

Universitat Autònoma de Barcelona

**El discurs de resistència
i de combat en la Nova Cançó.**

Anàlisi de les estratègies retòriques.

Tesi doctoral

Autor: *Antoni Pardo Ayuso*
Directora: *Mila Segarra Neira*

Departament de Filologia Catalana
Facultat de Filosofia i Lletres

2015

***“Quan les cançons fossin pedres,
vinga fones i al combat!”***

(Miquel Martí i Pol)

SUMARI

<i>Introducció</i>	14
Terra cremada.....	14
La lenta revifalla.....	15
Els Setze Jutges.....	17
El factor Raimon.....	17
La consolidació de la Nova Cançó.....	18
La reacció de l'Estat	20
La llavor de Germinàbit.....	21
Un moviment heterogeni.....	21
El propòsit d'aquest treball.....	22
<i>1. Metodologia</i>	24
1.1 Les cançons i el context.....	24
1.2 La 'Nova Cançó': el nom propi d'un moviment.....	24
1.3 Cançó de combat.....	26
1.4 Els autors i les cançons.....	28
1.4.1. Els poetes dins la Nova Cançó.....	29
1.5 El període d'estudi: l'abast temporal	31
1.6 El quadre d'efemèrides.....	38
1.7 Desenvolupament del treball.....	39
1.8 Terminologia.....	40
1.9 Qüestions gràfiques.....	41
<i>2. Semblances dels autors</i>	44
2.1 Introducció a les semblances.....	44
2.1.1 Josep Maria Espinàs.....	44
2.1.2 Raimon.....	46
2.1.3 Francesc Pi de la Serra.....	47
2.1.4 Guillermina Motta.....	48
2.1.5 Jordi Barre.....	49
2.1.6 Guillem d'Efak.....	49
2.1.7 Joan Manuel Serrat.....	50
2.1.8 Lluís Llach.....	52
2.1.9 Xesco Boix.....	53
2.1.10 Maria del Mar Bonet.....	55
2.1.11 Rafael Subirachs.....	56
2.1.12 Ovidi Montllor.....	57
2.1.13 Jaume Arnella.....	58

2.1.14	Teresa Rebull.....	58
2.1.15	La Trinca.....	59
2.1.16	Joan Isaac.....	60
2.1.17	Pere Figueres.....	61
2.1.18	Esquirols.....	62
2.1.19	UC.....	63
2.1.20	Araceli Banyuls.....	64
2.1.21	Ramon Muntaner.....	65
2.1.22	Companyia Elèctrica Dharma.....	65
2.1.23	Marina Rossell.....	66
2.1.24	Al Tall.....	67
2.1.25	Lluís el Sifoner.....	67
2.1.26	Coses.....	68
2.1.27	Paco Muñoz.....	68
3. Els vessants reivindicatius.....		70
3.1	Introducció als vessants reivindicatius.....	70
3.2	Llibertat i justícia.....	72
3.3	La nació.....	80
3.4	La natura.....	82
3.5	La pau.....	86
3.6	La dona.....	88
4. Els motius.....		92
4.1	Introducció als motius.....	92
4.2	La reivindicació de la joventut com a motor de canvi.....	94
4.3	Activar el procés alliberador personal i col·lectiu.....	104
4.3.1	El somni.....	104
4.3.2	Despertar-se.....	108
4.3.3	Vèncer la por.....	111
4.3.4	El compromís.....	113
4.3.5	Dir no.....	114
4.3.6	Sortir al carrer.....	117
4.3.7	El crit.....	118
4.3.8	Els actors del procés.....	119
4.4	“Vull ser lliure, vull justícia...”	122
4.4.1	“Vull ser lliure...”	122
4.4.2	“Vull justícia...”	123
4.4.3	“No més porres...”	124
4.5	L'amor a una terra que la volen lliure	128
4.5.1	Consciència de poble oprimit.....	130
4.5.1.1	Un anhel més pregon del que alguns voldrien	134

4.5.2	Ponent: la identificació de l'enemic.....	135
4.5.2.1	Etnocidi i autodefensa.....	140
4.5.2.2	Lladronici i espoli.....	142
4.5.3	Autoafirmació nacional	144
4.5.3.1	Voler ser	144
4.5.3.2	Cal lluitar	145
4.5.3.3	Les arrels	146
4.5.3.4	La llengua	148
4.5.3.5	La idea de nació completa	154
4.5.4	Reconstruir el país	156
4.5.4.1	L'especificitat de la Catalunya del Nord	159
4.5.5	Reprendre el fil de la història del país	161
4.5.5.1	Rememorant-la	162
4.5.5.2	Reivindicant-la	165
4.5.5.3	Construint-la	169
4.5.5.4	... i potser, rescatant-la	171
4.5.6	Lluís Maria Xirinacs	171
4.5.7	Companyonia, germanor	178
4.5.8	El desengany	179
4.5.8.1	L'Estatut	181
4.6	La defensa de la natura	184
4.6.1	Les cançons i llurs cavalls de batalla	184
4.6.2	Identificació natura-país	194
4.7	Blasme del militarisme i defensa de la pau	196
4.8	La dignitat de la dona	198
4.9	Evocació de fets i esdeveniments polítics i socials	202
4.10	El tractament de la violència en la Nova Cançó Combativa	204
4.11	La visió de l'home en els autors de la Nova Cançó Combativa	206
5. Anàlisi del discurs		212
5.1	La cançó com a acte comunicatiu	212
5.1.1	Les funcions del llenguatge	213
5.1.2	Els actes verbals i comunicatius	213
5.1.3	La dixi	213
5.2	Procediments expressius lingüístics	216

5.2.1	La metàfora	216
5.2.1.1	El vent	217
5.2.1.2	La pluja	223
5.2.1.3	La primavera	227
5.2.1.4	Les flors	229
5.2.1.5	Arbre, arrels	231
5.2.1.6	El blat, sembrar, segar	232
5.2.1.7	Vaixell, navegar	234
5.2.1.8	Gàbies i reixes	236
5.2.2	L'humor i la ironia	238
5.3	Tipologia discursiva	240
5.3.1	Modes d'organització del discurs	240
5.3.1.1	La descripció	241
5.3.1.2	L'argumentació	245
5.3.1.2.1	La figura retòrica de l'oposició	252
5.3.1.2.1.1	<i>mort/vida</i>	252
5.3.1.2.1.2	<i>silenci/crit, por/coratge</i>	260
5.3.1.3	La narració	267
5.3.1.4	L'explicació	275
5.3.2	Cançó metafòrica i cançó al·legòrica	282
5.3.3	Gèneres discursius	305
5.3.3.1	El plany	305
5.3.3.2	L'homenatge	308
5.3.3.3	El romanç	311
5.3.3.4	El conte	311
5.3.3.5	La sàtira	312
5.4	La intencionalitat dels actes de parla	316
5.4.1	Il·locució i perlocució	317
5.4.2	El discurs assertiu	317
5.4.3	El discurs exhortatiu	318
5.4.4	El discurs compromissori	319
5.4.5	El discurs expressiu	320
5.4.6	El discurs declaratiu	322
5.4.7	La interrogació retòrica	324
5.4.8	Caracterització general de les cançons	328
5.5	La inscripció de la persona en el text	332
5.5.1	El <i>jo</i> com a subjecte aïllat	333
5.5.2	La transició del <i>jo</i> individual a la idea de col·lectivitat	335

