amb què em vaig trobar a l'hora d'abordar aquest treball era una qüestió de context. Mentre que la situació política i social recent de Catalunya em resultava familiar, en el cas valencià em movia en un terreny molt més desconegut pel que fa a molts elements històrics, polítics i culturals. Per això, abans d'entrar en l'anàlisi, he necessitat situar aquest repertori dins el seu marc sociopolític i històric

A principis dels anys noranta, el País Valencià, com tot l'Estat Espanyol, encara patia les seqüeles d'una dictadura que s'havia allargat gairebé quaranta anys, i que havia sigut molt agressiva amb les llengües més petites de l'Estat.

“Des del mateix 1939, la llengua catalana va ser eliminada de l'activitat pública [...] reduint el català a l'àmbit familiar” (Durà, 2017).

En aquest context en que s'intentava aconseguir una certa reconciliació política, ja que el País Valencià havia estat governat pel PSOE –que, tot i no ser el partit més catalanista, havia sigut més laxe en aquest sentit– s'havien donat certs avenços pel que fa a la llengua, amb la implementació del sistema de línies que naixeria arran de la Llei d'ús i ensenyament del valencià (1983). Aquest introduiria el valencià com a llengua vehicular a l'escola, però lluny de normalitzar-la en tots els seus vessants, quedaria molt limitada a l'àmbit educatiu. A tot plegat, se li sumaria que, paral·lelament, la línia en castellà continuava avançant, segmentant la societat valenciana i, especialment, el jovent, que seria protagonista d'aldarulls en repetides ocasions, arreu del territori, per motius polítics. Si més no, més que la línia en castellà, el problema principal fou que aquesta llei del 83 va crear zones lingüístiques castellanoparlants on el sistema de línies no s'aplicava i, simplement, tot es feia en castellà, tinguent plena llibertat de demanar l'exempció d'estudiar valencià. A més, la dreta política va apostar pel secessionisme lingüístic –és a dir, el blaverisme<sup>2</sup>– com una forma d'expressió del nacionalisme espanyol en el context valencià, causant una forta

---

<sup>2</sup> El blaverisme és un moviment polític i identitari valencià sorgit durant la Transició, caracteritzat per l'oposició al catalanisme i per la defensa d'una identitat valenciana diferenciada de la catalana.

vinculació de la llengua, i la unitat d'aquesta, amb les esquerres. Aquest fet, més que ajudar a la seva preservació, ha suposat més problemes pel que fa a la normalització lingüística.

Per si no n'hi hagués prou, el 1995 el Partit Popular entraria al govern, marcant l'inici d'una etapa especialment restrictiva amb la cultura en valencià, a través d'una forta censura i invisibilització. És en aquest context en què es comprèn l'aparició d'una nova escena musical alternativa, liderada per grups que barrejaven ritmes festius, de rock i d'altres gèneres, amb sons tradicionals com el de la dolçaina. Els dos grups que tractem, formats per joves músics amb una inquietud política molt potent, naixerien de la necessitat de certs col·lectius de sentir-se representats, i esdevindrien un tot un moviment contracultural com a resposta a l'hegemonia de l'Estat Espanyol. Ambdós, al llarg de la seva trajectòria, van fer una gran tasca, no només per la llengua, sinó posant sobre la taula un seguit de problemes socials que es vivien i, malauradament, es continuen vivint als carrers.

Paral·lelament, malgrat els avenços en la situació lingüística, la societat valenciana es trobava molt polititzada. El teclista d'Obrint Pas, Miquel Ramos, periodista especialitzat en moviments socials i extrema dreta, ha explicat en diverses ocasions els conflictes que el grup va viure durant els seus anys de formació. En un article publicat a Público, recorda com ell i altres estudiants valencianoparlants de l'IES Benlliure eren coneguts despectivament com els "guarros de la línia", una expressió utilitzada per referir-se als alumnes de la línia en valencià que reflectia les tensions presents en determinats sectors de la societat valenciana (Ramos, 2021). Cal tenir en compte, a més, episodis de violència política que van marcar profundament el context del moment. Un dels casos més significatius és l'assassinat de Guillem Agulló l'any 1993, jove vinculat a moviments antifeixistes i independentistes, assassinat en un atac de caràcter feixista. Aquest cas va esdevenir un símbol dins l'àmbit valencià, no només per la violència en si, sinó també per la resposta social que va suposar. Obrint Pas li va dedicar la cançó "No tingues por", que amb el pas dels anys ha esdevingut una de les peces més significatives de la seva discografia per la càrrega simbòlica que conté.

## **5. LES CANÇONS**

### **5.1 LA GUÀRDIA (LA GOSSA SORDA)**

"La Guàrdia" apareix l'any 2006 dins "Garrotades", el segon disc d'estudi de La Gossa Sorda. El grup havia començat a construir un públic propi gràcies a "Vigila" (2003) i, musicalment, "Garrotades" manté una sonoritat directa i contundent, amb una presència molt important de l'ska, el punk i la dolçaina. Comparat amb treballs posteriors hi ha menys experimentació i una aposta

clara per la contundència sonora. La cançó encaixa bastant dins aquest moment de la trajectòria del grup i, igual que moltes altres peces del disc, té una mirada crítica cap a diferents formes de poder i control. Tot i no ser una de les cançons més conegudes de tota la seva discografia, amb els anys ha mantingut una presència important als directes i això probablement explica que fos escollida per obrir el recopilatori “Batalles i cançons”.

La cançó es publica en un moment en què el Partit Popular governava el País Valencià amb una posició molt consolidada sota el lideratge de Francisco Camps. Eren anys de creixement econòmic, de grans projectes urbanístics i d'una imatge institucional molt centrada en la modernització i l'expansió. Al mateix temps, continuaven existint tensions importants al voltant de la llengua, la identitat valenciana i la relació amb la resta de territoris de parla catalana. Tot això formava part d'un clima polític molt present durant aquells anys, especialment entre els sectors socials i culturals. En un context on moltes de les reivindicacions presents a l'escena musical valenciana mantenien una relació conflictiva amb les institucions, cobra sentit que aparegui una cançó que parla de vigilància, control policial i limitacions de l'espai personal. Un bon exemple d'aquestes mobilitzacions el trobem quan, l'any 2005, desenes de músics i cantants en valencià es van tancar al Palau de la Música de València per denunciar la marginació institucional que patia la música en valencià (Diari La Veu, 2022). Aquest episodi permet entendre amb força claredat quin era el model lingüístic impulsat pel Partit Popular durant aquells anys i les dificultats que continuaven trobant les iniciatives culturals en valencià per accedir als espais institucionals.

Durant bona part de la cançó sembla que algú s'estigui dirigint a una altra persona molt concreta amb qui comparteix moltes coses i que coneix prou bé. Podem veure-ho quan apareixen frases com "t'has plantat dins de ta casa", en que es denota una certa intimitat compartida entre els personatges. No hi ha cap mena de distància, i coneix tant els llocs que freqüenta l'altra persona com les seves pots. Al mateix temps, però, apareixen moments on aquesta relació –inicialment entre dues persones– transcendeix i va una mica més enllà. Quan diuen "nosaltres som el seu pitjor malson", per exemple, no sembla que estiguem parlant únicament d'una parella, sinó de més persones. Costa definir amb exactitud a qui es refereix exactament aquest "nosaltres", i crec que la cançó tampoc té gaire interès a aclarir-ho.

Una de les primeres coses que hi apareixen és la idea de prohibició. El primer versos es dedica a enumerar diverses coses que semblen perseguides o mal vistes: la tinença, la ràbia, fins i tot les "vesprades de tardor". Evidentment, no totes estan literalment prohibides, però s'exagera aquesta sensació fins al punt que gairebé qualsevol espai de llibertat personal sembla trobar-se sota sospita. En aquest context apareix la figura de la guàrdia, que dona nom a la cançó. Més que representar

únicament la policia –que també, d'aquí que al principi aparegui “la moral portant pistola” –, funciona com a símbol del control en general. La cançó barreja constantment les normes socials amb la vigilància policial, gairebé com si formessin part del mateix mecanisme. Davant d'això apareix el *cogoll*, probablement el símbol més important de tota la lletra. Fa referència a la marihuana, però crec que dins la cançó representa molt més: el desig, la llibertat, els espais propis que els protagonistes intenten conservar davant d'aquest control constant, etc. Deixa de ser una simple substància per passar a formar part de la relació que construeixen.