5.5.3	El <i>jo</i> que cerca la inclusió	337
5.5.4	El <i>jo</i> exhortatiu anònim	338
5.5.5	El <i>jo</i> exhortatiu inclusiu	339
5.5.6	El <i>jo</i> de la cançó combativa	340
5.5.7	La segona persona	341
	5.5.7.1 La segona persona còmplice	341
	5.5.7.2 La segona persona antagònica	342
5.5.8	L'exaltació del <i>nosaltres</i> en la cançó combativa	344
5.5.9	El <i>nosaltres</i> com a punt de partença	344
5.5.10	La transició pronominal <i>jo-tu-nosaltres</i>	353
5.5.11	Contraposicions dítiques: <i>nosaltres</i> # <i>vosaltres</i> ; <i>nosaltres</i> # <i>ells</i>	358
5.5.12	Conclusions a la dixi personal	375
5.6	L'eix temporal	376
5.7	La referència espacial	390
5.8	Fils conductors tematicoargumentals	398
5.9	Procediments expressius paralingüístics	440
	5.9.1 Recursos vocals	441
	5.9.2 Recursos no vocals. Els recitals en directe	448
6. Els Països Catalans com a abast de la Nova Cançó		462
7. Actitud dels autors i psicologia col·lectiva		464
8. Epíleg		468
8.1	Un moviment sinèrgic	468
8.2	La crisi dels vuitanta	468
8.3	Trajectòria posterior dels autors	469
8.4	Desfent equívocs	477
8.5	La tornada dels deu mil. Els epígons	480
9. Conclusions		484
10. Quadre d'efemèrides		490
11. Notes		500
12. Bibliografia. Discografia i Audiovisuals.		504
13. Corpus de cançons		526

'A cara o creu'

'A la recerca d'una terra'

'A la vora de la nit'

'A Margalida'

'A Miquel Grau'
'Abril'
'Abril 74'
'Afanys de joventut'
'Abir en van matar mil'
'Ais!'
'Al banderer de la pau'
'Al meu país la pluja'
'Al vent'
'Als nous amos'
'Amanda'
'Aquesta terra és la nostra terra'
'Ara que tinc vint anys'
'Au, jovent'
'Autocrítica i crítica'
'Cada dia és un nou pas'
'Cal que neixin flors a cada instant'
'Campanades a morts'
'Cançó de la mare'
'Cançó de les balances'
'Cançó del lladre'
'Cançó per les dones'
'Cançó sense nom' (o 'On vas')
'Cant de manlets'
'Cant del Barça'
'Canta Perpinyà'
'Cantarem la vida'
'Cants impotents!'
'Catalluna'
'Catalonia is not Patagònia'
'Catalunya, comtat gran'
'Com el Far West no hi ha res'
'Companys, no és això'
'Conte medieval'
'Contra la por'
'Corasón loco'
'Corrandes vénen'
'Crònica d'un temps'
'Cucuts de rellotge'
'Damunt d'una terra'
'Darrer diumenge d'octubre'
'Darrera les muntanyes'
'Desperta't Rosselló'
'Diguem no'
'Digueu-me per què'
'Divuit jutges'
'Dona'

D'un temps, d'un país'
Eivissa, petit bocí'
El baion de l'OTAN'
El burro i l'àguila reial'
El cucut'
El Danubi blau'
El desesperat'
El diluvi'
El penjat'
En aquesta illa tan pobra'
Encara'
Encara, nois, encara'
És ara, amics, és ara'
Et cobriran de blasmes'
Fent camí'
Fi de festa-La gent vol viure en pau'
Fills de buda'
Força Dharma!'
Goigs a Sant Democraç'
Gola seca'
Himne de les dones de casa'
Inici de càntic en el temple'
Itaca'
Jo vinc d'un silenci'
La Balanguera'
La cançó del cansat'
La cançó dels mariners'
La "consti"'
La cosa està negra'
La fàbrica Paulac'
La faixa'
La fera ferotge'
La gallineta'
La garrofera'
La jutgessa'
La matança del porc'
La Mediterrània se'ns mor'
La meva estrella'
La meva terra'
La nit'
La presó del rei de França'
Les quatre banderes'
L'estaca'
L'Estatut'
Lladres'
Mama caca'
Mediterrània'

‘Més enllà d’un adén’
‘Món divertit’
‘No’
‘No abarateixis el somni’
‘No sé el perquè de les guerres’
‘No serem moguts’
‘No us caséssiu pas, noietes’
‘No volem ser’
‘No vull tindre penediment’
‘Nova oració del Parenostre’
‘Nuclears?... No, gràcies’
‘Onze de setembre’
‘Pare’
‘Per Mallorca’
‘Perquè vull’
‘Pirates de l'oest’
‘Plany al mar’
‘Plany de Salses a Guardamar’
‘Primer de maig de 1976’
‘Processó’
‘Propietari’
‘Que mai no falti l’alegria’
‘Què volen aquesta gent’
‘Què vos passa, valencians?’
‘Qui dirà la nostra història’
‘Sa cançó de son Coletes’
‘Sageta de foc’
‘Saps-ke’
‘Sé’
‘Si els fills de puta volessin no veuríem mai el sol’
‘Si volíeu escoltar’
‘Siau qui sou’
‘Silenci’
‘Sobre la pau’
‘Sobre la por’
‘Sóc una dona’
‘Som’
‘T’adones, amic’
‘T’he conegut sempre igual’
‘Tio Canya’
‘Torna a venir, Vicens’
‘Torna, torna, Serrallonga’
‘Tot explota pel cap o per la pota’
‘Un gran dia’
‘Un home mor en mi’
‘Una bruixa com les altres’
‘Va com va’

'Ve de ponent'
'Venim del nord, venim del sud'
'Vigila el mar'
'Vine l'amor'
'Vull ser lliure'

Introducció

Terra cremada

Es pot dir que la nació catalana era terra devastada d'ençà de la desfeta de 1939. Ben endarrere havien quedat les il·lusions que al país havia suscitat la proclamació per part de Francesc Macià, al 1931, de l'Estat Català al Principat, frustrat poc després per l'Estat espanyol i aigualit en un migrat Estatut d'Autonomia que, al seu torn, l'agressió feixista espanyola de 1936 s'encarregà de liquidar, tot instaurant-hi un règim militar de repressió i terror. Si bé ja simultàniament a l'avanç feixista a Mallorca, el País Valencià i fins a Lleida un gran nombre de catalans hi foren executats, l'entrada del franquisme a Barcelona i la fi de la guerra suposà, durant els set anys posteriors, l'eliminació física al conjunt dels Països Catalans de més de dos-cents mil quadres: advocats, mestres, enginyers i obrers qualificats, polítics i sindicalistes, responsables d'entitats, escriptors... foren afusellats o forçats a l'exili. Altres milers ompliren les presons franquistes. Mentrestant, els qui romangueren al país es veieren immersos en la foscor d'un altre exili particularment dolorós: l'exili interior, la por i el silenci(1).

Suprimides les institucions catalanes i substituïdes per organismes estatals i tribunals militars, l'Estat espanyol reprengué la seva eterna ofensiva de desnacionalització de la nació catalana(2) i la substitució lingüística i cultural, començant per prohibir la llengua, les expressions culturals i tota simbologia pròpia. La en altre temps dinàmica societat civil catalana era totalment desarticulada.

Els primers anys de franquisme, marcats pel règim d'autarquia, es caracteritzaren per la fam i unes condicions de vida paupèrrimes que estengueren la tuberculosi i altres malalties derivades de la desnutrició i la manca dels mitjans més bàsics. L'escassetat d'aliments i les deficiències del racionament, que durà ben bé fins al 1953, propicià, especialment al País Valencià, la reruralització d'algunes zones de cara a una economia de supervivència. Aparegué l'estraperlo, el dels pobres i el dels rics. El primer, fortament reprimat; el segon, en connivència amb les autoritats, enriquint una bona colla d'adeptes al règim. Les condicions de treball, abolida tota activitat sindical, retrocediren en el temps fins a derivar, en ocasions, en formes d'esclavatge.

En el terreny cultural, cal esmentar sobretot el fenomen de les “depuracions” massives de professorat en tots els àmbits de l'ensenyament, que empobriren el nivell educatiu i cultural durant dècades. Junt al monopoli ideològic del feixisme i el dirigisme moral assignat al nacionalcatolicisme, els Països Catalans patiren un particular procés d'aculturació, especialment en tot el referent a la identificació nacional. La depuració del professorat fou considerable a les universitats de Barcelona i València. A la Universitat de Barcelona la purga adquirí proporcions gegantines, i ocasionà una enorme pèrdua de la qualitat docent i científica (sense menystenir la tasca subtil i

heroica d'alguns homes insignes que saberen sortejar les circumstàncies amb tota dignitat, i que a la llarga esdevingueren decisius impulsors de la recuperació). Tot plegat significà la liquidació d'un model educatiu modern i laic, racionalista, democràtic i obert als nous corrents.

Enmig d'aquest empobriment cultural i de la inevitable immersió lingüística en castellà en tot el món acadèmic, el 1942 els Estudis Universitaris Catalans⁽³⁾ reprengueren la seva activitat amb cursos de llengua catalana clandestins. A mitjan anys quaranta, el règim permeté, gràcies a l'habilitat diplomàtica d'alguns prohoms del país, algunes publicacions en català, sempre i quan fossin adreçades a un públic minoritari. Entre aquestes, alguna edició de Verdaguier, però a condició que fos en català prenmatiu. Sorgiren després, tot i que sota certes limitacions, editorials com ara *Selecta*, a Barcelona, *Torre*, a València, i a les Balears *Les Illes d'Or*, que pogué reprendre la seva feina rere la supressió de què fou objecte al 1938. I certàmens poètics i literaris com el *Joanot Martorell* i la *Nit de Santa Llúcia* que esdevingueren petits focus de recuperació. Al Principat, alguns entorns de l'església de base acolliren activitats de caire nacionalista, com ara l'escoltisme, que contribuïren a mantenir encesa una flama de resistència.

La lenta revifalla

A les darreries dels anys cinquanta i durant els seixanta, amb el final de l'autarquia i amb l'anomenat *desarrollismo* (4), propiciats pels acords del govern espanyol amb els Estats Units (5), i una conjuntura internacional favorable per als interessos de l'Estat, es produí en aquest una lleugera liberalització i un cert relaxament en el ferri control sociocultural. Al mateix temps, a la societat catalana anava prenent cos una cultura d'oposició, i dels àmbits universitaris sorgien els primers moviments polítics i s'hi consolidava una consciència crítica de la qual participarien sectors d'una burgesia il·lustrada. Una joventut nova emergia de les ruïnes de la guerra i es volia fer sentir.

La difusió de referents culturals de masses, mentrestant, i des dels anys quaranta, era monopolitzada per la ràdio (a la qual s'afegí la televisió espanyola a finals dels cinquanta), llavors el principal altaveu propagandístic del règim juntament amb l'escola. Catalunya, sota la dictadura no havia gaudit dels mitjans per elaborar i difondre amb normalitat una cançó popular, com tampoc altres formes d'expressió. Aquesta orfenesa cultural no deixava altra alternativa que adoptar l'imaginari musical, tant de caire sentimental com de caire festiu, de procedència espanyola difós per la ràdio (*copla*, *tonadilla*, *cuplet*...), caracteritzat pel un tarannà carrincló i difusor dels valors més reaccionaris i propis de la moral ultracatólica. Les referències relatives a la catalanitat sols s'aprenien en alguns àmbits anònims de l'ensenyament primari, petits redossos de catalanitat, amb cançonetes del repertori propi per a infants. Solament de manera ocasional la ràdio deixava caure algun pintoresquisme en català, però del repertori tradicional, com ara '*Rosor*', '*Llevantina*' o '*Perquè avui és Santa Llúcia*'. Més endavant la cançó comercial italiana i llatinoamericana "innovària" una mica el panorama. Foren aquells sosdits joves universitaris qui a partir dels anys cinquanta descobriren i s'entusiasmaren amb un nou tipus de cançó que es produïa a França, conreat per autors com Jacques Brel, Boris Vian, Georges Brassens i Léo Ferré. Una cançó que combinava la bona qualitat poètica i musical, l'esperit crític i la ironia, així com un to

marcadament inconformista, en ocasions de caire anarquitzant, amb una original i excel·lent qualitat interpretativa.

I com si d'una novel·la es tractés, tot va començar a Barcelona a mitjan anys cinquanta. Miquel Porter, director de teatre experimental i crític de cinema i Lluís Serrahima, advocat i escriptor, homes tots dos d'aquesta fornada i membres de la burgesia barcelonina, viatjaven en el tren de Sarrià i enraonaven sobre la buidor que patia la cultura catalana, especialment la cultura popular, altament castellanitzada i sense referents per a la creativitat ni possibilitats de difusió. Consideraven que calia revitalitzar la cultura catalana, i naturalment en la llengua pròpia, volien una cultura que aconseguís arrelar en el poble i no quedés limitada a un entorn minoritari i selecte. Calia, pensaven, posar en marxa una cançó catalana. Així, Porter i Serrahima es començaren a reunir periòdicament per crear cançons. La inexistència com a referent d'una cançó popular a banda del repertori tradicional no deixava altra alternativa que crear un nou gènere. Miquel Porter, de fet, ja havia musicat alguns textos de Salvat Papasseit i els havia interpretat en els intermedis de les representacions del Teatre Viu, que es feien en una primera època a la casa del llibreter Josep Porter. Junts, però, i conseqüentment amb la seva formació cultural, tendien a escoltar cançó francesa, n'adaptaven temes al català i van començar a elaborar cançons pròpies.

Simultàniament, cal dir que alguna cosa ja es bellugava en el panorama musical català quan el prestigiós baríton barceloní Manuel Ausensi, l'any 1957, enregistra un disc amb temes musicats per Eduard Toldrà de poetes com Josep Carner, Joan Salvat Papasseit i Joan Maragall, i el 1958, Las hermanas Serrano i José Guardiola(6) enregistren en català alguns temes d'èxits internacionals, veus que tindrien una tímida però important presència radiofònica. Sovint no s'ha tingut prou en compte la importància de l'edició d'aquests dos darrers discos de música moderna en català, fruit de l'entusiasme i l'audàcia de Josep Casas Augé, músic amb responsabilitats importants en les editores discogràfiques barcelonines que hi apostà de manera valenta i recollí un èxit considerable que en permeté la continuïtat, tot i les dificultats pròpies d'aquell temps. També mereix esment la veu de Rudy Ventura(7), qui el 1960 enregistrà amb el seu grup temes ja propis i en català de música lleugera de caràcter festiu.

Malgrat aquests precedents significatius, veritables flors en el desert, es deixava sentir encara la mancança d'un projecte de cançó catalana d'autor que omplís aquell buit que esmentaven Miquel Porter i Lluís Serrahima. Va ser aquest darrer qui, empès per l'historiador Josep Benet(8), amb qui compartia feina i inquietuds, al gener de 1959 publicà dins la revista montserratina Germinàbit, precursora de la que poc després es diria Serra d'Or, l'article *Ens calen cançons d'ara* (9). En ell, es preguntava per què a Catalunya no es feien cançons, deia: "*que tinguin una actualitat per nosaltres*", i feia una exhortació a la joventut catalana perquè no permetés que les circumstàncies particulars del país impedissin a tota una generació de deixar la seva petjada en la història a través de la seves pròpies cançons.

Els Setze Jutges

Disposats a predicar amb l'exemple, hi posaren fil a l'agulla i es constituïren en un grup que, format per Miquel Porter, Remei Margarit, esposa de Lluís Serrahima, i Josep Maria Espinàs, llicenciat en Dret i escriptor (que guanyaria, l'any següent, el premi Sant Jordi amb la novel·la *L'últim replà*) prengué cos el 1961 amb el nom de Els Setze Jutges. El nom responia, com explicà Josep M. Espinàs, a tres motius: la catalanitat que emanava de la fonètica del nom; el desig de "jutjar" críticament la societat que els havia tocat viure; i el número, que deixava la porta oberta a la incorporació de nous membres. La seva presentació oficial com a Jutges, després d'algun concert en grup a Barcelona, s'esdevingué el 1962 a Premià.

És important destacar un fet cabdal que representà un impuls força important per l'esdevenidor del grup. Una colla d'emprenedors culturals, que s'estimava el país, i que al llarg dels anys hauran estat incansables lluitadors i creadors d'eines eficaces per la recuperació nacional, entre ells Ermengol Passola⁽¹⁰⁾ i Josep Espar⁽¹¹⁾, fundaren el 1961 la discogràfica Edigsa, que prestà un inestimable suport a la difusió dels Setze Jutges i la cançó catalana, contribuí decisivament en la recerca de nous valors, i, cosa no menys important, estengué la seva recerca a l'àmbit més enllà del català central, incorporant-hi i promocionant discogràficament el cantant rossellonès Jordi Barre, la qual cosa contribuí a enfortir la consciència d'unitat idiomàtica.