Quan la lletra diu “t'has plantat dins de ta casa, t'has decidit a ventilar la teua por”, aquest espai apareix gairebé com un refugi. A diferència del carrer, on sempre hi ha la possibilitat de ser observat, jutjat o perseguit, la casa es converteix en un lloc on poden construir les seves pròpies normes, encara que de manera temporal. Resulta especialment interessant perquè introdueix una certa paradoxa en clau de gènere. Històricament, l'espai domèstic ha implicat una forta reclusió per les dones, implicant a la seva exclusió de molts àmbits de la vida pública. En canvi, aquí apareix com un refugi davant d'un exterior percebut com a amenaçador. D'alguna manera, la cançó mostra com uns homes vinculats a entorns contraculturals poden experimentar formes de vulnerabilitat que els porten a buscar protecció en un espai que tradicionalment no ha tingut aquest mateix significat per a tothom. Això no anul·la les desigualtats històriques associades a l'espai domèstic, però sí que permet observar com les experiències de control, por o repressió poden produir relacions diferents amb els espais segons qui les viu.

Els primers versos tenen un vocabulari molt fred i gairebé administratiu. Paraules com “prohibida”, “il·legal” o “moral” recorden un llenguatge normatiu, de lleis o reglaments. Més endavant, però, la cançó es desplaça cap a un llenguatge molt més corporal i sensorial, on apareixen els pits, el sexe, la lluna o el contacte físic. La distància entre aquests dos camps lèxics és molt gran, i bona part de la força de la lletra neix precisament d'aquest contrast. Pràcticament no hi ha referències espacials concretes. Sabem que hi ha una casa, alguns racons, boires, però costa ubicar físicament l'acció, i resulta significatiu que la cançó dediqui tanta atenció a la casa i, al mateix temps, ofereixi tan pocs detalls sobre ella. Tampoc sabem moltes coses dels protagonistes, i en certa manera, aquesta indefinició es podria interpretar com una estratègia narrativa coherent amb la situació que descriu la lletra, ja que mantenir-los poc definits, tant a ells com l'espai que habiten, podria ser una manera de protegir la seva identitat i dificultar el reconeixement per part de la politia.

A diferència d'altres cançons del corpus que veurem més endavant, a “La Guàrdia” no hi ha referències explícites a autors concrets, ni cites literàries, ni fragments de cançons populars. Per això la relació amb altres tradicions culturals és una mica menys evident i probablement passa més

per l'estètica general de la peça que no per la lletra mateixa. Tot i així, hi ha alguns elements que permeten situar-la dins una determinada genealogia. Hi ha una certa voluntat de provocar, d'exagerar i fins i tot de riure's de determinades normes, una cosa bastant habitual dins d'aquest tipus de repertori.

Per una altra banda, cal situar-la dins la tradició musical de l'ska, que també ha estat històricament associat a moviments revolucionaris. Per entendre-ho millor, cal contextualitzar els orígens d'aquest gènere. L'ska apareix a Jamaica a principis dels anys seixanta, amb un ritme ballable i molt associat a contextos festius i d'optimisme, especialment en el moment de la independència de Jamaica el 1962. Les lletres acostumaven a ser lleugeres, festives o quotidianes. Tanmateix, la desigualtat econòmica, la urbanització accelerada, les tensions socials i la violència política que van marcar els anys posteriors van contribuir a una transformació progressiva del gènere. El ritme es va alentir per donar més espai a les lletres, que van començar a abordar temàtiques com la pobresa, l'opressió, la desigualtat racial o la crítica al sistema. Aquest sistema era sovint identificat dins la cultura rastafari amb el concepte de Babylon, utilitzat per referir-se a les estructures polítiques, econòmiques i socials percebudes com a opressives. És així com es consolida el reggae com a estil propi. Aquesta càrrega social i reivindicativa del reggae és clau per entendre per què aquests grups s'hi vinculen, ja que no només adopten un determinat so, sinó també un llenguatge musical que ha servit per expressar desigualtat, resistència i crítica social. Això no implica necessàriament que els gèneres musicals estiguin vinculats de manera inherent a un tipus concret de missatge, però sí que convida a preguntar-se fins a quin punt alguns recursos musicals continuen evocant certs significats o associacions fins i tot quan canvien de context.

Musicalment, "La Guàrdia" és probablement una de les cançons més accelerades del corpus. Està construïda sobre una base clarament ska, amb un tempo molt ràpid, al voltant dels 185 bpm, que pràcticament no dona cap moment de descans. Des del principi la cançó corre constantment cap endavant, la qual cosa em sembla una bona metàfora de la situació que descriu la lletra: Si els protagonistes estan constantment fugint de l'autoritat repressora, la velocitat de la música es podria interpretar com una manera de representar la tensió de ser perseguit. Ni tan sols hi ha una introducció gaire desenvolupada. Aquesta comença directament amb la melodia de dolçaina –que és una de les coses més reconeixibles de la cançó– fent que l'energia aparegui des del primer segon. Com podem veure, la dolçaina té un paper especialment important, ja que no apareix com un element puntual o decoratiu, sinó que és un dels protagonistes principals de la peça. A més, aquest ens remet a la valencianitat, donat que no és un instrument típic de l'ska (on les parts instrumentals acostumen a ser interpretades per vent metall), sinó de música tradicional. Al mateix temps conviu amb guitarres elèctriques, baix, bateria i teclats Hammond, que omplen molt el so i reforcen aquesta

idea de moviment constant. També m'ha cridat l'atenció el tractament de la guitarra elèctrica en alguns moments. El solo de guitarra incorpora una sonoritat propera al country, que em resulta significativa si es té en compte que aquest gènere ha estat sovint associat a imaginaris de llibertat, moviment i evasió. Pel que fa a les dinàmiques, la cançó es manté gairebé tota l'estona molt amunt. Les estrofes respiren una mica més però la diferència amb la tornada tampoc és enorme, tot i que hi ha més força, més volum i més densitat instrumental. Una altra tret que em sembla curiós és la melodia de la veu a les estrofes. Tot i la temàtica de la lletra, hi ha moments on recorda gairebé una cançó infantil, i això genera un contrast interessant amb algunes de les paraules que apareixen al text. Aquesta manera de cantar, combinada amb la velocitat de la base i amb el caràcter festiu de l'ska, fa que la música transmeti una sensació molt diferent de la que probablement transmetria la mateixa lletra en un context més lent o més dramàtic. Mentre es parla de prohibicions, por o vigilància, la banda interpreta tot això des d'un lloc molt més vitalista, reforçat pel mode major. No hi ha resignació ni victimisme. Més aviat sembla que la cançó estigui celebrant el simple fet de continuar fent allò que algú et diu que no pots fer, i això modifica bastant el significat del text. Si la mateixa lletra estigués interpretada sobre una base lenta, fosca o en mode menor, probablement la percebríem com una denúncia o com el relat d'una situació opressiva. Aquí, en canvi, la sensació és una altra. Quan la lletra entra en els moments més íntims de la cançó, fragments que parlen del cos, del sexe o del contacte físic que podrien sonar romàntics en molts altres contextos musicals, aquí no ho semblen, ja que la velocitat, el ritme i la manera de cantar els desplacen cap a un terreny molt més desenfadat i gamberro. Quan apareixen les prohibicions o la figura de la guàrdia, la música no sembla espantar-se'n gaire, sinó que continua avançant gairebé com si se'n rigués, sense gaire espai per a la nostàlgia o la contemplació.

Les emocions que apareixen a "La Guàrdia" estan molt vinculades a experiències que es viuen de manera intensa i immediata, com el consum de drogues, que és elemental en tot plegat. La lletra no es construeix a partir de grans reflexions sobre els sentiments, sinó a partir de moments molt concrets: la por, el desig, el retrobament amb l'altra persona o les experiències compartides durant la nit. Tot passa molt a prop dels cossos i de les accions, i moltes d'aquestes emocions queden barrejades. Quan es diu "embriagats encara de lluna, sexe i marihuana" la lletra ho presenta com a part d'una mateixa experiència viscuda, ja que sentir i fer són coses que apareixen molt estretament relacionades.

Per això em sembla que la identitat que apareix a la cançó és bastant quotidiana. No es construeix a partir de grans discursos ni d'afirmacions explícites, sinó a través de formes concretes de viure. Fins i tot quan apareixen elements que podrien tenir una càrrega simbòlica important, la lletra els incorpora amb molta naturalitat, com si formessin part del dia a dia dels personatges, fent que sigui

relativament fàcil d'imaginar com viuen i com es relacionen amb el món que els envolta. Bàsicament, amb una certa distància respecte als valors dominants, fins al punt que moltes de les seves pràctiques quotidianes apareixen constantment confrontades amb allò que la lletra anomena "la moral", fet especialment interessant si tenim en compte el moment en què es publica la cançó. El País Valencià de mitjans dels anys 2000 acostuma a associar-se a una imatge de prosperitat econòmica, grans esdeveniments i estabilitat institucional. Tanmateix, la cançó no mostra res d'això. El món que presenta és molt més petit i allunyat dels relats oficials que predominaven durant aquells anys.

Si algú llegís la lletra molt per sobre, probablement no pensaria en "La Guàrdia" com una cançó especialment política. Precisament per això em sembla interessant. Bona part de la cançó està construïda a partir de coses que habitualment s'acostumen a considerar personals: les relacions afectives, el desig, la manera d'utilitzar el temps lliure o determinades formes de viure la nit. Però la lletra les situa constantment en relació amb normes, judicis i límits que venen de fora. Les experiències més íntimes dels protagonistes mai apareixen completament separades del món que els envolta. La relació entre ells hi ocupa una part important, però aquesta relació no es presenta com una realitat tancada en si mateixa. Tot el que fan adquireix sentit dins un entorn determinat, dins unes condicions concretes i dins una manera particular d'entendre què és acceptable i què no. La cançó acaba desplaçant una qüestió que sovint es considera privada cap a un terreny més ampli, mostra fins a quin punt les experiències del dia a dia també estan influenciades per relacions de poder o normes socials.

## 5.2 CAMALS MULLATS (LA GOSSA SORDA)

"Camals Mullats" forma part de *Saó*, publicat l'any 2008. Es tracta del tercer disc de La Gossa Sorda, moment en que el grup ja estava perfectament consolidat. El disc apareix en un moment especialment significatiu al País Valencià. L'any 2008 coincideix amb l'inici de la crisi econòmica després de l'esclat de la bombolla immobiliària, que posava fi a un llarg període de creixement vinculat a l'expansió urbanística. Paral·lelament, el Partit Popular mantenia una posició hegemònica a les principals institucions valencianes, en una etapa marcada pels grans esdeveniments, els macroprojectes i els debats al voltant de la llengua i la identitat valenciana. Dins de la trajectòria del grup, *Saó* acabaria convertint-se en un dels seus treballs més coneguts. El disc inclou cançons com "Quina calitja", "Diuen" o "Entre canuts", que amb el temps han esdevingut algunes de les peces més representatives. Pel que fa a la recepció, Camals mullats tracta d'una de

les peces amb més recorregut de tota la discografia del grup. Tot i que les dades de reproduccions s'han d'interpretar amb prudència, actualment es troba entre les cançons més escoltades del grup, ja que compta amb 9,9 milions d'escoltes a Spotify, només per darrere d'“Esbarzers”, que en té 12,8 (ambdues xifres recollides el juny de 2026).

La cançó està explicada des d'una primera persona molt clara. Des del primer vers ja apareix aquest "jo" que va descrivint el que viu, primer passejant pels carrers de València amb una altra persona i després explicant tot un seguit de situacions, donant una sensació de proximitat. Durant bona part de la lletra també hi ha un "tu" molt present. Al principi el relat és molt concret, ja que gairebé tota gira al voltant d'aquestes dues persones, que van en bicicleta, es mouen per la ciutat i comparteixen diferents moments, per això la primera impressió que donaria és la d'una cançó bastant personal i centrada en una relació concreta. Si més no, a mesura que la lletra avança comencen a aparèixer barris, veïns, col·lectius, referències a altres grups i fins i tot altres ciutats. En alguns moments sembla que continua parlant una sola persona, però en altres el discurs es va fent més ampli i apareixen expressions com "unim les nostres forces" o "ja hem obert totes les ments", i el "jo" inicial conviu amb aquest "nosaltres".

Probablement el símbol més evident de tota la cançó és la repetició de "t'estime, t'estimo, t'estim". A simple vista podria semblar només una manera de reforçar la idea d'amor que travessa tota la peça, però el fet que apareguin tres variants diferents del verb no és casual. Cada una remet a un territori diferent, fet que enforteix la idea d'unitat lingüística a través d'una cosa tan simple com una expressió afectiva. No es parla de llengua de manera directa, però hi és constantment. També hi ha una presència molt forta de la ciutat. Pràcticament tota la cançó transcorre a València i van apareixent carrers, places i barris concrets. El carrer de Cavallers, el Parterre, el Cabanyal o La Punta no són només referències geogràfiques perquè sí, sinó que ajuden a construir una imatge molt concreta de la ciutat. En una entrevista a Josep Nadal, en que li preguntaven quines cançons sintetitzen millor la història i la trajectòria de La Gossa Sorda, aquest afirmava que, juntament amb Entre Canus i Esbarzers: “Camals Mullats, perquè és la cançó que sintetitza la nostra manera de ser valencians, tenint en compte tots els lligams que tenim amb els nostres germans de llengua i de cultura. En aquesta cançó volíem expressar que som valencians per damunt de tot, però que tenim un marc cultural al que no anem a renunciar i que per a nosaltres València és això, però també és Barcelona, Palma i totes les ciutats on parlen la mateixa llengua.” (Ciges, 2016). En certa manera, bona part dels símbols que apareixen a la cançó semblen anar en aquesta direcció.

També és important la intertextualitat, especialment a través de la menció d'Estellés, que connecta la cançó amb una tradició literària i cultural prèvia, així com amb una reivindicació de la valencianitat i de les classes populars. A la cançó no hi ha una narració lineal ni tampoc una història

que es desenvolupi amb plantejament, nus i desenllaç. Més aviat funciona com una mena de flux de consciència del protagonista. La ciutat no es descriu de manera ordenada ni seguint un recorregut lineal, sinó a partir de les impressions, els records i els vincles afectius que determinats espais desperten en qui parla. Per això la lletra va saltant d'un lloc a un altre, d'una escena a una altra, sense preocupar-se gaire per establir una estructura narrativa coherent, i la tornada esdevé una mena de punt central on posar ordre a tot plegat. És així com el pes no del relat no recau en la ciutat com a tal, sinó en la manera com aquesta és viscuda i sentida. A més, no hi ha una resolució clara, ja que la cançó no conclou la història d'amor ni resol els conflictes que van apareixent al llarg de la lletra.

Musicalment, "Camals Mullats" és una cançó de reggae amb un tempo relativament tranquil, al voltant dels 85 bpm. Des del principi ja queda bastant clar el tipus d'ambient i aquest canvia poc durant tota la peça. No hi ha grans acceleracions ni canvis sobtats, sinó una sensació constant que es manté pràcticament fins al final. L'inici és molt buit. Durant els primers segons només sentim la guitarra marcant els contratemps i la veu, de manera que tota l'atenció recau sobre la lletra, i no hi ha un moment molt clar en què la cançó faci un salt endavant, sinó que va omplint-se a poc a poc i arriba un punt en què ja hi és tota la banda. Em sembla molt interessant que la producció tingui aquest enfocament, ja que reflecteix perfectament la mateixa trajectòria que segueix la lletra. Com comentava anteriorment, aquesta parteix d'una experiència molt íntima i petita, centrada simplement en un tu i un jo, però a mesura que avança va fent vinculacions més grans, amb tot allò que acaba conformant la ciutat.