El 1962 s'hi afegiren Delfí Abella, psiquiatre de professió, i Francesc Pi de la Serra, que abans de començar a cantar les seves cançons acompanyava Miquel Porter amb la guitarra. Aquest mateix any aparegué el primer enregistrament dels Jutges, l'EP Espinàs canta Brassens. Des d'aquell moment, sense ser professionals de la música, portaren la cançó poble a poble i feren actuacions més plenes de voluntat que no pas de mitjans (de vegades no cobraven ni per cobrir les despeses de transport) fent servir com a acompanyament musical allò que tenien a l'abast en funció del local on hi anaven: una guitarra, un piano... I defugint tot afany de protagonisme, cedint-se el lloc els uns als altres per cercar per damunt de tot la unitat del grup, no destacar ni crear rivalitats, mirant d'engrescar tothom. Feien valer el valor comunicatiu del seu missatge per damunt del pròpiament melòdic. El seu objectiu era difondre la idea que la cançó podia ser un esplèndid vehicle per fer baixar la poesia al carrer, per fer crítica social, per expressar la vivència quotidiana i per la denúncia, tant en l'essencial com en l'anecdòtic.

El factor Raimon

Hi ha un fet que reorientà i impulsà de manera decisiva el que ja hom anomenava Nova Cançó: l'entrada en escena del jove xativí Ramon Pelegero, rebatejat com Raimon. Fou el promotor cultural valencià Eliseu Climent qui el presentà als Jutges el mateix 1962, després d'una actuació que aquests i Raimon compartiren a Castelló organitzada pel mateix Climent i per l'escriptor Joan Fuster⁽¹²⁾. Li sentiren cantar *'La pedra'* i *'Al vent'*. Eren cançons diferents, el seu estil no tenia res a veure amb la cançó francesa, i destacava per la seva contundència i la força i rebel·lia que encomanava. Va entusiasmar els Jutges, i els va semblar que podria ser un complement fantàstic per atreure un tipus de públic que ells no podien atènyer. Ja no es tractava d'un membre de

la burgesia catalana, ni tan sols era nascut al Principat, i la seva ideologia s'enquadrava en un nacionalisme d'esquerra i marxista. El donaren a conèixer a Barcelona durant la concessió dels Premis de Santa Llúcia, el 13 de desembre, tot i que la seva primera actuació en un concert organitzat pels Jutges la féu dos dies després al Fòrum Vergés.

Junt amb els Setze Jutges, l'impuls de Raimon fou un factor que eixamplà el públic de la Nova Cançó estenent-lo a altres capes socials que s'hi veurien identificades i propicià l'aparició de moltes noves veus.

La consolidació de la Nova Cançó

La dècada dels seixanta veié, d'aquesta manera, un important creixement de la Nova Cançó, tant pel que fa al nombre de cantants com al del seu públic. El 1967 aparegué en escena Lluís Llach com a setzè Jutge, però pel camí sorgiren figures com ara Guillermina Motta, Joan Manuel Serrat i el grup La Trinca entre d'altres, fins que el 1968 els Setze jutges desaparegueren com a col·lectiu. Fou, la dels Setze Jutges, una trajectòria de set anys que havia donat els seus fruits i havia satisfet les seves expectatives a bastament. Avui podem encara gaudir d'alguns antics Jutges que romanen en actiu i ens ofereixen una creació d'excel·lent qualitat.

Tot i que la difusió de música en castellà continuava sent absolutament predominant, i sobretot arran del començament, el 1959, de les emissions a Catalunya de *Televisión Española* (TVE), cal destacar durant la dècada dels seixanta el paper de la ràdio en la promoció i difusió de la Nova Cançó, concretament a *Radio Barcelona* i de la mà dels locutors Joaquin Soler Serrano i Salvador Escamilla⁽¹³⁾, especialment aquest darrer. Escamilla, home polifacètic (actor, doblador de cinema, cantant...), fou un veritable activista radiofònic per la cultura catalana. Amb entusiasme i valentia, ignorant les prohibicions fou el primer locutor a emprar el català a la ràdio després de la guerra, iniciant diàriament el seu programa *Radioscope* amb un "Bon dia, Catalunya". El seu programa era en català i sempre féu perquè hi fos present la Cançó, esdevenint una llançadora de cantants. No endebades fou el descobridor i mecenes de Joan Manuel Serrat i de La Trinca, i també hi donà veu a cantants com Raimon, Pi de la Serra, Guillermina Motta, Maria del Mar Bonet, Lluís Llach, Rafael Subirachs, Marina Rossell, entre d'altres. El seu esperit transgressor el duia a aprofitar els petits espais de televisió que en desconexió per al Principat i Illes Balears concedia l'Estat, des del 1967, amb el programa *Mare Nostrum*, per cantar estrofes tan agosarades en aquell temps com: *la llibertat no és viure dalt d'un arbre/ni tampoc realitzar una il·lusió; la llibertat no és un espai lliure/llibertat és participació.*

I encara el panorama musical català hauria d'enriquir-se amb altres dos fenòmens, fills d'aquest moviment. El 1967 es creà el **Grup de Folk**. De la mà de Jaume Arnella, Eduard Estivill, els germans Ramon i Consol Casajoana, els també germans Joan i Xesco Boix... i Pau Riba, que va ser rebutjat pels Jutges per causa de la seva particular veu i d'una estètica que no els en semblà l'adequada, nasqué com a reacció i com alternativa de la Nova Cançó, que consideraven massa influïda per la cançó francesa. També volien trencar amb la relació unidireccional entre cantant i públic, i substituir-la per la idea inherent al Folk de participació del públic amb el cantant formant tots una

sola veu. El 1968 se'ls afegí Jaume Sisa. També arribaren a participar-hi Maria del Mar Bonet i l'Ovidi Montllor, que tot just començava. Trobaven els seus referents en el folk americà, s'emmirallaven en autors com Pete Seeger, Bob Dylan, Peter, Paul & Mary i Joan Baez i s'identificaven amb un estil i unes lletres que traspuaven inconformisme i rebel·lia, des de cançons de lluita pels drets civils, antimilitaristes i de compromís cívic i humà fins a espirituals negres. Així, i sobretot arran de l'estada de Xesco Boix a Amèrica del Nord, des d'on tornà carregat de discos del folk-song americà, van començar a adaptar-ne cançons i a crear-ne de pròpies, intentant traslladar a l'imaginari musical català l'esperit del folk americà en les seves múltiples manifestacions. Hom ha volgut distingir dues línies dintre dels més de trenta membres que arribà a aplegar el Grup de Folk: una d'arrel catalana, més orientada a la recerca i recuperació de textos de la tradició autòctona, els exponents principals de la qual foren Jaume Arnella i Xesco Boix, i una altra més orientada al folk americà, representada entre altres per Pau Riba, Ia & Batiste i Jaume Sisa, per bé que, en realitat, tant aquells com els altres conrearen diversos estils, adaptaren temes d'arreu del món, i col·laboraren sovint entre ells tant als escenaris com en l'enregistrament de discos. En aquest àmbit, a banda dels enregistraments de SG i EP d'alguns membres, destaca la publicació col·lectiva dels LP Folk-I i Folk-II. Però la seva gran fita va ser el Festival de Folk que al maig del 1968 se celebrà al Parc de la Ciutadella de Barcelona i que aplegà prop de 10.000 persones durant 9 hores, amb més de 200 cançons, i rere el qual, paradoxalment, s'iniciaria la dispersió dels seus membres per continuar per camins diferents dins el món de la música. Més que esdevenir-ne una alternativa, el Grup de Folk el que aconseguí fou diversificar i dinamitzar encara més el ventall de la Nova Cançó.