Pel que fa a la instrumentació, aquesta tampoc s'allunya gaire del que acostuma a fer La Gossa Sorda en aquesta etapa. Hi trobem guitarra elèctrica, baix, bateria, percussions, teclats i alguns altres elements que van apareixent segons el moment. La guitarra continua fent els contratemps gairebé tota l'estona, mentre que el baix i la bateria sostenen la base sobre la qual passa tota la resta, i a la tornada apareixen uns teclats fent acords oberts que aporten cos al conjunt. Pel que fa a la veu, Josep Nadal utilitza una manera de cantar bastant propera al ragga jamaicà, especialment a les estrofes. Hi ha moments en què sembla més una recitació rítmica que no pas una melodia pròpiament dita, encara que tampoc arriba a ser rap. A la tornada, en canvi, les frases es fan més llargues, més cantades, i és probablement on hi ha més contrast, però tampoc gaire si es compara amb altres cançons del grup on hi ha aturades, canvis de ritme o moments molt més intensos, aquí tot és bastant més estable. Per ser més específics, només cal comparar-la amb "Farem saó", una cançó amb fortes influències del punk-rock a la melodia de dolçaina, d'ska a les estrofes i tornades, i de salsa al pont, o amb cançons com "Batiste ceba" i "Senyor Piro tècnic" que, fins i tot, canvien de tempo dins la mateixa cançó i barregen els ritmes pausats del reggae amb la potència del punk.

La idea de Frechina que presentava anteriorment és especialment útil a l'hora d'analitzar "Camals Mullats", ja que bona part del seu significat apareix precisament de la relació entre la lletra i la música, més que no pas de cadascun d'aquests elements per separat. Moltes de les referències que hi trobem podrien associar-se fàcilment a discursos reivindicatius i a conflictes socials i històrics. Tot i això, la música fa que aquestes referències siguin percebudes d'una altra manera. El reggae, amb el seu tempo relativament tranquil i la seva estabilitat rítmica, genera una atmosfera molt allunyada de la confrontació o de la tensió. Per aquest motiu aquestes s'integren dins el relat amb una certa naturalitat com si formessin part del paisatge que envolta els protagonistes. Considero que és significatiu destacar quins elements formen aquest paisatge, ja que la majoria no remetent a la València institucional ni als símbols més habituals amb què acostuma a representar-se (ciutat de les arts i les ciències, falles...). La cançó prefereix referents vinculats als moviments socials, als conflictes urbans, a la cultura popular o a episodis històrics concrets, i això dibuixa una imatge de la ciutat molt concret i en cap cas neutral. Finalment, tot aquest discurs queda simplificat a tornada fins a reduir-lo pràcticament a la repetició de "t'estime, t'estimo, t'estim", que ocupa una posició central dins la percepció global de la peça i gairebé deixa de funcionar com una informació nova, sinó que compleix la funció d'un leitmotiv, en certa manera.

Si seguim el plantejament de Scheer, les emocions no són una cosa que simplement apareix dins la cançó perquè sí, sinó que es construeixen a través de pràctiques concretes i de la manera com les persones es relacionen amb allò que les envolta (Scheer, 2012, p. 198). Un dels aspectes més interessants de "Camals Mullats" és que la identitat no apareix definida en cap moment, ja que la cançó no intenta explicar què és ser valencià ni ofereix una mena de programa cultural o polític. Això encaixa amb la distinció que fa Ricardo Trimillos entre *lived experience* i *performed identity* (Trimillos, 2021, p. 14-15). Bona part del que apareix a la lletra sembla sorgir d'experiències viscudes, però quan aquestes es converteixen en una cançó deixen de pertànyer exclusivament a qui les ha viscut i passen a formar part d'una identitat compartida que pot ser reconeguda per altres persones.

Una cosa que em sembla interessant de "Camals Mullats" és que moltes de les referències més lligades al context apareixen gairebé de passada. La cançó no s'atura a explicar què passa al Cabanyal ni a La Punta, ni tampoc quins conflictes hi ha darrere d'aquests espais. Senzillament els incorpora dins la narració, com si formessin part del paisatge habitual dels protagonistes. En certa manera pot funcionar com una forma de distingir qui forma part de la comunitat cultural a la qual apel·len i qui no. La gent valenciana que escolta la cançó, normalment, no necessita que li expliquin què ha passat al Cabanyal o a la Punta perquè ja ho sap. Tant el Cabanyal com La Punta s'havien convertit durant aquells anys en símbols de diferents conflictes vinculats al territori i al model de

ciutat. En el cas del Cabanyal, el projecte de prolongació de l'avinguda Blasco Ibáñez fins a la mar preveia l'enderrocament de centenars d'habitatges i la destrucció d'una part significativa del teixit urbà del barri. La resposta va ser la creació de la plataforma Salvem el Cabanyal, que durant anys va articular una intensa mobilització veïnal, cultural i patrimonial en defensa del barri. Més enllà de la dimensió urbanística, el conflicte es va convertir en un símbol de la defensa de determinades formes d'habitar la ciutat i de la resistència davant aquell model de transformació urbana (Santamarina, 2014). En certa manera, la ciutat que apareix a la cançó està construïda des dels marges, o almenys des d'una mirada diferent de la que predominava institucionalment durant aquella època. Anys després, Josep Nadal definia aquell període com una "batalla cultural" (Ciges, 2016).

Si haguéssim de justificar el potencial polític de "Camals Mullats" únicament a partir de les referències històriques o culturals que apareixen a la lletra, probablement ens quedaríem una mica curts. El que em sembla més interessant és que la cançó acaba fent difícil distingir on s'acaba l'experiència personal i on comença la col·lectiva, de forma que ambdues es descriuen com a part d'un tot que està interrelacionat, la qual cosa en si compta amb un missatge polític molt potent. Durant bona part de la cançó seguim dues persones que passen per la ciutat, comparteixen una nit i construeixen una relació. Però al mateix temps, gairebé sense adonar-nos-en, van apareixent altres persones, altres espais i altres històries i quan acaba la cançó, aquella experiència que al principi semblava pertànyer exclusivament als protagonistes ja forma part d'alguna cosa més gran. També hi ha una qüestió relacionada amb la quotidianitat. Moltes vegades tendim a imaginar la política com una activitat vinculada a institucions, partits o moviments socials. En canvi, "Camals Mullats" situa el focus en experiències petites. Passejar per una ciutat, estimar una persona, recordar determinats espais o reconèixer-se dins una comunitat cultural són accions que aparentment no tenen res d'extraordinari. Tot i això, la cançó suggereix que aquestes també participen en la manera com les persones entenen el món que habiten, especialment si es troben en una posició marginal o subalterna, com és el cas.

### 5.3 CAMINS (OBRINT PAS)

"Camins" es publica l'any 2007 dins de *Benvingut al paradís*, un dels discos més importants de la trajectòria d'Obrint Pas. En aquell moment el grup ja estava plenament consolidat després de l'èxit de *La Flama* (2004), el disc que els havia permès arribar a un públic molt més ampli i convertir-se en una de les bandes de referència. El context en què apareix la cançó és bastant semblant al que trobem poc després en "Camals Mullats". El País Valencià continuava vivint els últims anys del

cicle expansiu vinculat a la construcció i als grans projectes impulsats pels governs del Partit Popular. Francisco Camps mantenia una posició política molt sòlida i la imatge pública de prosperitat encara predominava en bona part dels discursos institucionals.

Dins del disc, "Camins" ocupa una posició una mica particular. És una cançó bastant més reposada que moltes altres peces de *Benvingut al paradís*. Tot i mantenir alguns elements característics del grup, és més íntima i continguda, fet que la fa destacar. Pel que fa a la recepció, és una de les més conegudes del disc i ha continuat tenint recorregut molts anys després de la seva publicació. Una mostra d'això és la versió de ZOO, que va contribuir a fer arribar la cançó a una nova generació d'oients. La veu narrativa amb què ens trobem és una mica peculiar perquè no es manté estable, i semblant als casos que hem vist amb La Gossa Sorda. Al principi sembla que el narrador s'adreça a una altra persona, ja que bona part dels primers versos estan construïts en segona persona: "et vas deixar", "vas navegant perdut", "perseguint el teu rumb". Algú observa aquesta persona des de certa distància i descriu el seu recorregut com si estigués explicant una història que ja coneix. Més endavant, però, la perspectiva canvia. Apareix el "jo" amb versos com "una nit més t'he navegat" o "a la vall blanca em vaig deixar fermes arrels i un trist record". A partir d'aquí queda clar que el narrador també forma part d'aquesta història, i durant uns moments sembla que les experiències dels dos personatges siguin paral·leles. Primer un navega perdut perseguint el seu rumb, després l'altre camina perdut perseguint el seu. És una lletra on costa saber exactament què ha passat entre aquestes dues persones. Si bé és cert que existeix una separació, aquesta no s'explica tant com les conseqüències de la distància, la solitud, els records i la sensació que cadascú ha continuat el seu camí per separat. Cap al final torna a produir-se un canvi important. La cançó deixa enrere el "jo" i el "tu" i apareix un "nosaltres" molt clar: "ens ha retrobat", "hem cantat junts al vent". Després de bona part de la lletra marcada per la separació, els dos personatges tornen a coincidir dins del relat, trencant aquesta dinàmica. La cançó planteja que l'individu, quan queda sol, perd progressivament el contacte amb les seves arrels i amb el seu origen. En canvi, quan els personatges tornen a trobar-se i a compartir records i cançons, recuperen aquest vincle. El missatge polític és claríssim: no és a través de l'experiència individual que els protagonistes aconsegueixen reconnectar amb allò que són, sinó a través de la comunitat. La identitat, la memòria i el sentiment de pertinença apareixen com una realitat compartida que només es pot mantenir en relació amb els altres. No sabem exactament si es tracta d'un retrobament real, d'un record o d'una imatge més simbòlica, perquè la lletra no ho acaba d'aclarir del tot, però tot sembla explicat des d'una certa distància, com si es reconstruís una història que encara continua tenint importància per al narrador, tot i que moltes de les coses que hi apareixen ja pertanyen al passat.

"Camins" és probablement una de les cançons del corpus amb una càrrega simbòlica més alta. El símbol principal és clarament el camí –que dóna títol a la peça–, un símbol poètic universal i amb una gran projecció històrica. Només cal recordar el famós "Caminante, no hay camino, se hace camino al andar" de Machado, que després musicaria Serrat. Més que un camí físic, sembla representar una trajectòria vital, i aquest moviment és una idea que travessa tota la lletra. També hi apareixen molt sovint elements relacionats amb el paisatge. El mar, els barrancs, els estels, els fars, els horitzons, la vall o el vent, formen un univers natural que envolta constantment els protagonistes. No crec que funcionin simplement com a decorat, també reflecteixen l'estat en què es troben els protagonistes. Per altra banda, les cançons també tenen un paper simbòlic rellevant. Fins i tot la tonada del final gira al voltant de l'acte d'ensenyar i transmetre cançons, com una manera de defensar aquesta transmissió intergeneracional de la cultura i la importància de perpetuar-la al llarg del temps. Hi ha també una presència molt marcada de la solitud. De fet, la primera paraula important de la cançó és precisament "solitud". Aquesta no apareix com una situació puntual sinó gairebé com un espai que els personatges travessen. Quan la lletra diu que "la soledat del vell camí ens ha retrobat", aquesta deixa de ser una simple emoció i passa a actuar com un personatge més dins la història, construint un món força diferent del que trobàvem a les altres cançons del corpus.

Una de les coses que més destaca de la lletra és la quantitat d'imatges poètiques que acumula des del principi. Pràcticament no hi ha descripcions directes. Expressions com "barrancs d'albades tristes", "versos robats del teu somriure" o "el mar escriu al fang cartes d'amor en versos lliures" fan que la cançó es mogui constantment en un llenguatge molt figurat. A més, hi ha tot un conjunt de referències a la música i a la paraula escrita, com les cançons, els versos, les cartes d'amor o el fet mateix de cantar. En aquest sentit, tampoc sembla casual que cap al final de la lletra aparegui l'expressió "hem cantat junts Al vent". La referència remet directament a una de les cançons més emblemàtiques de Raimon i de la Nova Cançó, i reapareix just en el moment en què els personatges es retroben. Després d'una bona part de la cançó marcada per la separació i la desorientació, la trobada també passa per una referència compartida que els connecta amb una tradició col·lectiva més àmplia, de la mateixa manera que observàvem a la resta de cançons del corpus.

La relació amb la tradició apareix de manera molt clara amb la tonada "Pepeta la del Morquí", també coneguda com a "L'U d'Aielo", que apareix a la part final de la cançó:

*"Sempre venies darrere  
que t'ensenyara cançons  
i ara que en saps de boniques  
t'amagues pels carrerons"*

Aquest fragment no és una creació original d'Obrint Pas, sinó una composició procedent de la tradició oral valenciana. Tal com assenyala Durà (2017, p. 164), l'ús d'aquest tipus de materials és relativament habitual en la música valenciana contemporània i permet establir continuïtats entre formes etnopoètiques tradicionals i nous contextos musicals. El més interessant és que l'octaveta no apareix aïllada. Durant tota la cançó ja hi havia una presència constant de les cançons, dels versos i de l'acte mateix de cantar, i quan arriba sembla encaixar de manera natural dins el relat. La tradició popular no entra com una cita externa o una referència erudita, sinó com una part més de la història que s'està explicant. La cançó estableix un diàleg bastant clar amb la tradició valenciana, però no des d'una voluntat de reproduir-la exactament, sinó convivint amb instruments, sonoritats i formes d'escriptura molt contemporànies. La cançó no dialoga amb autors concrets, sinó amb una tradició cultural àmplia que inclou la música popular, la literatura oral i determinades formes de transmissió que han circulat durant generacions.

Musicalment, "Camins" manté una base reggae bastant clara, però la sensació general és diferent de la d'altres cançons del corpus. La dolçaina hi té un paper important, però també apareixen instruments com l'acordió o la mandolina, que donen a la cançó un color molt lligat a la música tradicional i a altres músiques folklòriques del món. El tempo és relativament lent, a 92 bpm, i això contribueix fortament al caràcter de la peça. No és una cançó pensada per generar una explosió d'energia constant, sinó per avançar de manera pausada i repetitiva, igual que se sol avançar per un camí. Moltes vegades sembla que la música gira sobre ella mateixa, com si anés dibuixant cercles més que no pas avançant cap a algun lloc concret. Aquesta sensació de moviment circular recorda el recorregut dels protagonistes de la cançó, que durant bona part de la lletra apareixen perduts, navegant o caminant sense una direcció clara. La repetició de determinats patrons musicals contribueix així a reforçar sonorament aquesta experiència de desorientació constant, i la instrumentació també reforça aquesta idea amb els vents, que apareixen de manera molt continguda, i la bateria, que evita ocupar massa espai. La dolçaina, en canvi, emergeix sovint com una de les veus principals de la cançó i marcant-ne la identitat sonora. Tot plegat acaba generant una mena d'atmosfera bastant hipnòtica i, m'atreviria a dir, ritual. A "Camins" la relació entre música i lletra és especialment interessant perquè gran part del significat apareix precisament quan les dues coses entren en contacte. Si llegíssim la lletra sola, probablement ens trobaríem davant d'un text molt poètic. Un cop més, però, la música transforma constantment la manera com llegim la lletra, i la lletra també modifica la manera com escoltem una sonoritat que remet a la tradició.