Just dos anys després, el 1971, aparegué en l'escena l'altre fenomen a què fem referència: les **Sis hores de Cançó a Canet**. Organitzat pels Pioners de Canet de Mar, encapçalats aquests per Joan Ramon Mainat (germà de Josep Maria Mainat, membre de La Trinca), aquest certamen es desenvolupà en un context, el dels anys setanta, de convulsió social i fortíssima repressió per part de l'Estat. Les Sis hores de Cançó de Canet anaren canviant d'escenari a mesura que creixia any rere any el nombre d'assistents. Constituïa, de fet, una altra plataforma de la Nova Cançó. Jordi Garcia-Soler, en la presentació de la 3a edició reivindicava l'acte com la continuació i la confirmació de les intencions que mogueren els Judges, tot destacant la funció cívica i social de la Cançó. Però el que el feia particular era que ja no es tractava d'un concert localitzat, sinó d'una concentració popular, una veritable mobilització que aviat esdevindria un focus de propaganda política. Aquest espai de llibertat, que cada cop atreïa més gent jove, junt amb el creixent compromís polític dels cantants, alertà les autoritats. Una desmesurada presència policial, dispositius de vigilància fora mida, multes i entrebancs burocràtics, censura i prohibició de cançons, així com incidents i sabotatges per part de grups parapolicials caracteritzaren els darrers anys d'aquest aplec, que després de l'edició del 1978, per causa de foscos impediments polítics i administratius interrompé la seva celebració, fins que el 1981 l'alcalde de Canet decidí prohibir l'acte.

Paral·lelament a les Sis hores de Cançó, des del juliol de 1975 s'hi celebrà, aprofitant-hi la infraestructura, un certamen nou: el **Canet Rock**, amb el lema "Dotze hores de música i follia". Organitzat conjuntament per les promotores Pebrots (empresa de La

Trinca) i la sala Zeleste, volia donar sortida a una alternativa musical que anomenaren *rock laietà* o *rock progressiu*, que aplegava una colla de músics amb una visió “progressiva” de la música que fonia el *jazz rock* amb matisos mediterranis o folk català, i a Catalunya es va batejar amb el títol d’*Ona Laietana*. El seu èxit de públic (la 1a edició ja hi va aplegar 25.000 persones, moltes d’elles vingudes d’altres indrets de l’estat espanyol) el féu conèixer com el Wodstooock català, i durant els quatre anys que va durar el Canet Rock, junt amb cantants ja consagrats com Jaume Sisa i Pau Riba hi actuaren l’Orquestra Plateria, el Gato Pérez i la Companyia Elèctrica Dharma, creada tot just l’any anterior a la primera edició del festival i que al llarg de la seva trajectòria es convertiria en un dels noms més emblemàtics de la Nova Cançó. Igualment s’hi donaren a conèixer grups *progressius* de procedència diversa d’arreu de l’Estat. El Canet Rock, tot i desaparèixer simultàniament amb les Sis hores de Cançó, donà lloc a festivals del mateix estil que se celebraren en altres indrets de Catalunya.

Pel que fa a altres àmbits de la difusió cultural catalana durant els anys seixanta, a la revista Serra d’Or, continuadora de la ja esmentada Germinàbit, s’hi afegí, l’any 1962, l’aparició d’Edicions 62, que s’estrenà el mateix any amb la publicació de l’emblemàtic assaig de Joan Fuster ‘*Nosaltres els valencians*’. L’any anterior, però, es produí un altre fet importantíssim per la cultura catalana: la fundació d’Omnium Cultural.

La reacció de l’Estat

Tot i l’optimisme que podria encomanar el panorama musical català, no es pot perdre de vista que aquest no era sinó un petit oasi de catalanitat, o si es vol, de normalitat, tot i el seu caràcter de resistència cultural, enmig del desert d’una dictadura que, a mesura que avançaven els moviments socials, recruava la seva força repressiva i es manifestava amb tota la seva virulència. A l’Estat, els anys setanta començaren amb el Procés de Burgos, i es caracteritzaren per una brutal repressió contra el moviment obrer i contra el moviment nacionalista que, al Principat, era representat per l’Assemblea de Catalunya, constituïda el 1971. Abans de la mort del dictador, foren executats l’anarquista català Salvador Puig Antich, i poc més tard, dos membres d’ETA i tres del FRAP. Just començada la Transició, encara la policia matà quatre obrers en vaga a Vitòria. El règim agonitzava, però estava disposat a acabar tal com va començar: amb repressió i sang.

I com hem vist abans, la Cançó no escapava de la reacció. No solament fou Canet, sinó tot el ventall de concerts, actuacions i enregistraments de discos que experimentaren una censura ferotge entre les multes, l’anul·lació de concerts i el particular exili de cançons que solament es podien interpretar i enregistrar fora de l’Estat (el teatre Olympia de París es convertí en escenari emblemàtic que acullí diversos cantants i les cançons prohibides, sovint amb enregistraments en directe que anys més tard es podrien difondre, a la fi, a Catalunya).

La llavor de Germinàbit

Si volguéssim establir paral·lelismes amb altres moviments culturals del nostre país, podríem afirmar amb tota propietat que, talment com la publicació del poema *La Pàtria*, de Bonaventura Carles Aribau, el 1833, es té per l'inici de la Renaixença, i la representació de *L'intruse*, de Maurice Maeterlinck, en la versió catalana feta per Pompeu Fabra, durant una festa modernista a Sitges, el 1893, es considera l'inici del Modernisme català, amb tant o més rigor la publicació el 1959 a la revista Germinàbit de l'article *Ens calen cançons d'ara* per part de Lluís Serrahima direm que esdevingué el manifest fundacional i l'inici del moviment que aviat s'anomenaria Nova Cançó. Foren realment, tots ells, punts d'inflexió de dinàmiques expansives, sempre a partir d'un nucli, però amb l'existència, al darrere, d'un capital humà preparat per aprofitar i unir-se a la iniciativa concreta. La Nova Cançó fou un esclat d'energia latent en la societat catalana, de nord a sud, que renaixia de les seves cendres, malgrat tot encara enceses. Calia la contingència, el detonant que atíés les brases, i aquesta contingència la personificaren els ideòlegs i l'autor del sosdit article. Tanmateix, segurament tot plegat només hauria quedat en un foc d'encenalls si no s'hi hagués afegit una altra contingència, aquest cop personificada en uns promotors culturals del sud del país que conduïren Raimon al mecenatge dels primers, avivant així la flama fins a esdevenir una foguera inaturable de creativitat. Raimon en fou l'impuls decisiu, tot trencant el clos estilístic dels Jutges i fins i tot el generacional, però sobretot el geogràfic, cosa de la qual ell n'era ben conscient com podrem veure en la seva '*Cançó de la mare*': el nord i el sud de la nació catalana s'havien estès la mà per fer camí plegats aprofitant els viaranyes que oferia la Cançó.

Al lector del segle XXI tal vegada li pot fer estrany, però en aquells temps de sequera i d'anul·lació identitària el sol fet de cantar en català ja era, en cert sentit, revolucionari, i suposava una manera de normalitzar el país. La Nova Cançó se'n sortí i s'expandí amb un escàs i minoritari suport dels mitjans de comunicació, i sovint malgrat aquests. Per això és tan significatiu el mèrit dels petits però decisius suports radiofònics i discogràfics que ja hem esmentat. I, tal com intentarem descobrir en endavant, es convertí en un instrument eficacíssim en la tasca de redreçament cultural i en la remobilització cívica dels Països Catalans. Sembla un caprici del destí el nom de la revista on fou plantada la llavor que donà un fruit tan sensacional en uns temps tan crítics per a la supervivència del país. Així ho degué intuir, com visionari, Lluís Serrahima en el seu article: "*És precisament en moments difícils que han nascut gran nombre de cançons, de les més boniques, aquelles que els pobles han transformat en una mena d'oració col·lectiva*".

Un moviment heterogeni

La Nova Cançó, vista en perspectiva, sols té un denominador comú: és cançó en català. I justament per això se l'anomena Cançó. El seu èxit fonamental consisteix a haver esdevingut la cançó d'un país, el seu vehicle normal d'expressió cantada. Dintre d'aquesta expressió, per tant, hi conviuen diferents gèneres (líric, poètic, humorístic...) i estils diversos (cançó lleugera, cuplet, rock, folk, ballable, festiu..), així com tota mena de vessants temàtics i motivacions. Per altra banda, l'especificitat del període que viu el

país (una especificitat que té les seves arrels quasi tres segles enrere, tanmateix) fa que aquesta normalitat assolida per la Cançó no sigui exempta del caràcter resistencialista que duu intrínsec el fet de cantar en català, car des del començament aquest fet l'ha mogut una voluntat normalitzadora.