Llegida en el context del 2007, hi ha una fet que considero, com a mínim, interessant. És una cançó que pràcticament ignora moltes de les imatges que acostumaven a ocupar el centre dels discursos sobre el País Valencià durant aquells anys. No hi ha referències als grans projectes urbanístics, ni a

la modernitat que es volia projectar des de les institucions, ni tampoc a aquesta idea de creixement constant que encara predominava abans de la crisi. Tot i que a primera vista, "Camins" pugui semblar una de les cançons menys polítiques de tot el corpus –ja que no hi apareixen conflictes socials evidents, ni reivindicacions, ni tampoc referències a institucions o situacions concretes– aquest fet té un component molt polititzat. Mentre el discurs oficial parla de desenvolupament, de grans esdeveniments i d'una prosperitat il·limitada basada en el consum i el capital econòmic, Obrint Pas projecta un individu que es perd quan es desarrela i que només es pot retrobar en el vincle amb els altres. Sembla suggerir que bona part de la cultura es manté viva gràcies a aquestes relacions quotidianes, ja que les cançons no circulen soles, sinó que necessiten persones que les transmetin, que les recordin i que les facin seves. Per això crec que el potencial polític de "Camins" no es troba tant en el contingut de les cançons que apareixen dins la lletra, sinó en el fet que la mateixa transmissió cultural apareix lligada als afectes. Les cançons passen d'una persona a una altra perquè existeix una relació entre elles i, d'alguna manera, la peça mostra que els vincles afectius també poden ser espais des d'on es conserva, es transforma i es transmet cultura.

#### **5.4 LA VIDA SENSE TU (OBRINT PAS)**

"La vida sense tu" s'estrenava el 2011 al l'últim disc d'Obrint Pas: *Coratge*. El grup es trobava en el punt més alt de la seva trajectòria després de gairebé dues dècades d'activitat, i havia aconseguit una projecció que anava molt més enllà del País Valencià. A més, l'escena valenciana vivia probablement el seu millor moment fins aleshores, amb nombrosos grups que començaven a tenir una presència important tant als escenaris com als mitjans i festivals. El disc apareix en un context força convuls, donat que l'any 2011 el País Valencià encara patia amb força les conseqüències de la crisi econòmica. L'atur havia crescut molt, els efectes de l'esclat de la bombolla immobiliària eren evidents i començaven a aparèixer amb més intensitat les conseqüències socials de les retallades. Paral·lelament, el Partit Popular mantenia una posició molt dominant a les institucions valencianes, tot i que els casos de corrupció, especialment el cas Gürtel, ocupaven una part important del debat públic. Aquell mateix any Francisco Camps acabaria dimitint, i també seria el moment en què esclatava el moviment 15-M, que ompliria places de moltes ciutats de l'Estat amb reivindicacions relacionades amb la precarietat, la corrupció o el funcionament del sistema polític. Al mateix temps, començaven a guanyar visibilitat projectes polítics alterns com Compromís (partit del qual formaria part, més endavant, Josep Nadal, els anys posteriors a l'aturada de La Gossa Sorda), que encara eren lluny de governar però ja tenien una presència creixent dins la societat valenciana.

"La vida sense tu" és la cançó més escoltada de *Coratge* i una de les peces més conegudes dels

darrers anys del grup. Potser la cançó existeix precisament en aquest moment perquè Obrint Pas es trobava en una situació molt diferent de la dels seus inicis. Si en altres etapes del grup predominaven discursos més directament reivindicatius, aquí apareix una mirada centrada en les experiències quotidianes d'una generació concreta que havia crescut entre mobilitzacions estudiantils, debats identitaris i expectatives de futur que, en molts casos, començaven a trontollar amb l'arribada de la crisi. Al llarg de la cançó també es produeix un desplaçament temporal bastant evident. Els fets que es descriuen pertanyen clarament al passat, però són explicats des d'un present en què ja s'ha produït una separació. De fet, podríem interpretar que presenta un cert lligam amb el context del moment. Si l'època presentava una crisi aguda era bastant simbòlic que el present a la cançó es plantegés des de la pèrdua, en contraposició amb un passat on les coses estimades encara romanien allà. No deixa de ser una representació emocional de l'impacte de la crisi en la societat valenciana i les seves expectatives de futur, i això es fa especialment visible quan la cançó recorda "l'últim cop que em vas besar" o en el vers que dona nom a la mateixa, "La vida sense tu".

No hi ha grans reflexions abstractes ni tampoc conceptes massa teòrics, en lloc d'això el narrador reconstruir una etapa de la seva vida a partir de fragments molt concrets, on ocupa un lloc molt important la ciutat de València. No apareix com un simple escenari on passen les coses. Mercat Central, Cavallers, la Valldigna, les Torres de Serrans, el Pont de Fusta o el Cabanyal van apareixent constantment i acaben convertint la ciutat en una part activa del relat. Hi ha també alguns símbols relacionats amb una etapa vital molt concreta. La classe de Filologia, les assemblees, el pis d'estudiants o els apunts bruts remetent clarament a la joventut universitària defineixen un cert to de nostàlgia i enyorança del passat sobre tota la cançó, i no apareixen com a elements anecdòtics. Al contrari, són alguns dels primers records que recupera la cançó, com si ajudessin a definir aquell moment de la vida. Més endavant apareix la imatge de la barca abandonada i dels dos naufragats a la platja, probablement una de les poques metàfores que s'allunyen de la quotidianitat que domina la resta de la lletra. Després de tota una cançó plena de llocs reals i situacions recognoscibles, aquesta imatge introdueix una dimensió on protagonistes es perceben com dos naufragats, dues persones que comparteixen un espai i una experiència concreta, però també una certa sensació de provisionalitat.

Una de les característiques més evidents de la lletra és l'estructura repetitiva sobre la qual està construïda. Pràcticament totes les estrofes comencen amb la fórmula "La vida és...", que va reapareixent durant tota la cançó. Aquesta repetició funciona gairebé com un fil conductor que manté unides totes les imatges que apareixen després i, en certa manera, il·lustra com la veu narrativa necessita buscar el sentit a l'existència en les petites coses que ha anat vivint. Cada vegada que torna aquesta expressió, el narrador afegeix una nova definició de què significa la vida per a ell.

Això fa que la veu narrativa oscil·li constantment entre allò personal i experiències que probablement compartia amb molta més gent, com ja hem vist als altres exemples estudiats. Es tracta d'una lletra molt basada en l'acumulació, tal com assenyala Durà, les enumeracions són un recurs molt habitual en Obrint Pas, i aquí apareixen constantment. "Una caputxa negra, texans amples", "apunts bruts, cabells daurats", "ombres nues, plats trencats" o "una cançó d'Extremo<sup>3</sup>, roba estesa". Moltes vegades aquestes enumeracions ni tan sols formen frases completes, sinó fragments que es van sumant els uns als altres obligant l'oient a reconstruir mentalment l'escena. La lletra tampoc avança com una narració convencional i no hi ha una història amb un inici clar, un conflicte central i una resolució final. Algunes escenes estan relacionades amb els estudis, altres amb la ciutat, altres amb la relació entre els protagonistes, i el sentit neix de l'acumulació de tots aquests fragments. Un altre element important és la presència constant de topònims i espais concrets.

La cançó arranca amb la recitació d'uns versos del "Cant de Vicent" d'Estellés. Aquest element no és anecdòtic ni funciona simplement com un homenatge, sinó que estableix un vincle directe entre la memòria personal que apareixerà després i una memòria col·lectiva més àmplia. Aquesta relació amb Estellés es pot observar també en la manera de construir les imatges. Igual que passa sovint en la seva poesia, la lletra presta molta atenció a espais quotidians, carrers, objectes, menjars, converses o moments aparentment insignificants. En lloc de construir un relat abstracte sobre la identitat valenciana, tant Estellés com Obrint Pas situen al centre les experiències i els espais de la València de la classe popular i d'experiències que habitualment queden fora dels relats oficials. És precisament aquí on apareix una de les connexions més clares entre tots dos. En aquest sentit, el fet de posar aquestes realitats al centre del discurs ja constitueix una presa de posició política. La cançó també dialoga amb una determinada tradició de la música popular valenciana i catalana. La presència constant de la ciutat, dels barris i dels espais compartits recorda alguns dels mecanismes que ja apareixien en la Nova Cançó, on la descripció del territori sovint servia per construir relats col·lectius. Un exemple seria el cas d'Alenar, de Maria del Mar Bonet: *"A València hi ha un carrer que té geranis i ombres, humitats i tenebrors, saliva i enteniment. Si voleu saber quin és: el carrer dels Cavallers"* (Bonet, 1977). També trobem el cas de "Que feliç era mare" de Lluís Llach: *"Quan estava tot sol amb la mare a l'hivern a la vora del foc, d'una antiga casa catalana en un poble petit i polsós, que feliç era, mare"* (Llach, 1969). O, per altra banda, el cas de "Classe mitjana" de Remei Margarit: *"Vaig fixar-me per la Rambla un divendres de Passió que amb les mans a la butxaca baixava un noi molt bufó. [...] Vaig trobar-lo per Sant Jordi fent cua a Diputació. [...] I als concerts de Primavera a l'Orfeó Català, i els diumenges a sardanes a la plaça de Sarrià"*

---

<sup>3</sup> Referència a Extremoduro, grup de rock extremeny format el 1987, sovint associat a sectors de l'esquerra reivindicativa espanyola en l'època de la Transició.