I els cantants catalans, com arreu, són intèrprets de la realitat, una realitat que a Catalunya és conflictiva, que ve marcada per l'opressió i la injustícia, i fa natural i inevitable que la Cançó es converteixi en un canal d'expressió i una eina de combat per part d'aquells que no s'hi resignen, que volen canviar les coses i cerquen la complicitat d'un públic potencial. Sovint la complicitat se suposa, o bé és un fet objectiu. En aquest cas, cantant i auditori es reforcen mútuament i hi alimenten les conviccions, alhora que hi cerquen noves complicitats.

Per tant, estarem parlant, dintre de la Nova Cançó, d'un vessant reivindicatiu que emergeix amb més o menys força i intensitat de dins l'obra d'una bona part dels seus autors, de caràcter compromès, els textos dels quals, com ja hem vist, seran objecte de permanent censura i repressió per part de les autoritats del règim. Aquest vessant combatiu i de rebel·lió farà servir, dins dels diferents gèneres i estils, tot un seguit de recursos retòrics i procediments expressius destinats a eludir la censura, per una banda, i per una altra, a intentar aconseguir la major eficàcia comunicativa així com la recerca de la complicitat dels receptors.

El propòsit d'aquest treball

Ens proposem, doncs, com a objectiu, constatar i descriure estructuralment un vessant dins la Nova Cançó que podem qualificar com a resistencialista i de combat, caracteritzat per uns eixos discursius comuns que anomenarem fils conductors tematicoargumentals (f.c.t-a.) i que constituïran l'essència d'aquesta tesi, articulats amb unes mateixes idees-força, il·lustrats amb un seguit de metàfores recurrents i vehiculats amb la utilització d'unes similars estratègies retòriques de captació de la complicitat i implicació de la col·lectivitat. Tot plegat, mogut per l'ideal i el compromís d'un conjunt d'homes i dones amb el país i la societat catalana en un període concret de la seva història, que es manifesta en diferents graus i des de diferents perspectives, però amb el denominador comú d'una voluntat de redreçament nacional.

1. Metodologia

1.1 Les cançons i el context.

Un cop definit l'objecte del treball, i ja immersos en la realitat d'aquest vessant de la Nova Cançó que anomenem de resistència i de combat, és hora de definir el conjunt dels aspectes metodològics que en compondran l'estudi. Primer de tot hem delimitat el període concret de la Nova Cançó que serà objecte d'anàlisi: aquell que va des del 1959, amb l'aparició de l'article de Lluís Serrahima *Ens calen cançons d'ara*, fins al 1986, la concreció de la tria i les característiques del qual explicarem tot seguit dins l'apartat corresponent (1.4). Dintre d'aquest període, considerarem el conjunt de composicions de la Nova Cançó, i d'una manera particular les que componen el corpus de cançons d'aquest treball, com un cos abstracte, que forma un continuu, que constitueix una part del missatge musical que se sentia als Països Catalans en un període concret de la seva història i que solament és explicable en funció d'un context determinat. Aquestes composicions, no les tractarem com la discografia d'un conjunt de cantants, ni tan sols, en la majoria d'ocasions, com un fragment determinat de la seva obra, sinó com el continuu esmentat de cançons farcides de realitat, que es fan ressò i emeten crítica d'aquesta realitat d'una manera sincrònica i amb solució de continuïtat. Per tant, avui són veritable història, com diria el cantant Raimon, d'un temps i d'un país. Aquesta és la raó per la qual, al llarg de l'estudi, hi farem contínues digressions en el terreny de la història, la sociologia i la política, que seran necessàries per contextualitzar adequadament el missatge dels textos. I és que, en el nostre treball, els protagonistes, tant o més que els cantants, són els missatges i els receptors d'aquests. És en funció dels missatges que s'establirà un determinat *feedback* entre emissors i receptors, i es posaran en marxa els jocs i mecanismes de complicitat, amb les repercussions en forma de conscienciació social i política fonamentada en els factors il·locutius i perlocutius d'aquells.

Tanmateix, tot i les incursions imprescindibles en els diversos camps i pel fet de tractar-se necessàriament d'un treball pluridisciplinar, cal dir que el moll de l'os de l'estudi és eminentment lingüístic.

1.2 La 'Nova Cançó': el nom propi d'un moviment.

Poc després de la dissolució dels Setze Jutges ja aparegueren veus que qüestionaren la vigència de la denominació de *Nova Cançó* aplicada a la producció de cançons en català que es feia aleshores. Passats els anys, amb els primers estudis retrospectius sobre el fenomen, alguns cronistes continuaren qüestionant-ne la vigència a partir d'una determinada etapa. A aquest debat tardà sobre la propietat de l'accepció *Nova Cançó* aplicada a la cançó catalana posterior als Jutges s'hi afegí el qüestionament de la seva

característica de moviment musical. L'un debat i l'altre han pervingut fins als nostres dies.

Cal dir que, ja des dels inicis, es repeteix a bastament aquesta denominació, que no sols s'aplica als primers cantants i grups, sinó que hom li atorga amb caràcter de moviment artístic i musical amb plena consciència de la seva heterogeneïtat. A tall d'exemple, F. Benach escrivia, referint-se als Setze Judges:

*“La canción como expresión viva de una cultura y de una manera de ser o de pensar, la canción adscrita a los ritmos y melodías que van produciéndose al correr de los años, es lo que se notaba a faltar en absoluto. Los que han emprendido la tarea de dar forma a la “nova cançó” o cuanto menos – pues no se trata de dar con una fórmula concreta y definitiva – de señalar un camino olvidado, pero lleno de posibilidades promueven toda suerte de iniciativas para que estas mismas posibilidades sean descubiertas por la mayor parte del censo del país.
“Noves veus, noves cançons, per a gent nova”, es el lema que ha adoptado el espectáculo que se anuncia como “Matinales del Romea” (...).”*

‘El Correo Catalán’, 23 de febrer de 1963

És molt difícil, i fins i tot arbitrari, establir una frontera temporal entre *Nova Cançó* i *Cançó* sense adjectiu. Encara que respectables, els arguments sempre respondran a visions subjectives i no exemptes de contradiccions, com ara les del cantant i cronista Miquel Pujadó (Pujadó 2000), que lliga la vigència del terme a la dissolució dels Judges, l'any 1968, adduint que a partir d'aquesta data “hi conviuen cantants d'estètiques molt diverses i de posicions molt o gens radicalitzades”, com si fins llavors la diversitat d'estils no hi hagués existit, o la presumpta major o menor radicalització alterés la naturalesa i l'objectiu fundacional del moviment. Pujadó hi afegeix també el curiós argument que “els cantants de la primera generació, que havien agafat la guitarra gairebé com un acte de servei (Espinàs, Porter, Abella...) troben que ha arribat el moment d'abandonar els escenaris”, però hi continuaven Pi de la Serra, Maria del Mar Bonet, Guillermina Motta, Serrat, Llach... tots ells, Judges també (i alguns són en actiu encara avui!). Una altra opinió en direcció semblant, més recent i igualment contradictòria al meu parer, és la de l'especialista Joaquim Vilarnau, qui, dins el monogràfic de la revista *Enderrock* dedicat al cinquantè aniversari dels Setze Judges (*Enderrock* n.159, gener 2009) coincideix amb Pujadó en la data de 1968 com a fi de la vigència del terme *Nova Cançó* emparant-se en l'aparició d'una crònica, que no esmenta, en la qual a Lluís Llach i Maria del Mar Bonet, membres dels Judges al cap i a la fi, hom els atribueix el nom de “*novíssima cançó*” com qui inaugura un nou període. En canvi, Vilarnau, a l'hora d'enumerar les que ell considera com “les 50 peces indispensables de la *Nova Cançó*”, no dubta a reconèixer que les allarga fins al 1970 “per no deixar fora algunes composicions que també considerem essencials” (sic), quan, vist des d'aquesta perspectiva, bé podria allargar-s'hi indefinidament.

Pel que fa a la consideració de la Nova Cançó com a a moviment, els detractors hi addueixen diferències d'estils, manca de connexió entre els artistes i la inexistència d'un contínuum. L'heterogeneïtat no ha estat mai, de fet, un obstacle per a la seva caracterització de moviment, ans ha estat un factor potenciador i enriquidor. Pel que fa a la connexió entre els artistes, ultra el fet de la coneguda amistat i relació artística entre diversos d'ells, solament cal repassar la immensa quantitat de recitals compartits sota el títol de Nova Cançó, actuacions comunes i col·laboracions artístiques i discogràfiques (v. cap.8.4). Per altra banda, en un altre nivell, aquest més profund i revelador, i que constitueix l'essència d'aquest treball, l'existència de vessants reivindicatius, motius temàtics i estratègies retòriques i lingüístiques comunes demostren justament que la Nova Cançó és, de totes totes, un veritable contínuum. Endegada i reproduïda en un especial moment socio-polític i en un particular context geogràfic i històric, la Nova Cançó adquirí des del començament el caràcter inequívoc de moviment de resistència cultural. Per tot plegat, la consideració de la Nova Cançó com a moviment hauria de ser indiscutible, cosa que tractarem més profundament dins el cap. 8.4.

Sóc del parer que no hi ha raó per a traure el nom *Nova Cançó* al fenomen del qual els Setze Jutges en foren pioners, i que des de llavors, com ja hem descrit anteriorment, experimentà una inèrcia multiplicadora, tant pel que fa al nombre de públic com a la diversitat d'iniciatives. Nosaltres l'anomenarem *Nova Cançó*, entesa la denominació amb l'adjectiu més com a nom de marca que com la definició de la seva edat cronològica (podríem entendre *Nova Cançó* com a títol de la cançó catalana entesa genèricament). Aquesta accepció, a més, li atorga més caràcter. I en qualsevol cas, si alguna frontera desdibuixa o dilueix la Nova Cançó com a moviment, aquesta té lloc a les darreries dels anys vuitanta (v. cap.8.2), coincidint aproximadament amb el *període combatiu*, nom amb el qual designarem el límit temporal -1962-1986- que establím en aquest estudi (v. cap.1.5), quan la seva inèrcia creativa i el seu creixement han quedat tallats, el relatiu suport institucional d'abans s'ha capgirat vers la malfiança i els mitjans l'han sotmesa a la marginació. Sols n'hi restaran en relativa plenitud els pesos pesants del que haurà estat durant quasi vint anys l'imaginari musical català. És des de llavors que no podem ja referir-nos-en d'una altra manera que amb la denominació de 'Cançó' catalana. I això sí: per evitar vells i absurds debats⁽¹⁴⁾, deixarem clar que la cançó catalana no és una altra que aquella que es compon i es canta en català.

1.3 Cançó de combat.

Reprement el fil del primer apartat d'aquest capítol, abans de res caldrà definir què entenem per cançó de combat i de resistència. Cal dir que aquest tipus de cançó constitueix una part de l'obra de diversos autors que, uns en major, altres en menor mesura, en algun moment de la seva carrera menen esforços a descriure i cantar una realitat conflictiva que observen i viuen i en la qual s'hi impliquen, amb la intenció d'expressar-hi les seves posicions, però encara més amb un desig de comunicar, per incitar a la reflexió, a prendre-hi partit i, en conseqüència, moure a l'acció. Des del punt de vista de la pragmàtica lingüística, que és del que tractarem fonamentalment, aquestes cançons es caracteritzen per contenir una gran força il·locutiva, i cercar, així, un efecte perlocutiú concret en els receptors (v. cap.5.4). En la cançó de combat i de resistència, els cantants orienten els missatges al voltant d'uns interessos temàtics determinats, que

en la seva versió abstracta catalogarem com a *vessants reivindicatius*, que al seu torn es concreten en idees que serveixen com a punt de partida de la construcció del text, a manera de fil conductor, que anomenarem *motius*. Però, independentment de la intenció del cantant, una cançó solament esdevé plenament *de combat* quan el públic la percep i, sobretot, l'adopta com a tal, de manera que la cançó assoleix eficàcia comunicativa. Els *motius* esmentats s'obren a diferents perspectives. Primer de tot, no hem de perdre de vista que l'oïdor de Nova Cançó és fonamentalment un militant de la cançó catalana, que segueix els diversos cantants i està amatent als nous que en van sorgint, però podem també imaginar-ne altres casos paradigmàtics més específics de les diferents perspectives del públic de la Nova Cançó al llarg dels vint-i-cinc anys que comprèn el que en el proper apartat definirem com a *període combatiu*. Casos com ara el jove estudiant que desperta a la consciència social, que dubta, que un dia un company li presta un disc de Lluís Llach, escolta la cançó 'Damunt d'una terra' i s'hi sent interpel·lat. O el treballador que el cap de setmana ha sortit amb la família i, encara trasbalsat per la visió d'una destrossa en el bosc, sent a la ràdio la cançó 'Pare', de Joan Manuel Serrat, amb la seva crida final contra el lament i per l'acció. Una persona que, encara impactada per l'assassinat d'obriers a Vitòria a trets de la policia, pocs mesos després sent Lluís Llach cantar 'Campanades a morts' i això reforça la seva rebel·lia. O la mestressa de casa, fidel oïdora de l'alienant consultori radiofònic de la Sra. Elena Francis, que també escolta, al matí, el programa 'Radioscope', on Salvador Escamilla un dia dóna veu a la cantant Marina Rossell amb la seva cançó 'Sóc una dona', i això li fa despertar una mica la seva autoestima femenina. I el jovent ideologitzat i més marcadament nacionalista, potser membre d'un esplai o grup excursionista, que s'autoafirma amb les cançons del grup Esquirols. En definitiva, doncs, esdevenen plenament cançons de combat quan assoleixen l'efecte perlocutiú: despertar consciències, moure a l'acció.

Cal esmentar que en l'àmbit de la cançó de combat es poden donar casos com, per exemple, que un tema poc significatiu des del punt de vista de l'autor, s'acabi convertint per raons circumstancials o anecdòtiques, com ara la seva prohibició, en himne de tota una generació, cosa que va succeir amb 'L'estaca', de Lluís Llach; o que una peça en principi asèptica i intranscendent com la versió instrumental de 'La presó del rei de França', de la Companyia Elèctrica Dharma, esdevingui un veritable crit de guerra al carrer. I de vegades serà el públic receptor qui modelarà, en fer-la seva, el sentit originari d'una cançó, com succeirà amb 'Torna, torna, Serrallonga', del grup Esquirols (v. 4.6).

Així, doncs, considerarem cançons de combat i de resistència aquelles que se centren en algun dels *vessants reivindicatius* (v. cap. 3) i que intenten cridar l'atenció a través d'algun dels *motius* que hem classificat (v. cap. 4). Com dèiem, es distingeixen per la seva força il·locutiva i cerquen, sobretot, sensibilitzar un públic receptor, fer-lo prendre consciència sobre el que volen expressar i assolir la seva complicitat.

“La Nova Cançó ha servit per evitar
que la gent s'adormís”.

Joan Coromines (La Nova cançó [Bellmunt 1976])

1.4 Els autors i les cançons.

Per tot el que hem dit anteriorment, s'entén que els autors escollits en aquest treball no constitueixen un inventari dels autors de la Nova Cançó, sinó una relació d'aquells que han elaborat el que anomenem cançó de combat i de resistència. I ni tan sols dintre d'aquest àmbit no ens podem permetre d'ésser exhaustius si no és a risc de fer-ne un treball enciclopèdic, cosa que no fa al cas, i encara haurem de deixar-nos pel camí noms que, per les característiques de la seva obra, també mereixerien ser-hi esmentats.