(Margarit, 1962). Evidentment, Obrint Pas ho fa des d'un llenguatge musical molt diferent, però hi ha una certa continuïtat en aquesta manera d'utilitzar els llocs com a elements que interactuen amb agència pròpia en la forma de percebre el món.

Des de la vessant musical, "La vida sense tu" és una cançó bastant difícil d'encasellar dins d'un únic estil perquè combina molts elements diferents que van apareixent al llarg de la peça. Ja des del principi es percep aquesta idea de construcció progressiva. La cançó no entra de cop, sinó que comença amb la recitació d'Estellés i tot es manté molt buit. A poc a poc van entrant nous elements, primer la veu, després la guitarra, i finalment tota la banda acaba esclatant de manera contundent. Destaca molt el contrast entre les estrofes i les tornades. Les estrofes es mouen sobre una base molt més lleugera, amb una barreja de reggae i hip-hop, on la bateria camina sense marcar excessivament els accents i la veu es manté molt a prop de la parla en alguns moments. També apareixen efectes de *scratch* i sons propis dels plats de DJ, una sonoritat que remet bastant al hip-hop dels anys noranta i dos mil. Tot això deixa molt espai perquè el text sigui perfectament comprensible. Quan arriba la tornada, en canvi, el panorama canvia totalment i pren molta més presència el rock. Entren les guitarres distorsionades, la bateria guanya molta més presència i els vents amplien considerablement aquest so i lliguen amb l'estructura musical valenciana per excel·lència que té un fort arrelament territorial: les bandes de vent. El tempo continua sent el mateix, però la percepció és diferent perquè la densitat instrumental augmenta molt, de manera que, sense ser especialment ràpida, transmet una sensació constant de vitalitat. I abunda d'aquestes dues sonoritats, que ja son prou marcades, també hi conviuen d'altres. Tant a l'inici com al final la guitarra espanyola n'és la protagonista, amb una manera de tocar pròpia de la rumba o del mestissatge<sup>4</sup> mediterrani. La veu també canvia segons el moment. Durant les estrofes adopta un registre molt contingut, gairebé narratiu, com si estigués explicant records o imatges que van apareixent una darrere l'altra.

En aquesta cançó costa separar la música de la lletra perquè una part important del significat apareix precisament de la relació entre totes dues. Les estrofes estan construïdes a partir d'una gran quantitat d'imatges, records, llocs i situacions concretes. Hi ha molt de contingut verbal i la música sembla adaptar-se a aquesta necessitat, i és aquí on observem pocs canvis melòdics i una manera de cantar propera a la parla. Això permet que l'atenció se centri en la lletra i que totes aquestes escenes quotidianes es puguin seguir amb facilitat, de forma que es genera una sensació d'intimitat amb la veu narrativa per part de l'oient. Quan arriba la tornada passa una cosa diferent. La lletra deixa enrere les enumeracions i les descripcions concretes i apareixen frases molt més obertes com

---

<sup>4</sup> Etiqueta musical utilitzada per descriure la combinació d'estils com l'ska, el reggae, el rock, el punk, la música llatina i diverses músiques tradicionals.

"tancar els ulls, tornar a riure", "cridar al vent, sentir-nos lliures" o "desitjar tornar a nàixer". Just en aquest moment la música també s'expandeix, per això considero que la música acaba amplificant allò que ja està passant a la lletra. Quan el text observa i recorda, la instrumentació es conté. Quan el text s'obre cap a idees més àmplies, la música també creix. Les dues dimensions semblen avançar paral·lelament durant tota la cançó. Al final, quan la cançó repeteix "la vida sense tu", la música ja ha convertit tots aquests fragments dispersos en alguna cosa més gran: la melancolia que queda del record de tot el que s'ha viscut i s'ha perdut, que és el que es dedica a enumerar. No escoltem una successió de records independents, sinó una experiència vital que es va construint a mesura que avancen la lletra i la música conjuntament. La cançó no descriu únicament uns sentiments, mostra com aquests sentiments es produeixen a partir d'una manera concreta de viure, recordar i relacionar-se amb l'entorn. Llegint la cançó tinc la sensació que la identitat que es construeix no depèn tant de característiques individuals com d'experiències compartides, tret que podem observar de manera similar a Camals mullats.

Tot i que la cançó pràcticament no menciona cap esdeveniment polític concret, no es pot separar del moment en què es publica. L'any 2011 el País Valencià es trobava immers en una crisi econòmica molt profunda, amb unes expectatives de futur que començaven a ser molt diferents de les que havien existit durant la dècada anterior. En canvi, els records que apareixen a la lletra semblen pertànyer a un moment previ, quan encara era possible imaginar el futur d'una altra manera. Per això em sembla interessant que la cançó estigui plena de referències a espais relacionats amb la joventut, perquè aquestes experiències estan vinculades a una etapa de formació personal, però també col·lectiva. No apareixen com a records privats aïllats, sinó com a part d'un ambient social molt concret. Em sembla molt significatiu que la ciutat que descriu la cançó sigui una ciutat viscuda des de baix. La València que apareix aquí no és la dels les infraestructures emblemàtiques o els discursos institucionals. N'és una feta de carrers, barris, tramvies, terrats i espais quotidians. Just quan el discurs públic estava dominat per la crisi, la corrupció o la incertesa econòmica, Obrint Pas posa el focus en les experiències quotidianes que havien contribuït a construir aquella generació. El caràcter polític de "La vida sense tu" no es troba tant en allò que reivindica explícitament com en allò que decideix recordar. La major part de la cançó està formada per experiències vinculades a la vida quotidiana d'un grup de persones concretes. El que fa Obrint Pas és donar-los valor i situar-los al centre de la narració. Llegida des de la pregunta d'aquesta recerca, la cançó resulta especialment significativa perquè mostra com una experiència íntima pot acabar adquirint una dimensió col·lectiva.

## 6. CONCLUSIONS

L'anàlisi elaborada permet respondre a la pregunta que ha orientat aquest treball. En les cançons estudiades, l'àmbit íntim i afectiu adquireix potencial polític perquè les experiències personals rarament es presenten com a experiències exclusivament personals. Les relacions, els records, les emocions o els espais que apareixen a les lletres sempre remetent a marcs més amplis que els connecten amb altres persones. La dimensió col·lectiva no s'afegeix posteriorment a aquestes experiències, sinó que forma part de la manera com són representades. Tanmateix, la principal conclusió del treball no és aquesta. Al llarg de l'anàlisi ha anat apareixent una qüestió que considero encara més interessant. La pregunta inicial portava implícita una separació entre allò íntim i allò polític, com si es tractés de dues dimensions diferenciades que en algun moment entren en contacte. Després de treballar amb el corpus, el problema ja no em sembla determinar en quin moment una cançó esdevé política, com entendre per què determinades experiències aparentment personals acaben adquirint una dimensió que va més enllà dels individus que les viuen. Dit d'una altra manera, la qüestió no és decidir si aquestes cançons són polítiques o no. La qüestió és entendre com algunes experiències aconseguixen generar sentiment de pertinença entre persones que no les han viscut directament. Aquesta observació també ajuda a entendre per què la música ocupa un lloc tan particular dins dels processos de construcció col·lectiva. Una cançó no funciona com un article, un assaig o un discurs polític. No necessita definir amb precisió allò que comunica ni construir argumentacions complexes. Pot transmetre una determinada manera d'entendre el món sense arribar a formular-la explícitament, generar identificació sense explicar exactament què és allò amb què l'oient s'ha d'identificar o construir vincles a través de melodies, repeticions, evocacions o referències compartides que sovint serien difícils de traduir a un altre tipus de llenguatge. Potser és precisament aquesta capacitat de suggerir més que d'explicar la que permet a la música transmetre determinades maneres de veure i sentir el món sense haver-les de convertir necessàriament en discurs.

Bona part dels conflictes vinculats a la llengua, la cultura o el territori continuaven plenament presents durant els anys 2000. Tot i això, moltes de les qüestions que apareixen al corpus no són presentades com a objectes de debat ni com a reivindicacions que cal justificar constantment. Formen part de la normalitat dels personatges i de l'univers que habiten. Això suggereix que, almenys dins dels espais socials als quals s'adrecen aquestes cançons, determinades preocupacions ja funcionaven com un marc compartit de comprensió, i és per això que la política es desplaça cap a altres llocs. Ja no necessita aparèixer sempre en forma de consigna perquè es manifesta en les formes de vida que les cançons representen.

Hi ha, però, algunes qüestions que aquesta recerca no m'ha permès resoldre del tot, ja que les conclusions obtingudes es basen en l'anàlisi d'un corpus reduït i se centren principalment en els significats que les cançons permeten construir. Això deixa obertes qüestions que podrien resultar igualment rellevants. No se sap fins a quin punt aquestes interpretacions coincideixen amb les dels seus oients ni com poden variar segons el context, la generació o la vida de cadascú. Una línia de recerca que resultaria especialment interessant com a continuació, seria l'estudi de la recepció d'aquest repertori: com l'interpreten els oients, quins significats hi atribueixen o de quina manera l'incorporen al seu dia a dia. Arribats a aquest punt, crec que l'interès principal de la pregunta que ha guiat aquest treball no es troba únicament en el cas d'Obrint Pas o La Gossa Sorda, sinó en el fet que obliga a mirar d'una altra manera la relació entre experiència personal i vida col·lectiva. En una direcció completament oposada al discurs hegemònic del capitalisme contemporani, que es basa en la individualitat, l'esforç i la superació personal. Arribats a aquest punt, fins i tot resulta redundant preguntar-nos si la intimitat és política. És per això que m'agradaria recuperar la cita de Panxo, el cantant de Zoo, que esmentava l'inici, en què afirmava que absolutament tot té un component polític. En aquesta línia, considero que fins i tot la cançó pop més comercial, sovint amb l'etiqueta "sense missatge", té un component polític. Decidir no posicionar-se políticament també és una decisió política, i és per aquest motiu que tot allò que acostumem a considerar estrictament personal està travessat per la política, tot i que sovint s'intenti invisibilitzar. Potser al capdavant, la intimitat mai no ha estat tan privada com ens han volgut fer creure.

## 7. BIBLIOGRAFIA

Alberola i Garcia, P. (2002). *Estratègies polítiques i identitat col·lectiva al País Valencià*. Revista Catalana de Sociologia, 18, 7–26.

Altable, C. (2025, 27 setembre). *Vicent Flor: “Mazón és el president més antivalencià de la història de l'autonomia”*. *El Temps*. Recuperat de <https://www.eltamps.cat/article/66543/vicent-flor-mazon-es-el-president-mes-antivalencia-de-la-historia-de-lautonomia>

Appadurai, A. (1996). *The production of locality*. A A. Appadurai, *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization* (pp. 178–199). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Bonet, M. del M. (1977). *Alenar* [Cançó]. A *Alenar*. Ariola.

Català-Oltra, L., & Penalva-Verdú, C. (2021). *Diània: rock polític, identitat i protesta al País Valencià*. Disjuntiva. Crítica de les Ciències Socials, 2(2), 46–60.

Diari La Veu. (2022, 2 març). *Tal dia com hui del 2005 els músics i cantants en valencià van ocupar el Palau de la Música de València*. *Diari La Veu*. Recuperat de <https://www.diarilaveu.cat/efemerides/tal-dia-com-hui-del-2005-els-musics-i-cantants-en-valencia-van-ocupar-el-palau-de-la-music-92877/>

Durà Ronda, R. (2017). *Obrint Pas: de la Nova Cançó al fenomen actual de la música en valencià*. Ítaca. Revista de Filologia, 8, 141–166. Universitat d'Alacant.

Ciges, T. (2016, 14 juny). *Josep Nadal: «"Camals Mullats", "Entre canuts" i "Esbarzers" sintetitzen la història de La Gossa Sorda»*. Revista Saó.

Colmeiro, J. (2003). *Canciones con historia: Cultural identity, historical memory, and popular songs*. Journal of Spanish Cultural Studies, 4(1), 31–45.

Feixas Roca, D. (Director). (2024, 23 juliol). *La banda del pati*. CCMA. <https://www.3cat.cat/3cat/la-banda-del-pati/video/6292999/>

Frechina, Josep Vicent. «Poesia i cançó. Estellés i la sinergia infinita»,. *L'Aiguadolç*, 2024, núm. 53, p. 33-50 <https://raco.cat/index.php/Aiguadolc/article/view/980000004357/546803>

Institut d'Estudis Catalans. (s.d.). *Política*. A *Diccionari de la llengua catalana (DIEC2)*. <https://dlc.iec.cat>

La Gossa Sorda. (2003). *Batiste Ceba* [Cançó]. A *Vigila*. Maldito Records.

La Gossa Sorda. (2008). *Camals Mullats* [Cançó]. A *Saó*. Maldito Records.

La Gossa Sorda. (2008). *Farem saó* [Cançó]. A *Saó*. Maldito records.

La Gossa Sorda. (2006). *La Guàrdia* [Cançó]. A *Garrotades*. Maldito Records.

La Gossa Sorda. (2003). *Senyor pirotècnic* [Cançó]. A *Vigila*. Maldito Records.

Llach, L. (1969). *Que feliç era, mare* [Cançó]. A *Les seves primeres cançons*. Concèntric.

Margarit, R. (1962). *Classe mitja* [Cançó]. A *Remei Margarit canta les seves cançons*. Edigsa.

Obrint Pas. (2007). *Camins* [Cançó]. A *Benvinguts al paradís*. Propaganda pel fet!

Obrint Pas. (2004). *La flama* [Cançó]. A *La flama*. Propaganda pel Fet!

Obrint Pas. (2011). *La vida sense tu* [Cançó]. A *Coratge*. Propaganda pel fet!

Obrint Pas. (2000). *No tingues por* [Cançó]. A *Obrint Pas*. Propaganda pel Fet!

Ortiz Soriano, T. (2024). *Les claus del Tio Canya: L'imaginari del grup valencià Al Tall*. Universitat de València.

*Pepeta la del Morquí* [L'U d'Aielo]. (n.d.). Cançó popular valenciana.

Ramos, M. (2021, 13 desembre). *Los guarros de la línea en valenciano*. Público. <https://www.publico.es/opinion/columnas/guarros-linea-valenciano.html>

Santamarina Campos, B. (2014). El oficio de la resistencia. Salvem y Viu al Cabanyal como formas de contención del urbanismo neoliberal. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 69(2),

305–326. <https://doi.org/10.3989/rctp.2014.02.003>

Scheer, M. (2012). *Are emotions a kind of practice (and is that what makes them have a history)? A Bourdieuan approach to understanding emotion*. *History and Theory*, 51(2), 193–220.

Trimillos, R. D. (2021). *The music of “minorities” as lived experience and performed identity: The Philippines’ Sulu, America’s Hawai‘i, and Japan’s Okinawa*. A U. Hemetek, I. Naroditskaya, & T. Terada (Eds.), *Music and marginalisation: Beyond the minority–majority paradigm* (Senri Ethnological Studies, 105, pp. 13–27). Osaka: National Museum of Ethnology.