Una part dels autors triats la formen alguns d'aquells que podem considerar emblemàtics, ja que bona part de la seva obra la componen cançons del vessant reivindicatiu i que al cap dels anys han esdevingut icones d'una època, alguns dels quals encara estan en actiu.. Altres són cantants que, ni que sigui ocasionalment, han llançat algun missatge interessant relatiu a algun dels motius que constitueixen la cançó de combat. I per últim, autors generalment poc coneguts del gran públic que hem rescatat, en certa manera, d'un oblit injust donada la qualitat de la seva obra, que foren veus que, en el seu moment, deixaren sentir missatges més que destacables i significativament brillants entorn de la nostra temàtica, malgrat que sovint aquests foren sols una emergència puntual del conjunt de la producció d'aquests artistes, moguts, bé per causa d'una inquietud reprimida durant algun temps, bé menats per un impuls passatger, però que en qualsevol cas seria lamentable no tenir en compte.

Tanmateix, si bé d'entrada parlem d'autors, cal partir de la premissa que el nostre interès essencial, més que no pas en aquells, es fonamenta en els textos. Per tant, la tria dels cantants l'hem feta des de l'inici en funció de les lletres que considerem que poden donar una visió precisa i al mateix temps diversa del nostre tipus de missatge, tot abastant els diferents vessants i motius que tractem. Una altra cosa és que l'atenció central en els textos no ens fa perdre de vista la consideració de la importància de l'emissor en l'eficàcia de la difusió del missatge. En molts casos, el carisma i el prestigi del cantant esdevenen elements que amplifiquen la capacitat de persuasió entorn d'allò que expressen. Veurem, així, més d'un exemple en què el cantant o grup esdevé el referent d'una idea i el símbol d'una aspiració col·lectiva (v. cap.5.9).

A continuació detallem la llista d'autors que hi seran objecte d'estudi, l'ordre de la qual respon a l'any de llur aparició en l'escena musical:

<i>Josep Maria Espinàs</i>	1962
<i>Raimon.</i>	1962
<i>Quico Pi de la Serra.</i>	1962
<i>Guillermina Motta.</i>	1963
<i>Jordi Barre</i>	1963
<i>Guillem d'Efak</i>	1965
<i>Joan Manuel Serrat.</i>	1965
<i>Lluís Llach.</i>	1967
<i>Xesco Boix</i>	1967
<i>Maria del Mar Bonet.</i>	1967

<i>Rafael Subirachs</i>	1967
<i>Ovidi Montllor.</i>	1968
<i>Jaume Arnella</i>	1968
<i>Teresa Rebull</i>	1969
<i>La Trinca.</i>	1969
<i>Joan Isaac.</i>	1972
<i>Pere Figueres</i>	1973
<i>Esquirols.</i>	1973
<i>Uc</i>	1973
<i>Araceli Banyuls</i>	1973
<i>Ramon Muntaner</i>	1974
<i>Companyia Elèctrica Dharma.</i>	1974
<i>Marina Rossell</i>	1975
<i>Al Tall.</i>	1975
<i>Lluís el Sifoner</i>	1975
<i>Coses.</i>	1976
<i>Paco Muñoz</i>	1977

Per tal d'introduir-nos en les característiques essencials de cada un d'aquests cantants i grups, dedicarem el capítol 2 a fer-ne una breu semblança al voltant de la seva personalitat, la seva obra i la significació que han adquirit dins el conjunt de la Nova Cançó.

Talment com quan parlàvem dels autors, en el cas de les cançons hem hagut de fugir de l'exhaustivitat, i el criteri de la tria tracta d'exemplificar el tema que ens ateny amb un corpus significatiu pel que fa als vessants i els motius. N'hem escollit les més emblemàtiques i les que responen més i millor a les idees que intentem visualitzar, evitant les repeticions en un mateix autor o en més d'un autor al voltant d'elements d'un mateix tema, llevat del cas que això ens serveixi per establir-hi relacions o connexions temàtiques o esquemàtiques mereixedores d'estudi. Malgrat el potser elevat nombre de cançons que en componen el corpus, val a dir que no totes seran objecte del mateix estudi des dels diversos camps de l'anàlisi pragmàtica ni seran analitzades amb la mateixa profunditat, però totes ens han de servir per il·lustrar-ne o exemplificar-ne algun factor. Així, doncs, convé reiterar que aquest **corpus de cançons** (v. cap.13) l'hem de veure com un cos homogeni de missatges dins un període definit en la història de la nació catalana, amb voluntat d'ésser escoltats i amb la intenció de conscienciar, exhortar i mobilitzar. És situat al final del treball, a manera d'annex, i les cançons hi són ordenades per ordre alfabètic per tal de facilitar-ne la cerca. La relació de cada cançó constarà del títol, l'interpret, el text de la cançó, els autors de la lletra i la música i la seva primera citació discogràfica (tant si aquesta fou en format SG, EP o LP).

1.4.1 Els poetes dins la Nova Cançó.

La poesia ha estat un element tothora present dins el fenomen de la Nova Cançó (NC) en el seu conjunt, i resulta ben lògic, ja que, si d'una banda poesia i música han anat

sempre de la mà al llarg de la història, d'una altra, la poesia ha tingut en totes les èpoques un ingredient de resistència i de lluita. En la NC s'hi dóna una complementarietat significativa mitjançant la musicació de poemes per part d'una bona colla d'autors. Cal destacar com la musicació de poemes en la NC esdevingué des de l'inici una important plataforma de difusió de la poesia catalana, tant l'antiga com la contemporània, a sectors de població que d'una altra manera mai n'haurien tingut coneixement. I per bé que en aquesta praxi per part dels autors de la NC hi predomina l'evocació purament artística, el factor combatiu, que és el que ens interessa, hi és particularment present. En aquest sentit, cal veure'n la tria des d'una perspectiva d'intencions i d'interessos temàtics, que generalment tenen correspondència amb els vessants reivindicatius i els motius propis de la cançó combativa (CC). La tria també respon a les afinitats que hi troben els cantants, i se centren sobretot en el factor patriòtic i resistencialista.

Entre els poetes contemporanis més musicats en la NC s'hi troben, entre altres, Miquel Martí i Pol, Vicent Andrés Estellés, Salvador Espriu, Bartomeu Rosselló-Pòrcel, Miquel Costa i Llobera, Joan Alcover, Joan Salvat-Papasseit, Josep M. de Sagarra, Jordi Pere Cerdà i Miquel Costa i Llobera. Dins les semblances dels autors (cap. 2) detallarem els poetes que són musicats per cada un d'ells.

Ens centrarem, en aquest apartat, en les poesies musicades que reben la consideració de Nova Cançó Combativa (NCC) i que formen part del corpus de cançons d'aquest treball, que són, per ordre cronològic (la data és la de la cançó, no pas la del poema):

'Canta Perpinyà' (1963), de Jordi Pere Cerdà (pseudònim d'Antoni Cayrol), nascut a Sallagosa (Alta Cerdanya), i cantada pel rossellonès Jordi Barre.

'Inici de càntic en el temple' (1966), de Salvador Espriu, cantada per Raimon.

'Desperta't, Rosselló' (1973), de Joan Amade, cantada pel rossellonès Pere Figueres.

'Itaca' (1975), cèlebre adaptació de Lluís Llach del poema de Konstantinos Kavafis.

'Ve de ponent' i **'Les quatre banderes'** (1976), de Miquel Martí i Pol, musicades i cantades per Ramon Muntaner.

'Nova oració del Parenostre' (1976), també de Martí i Pol, cantada pel grup Coses.

'Sageta de foc' (1977), de Joan Salvat-Papasseit, cantada per Ovidi Montllor.

'Si volíeu escoltar' (1977), de Salvador Espriu, composta per ell per a Marina Rossell.

'Torna a venir, Vicens' (1979), del poeta rossellonès i activista cultural nord-català Joan Cayrol, prolífic lletrista, a més, del cantant Jordi Barre.

'Eivissa, petit bocí' (1979), del poeta eivissenc Felip Curtoys [en aquest cas solament el títol i la tornada], completat, musicat i cantat per Isidor Marí amb el grup UC.

'La Balanguera' (1981), de Joan Alcover, musicada per Amadeu Vives i cantada per Maria del Mar Bonet.

'Una bruixa com les altres' (1981), de la poetessa francesa Anne Sylvestre, adaptada per Jordi Teixidor i cantada per Guillermina Motta.

'La cançó dels mariners' (1982), de Ventura Gassol, cantada pel grup Esquirols.

En total, doncs, catorze poemes musicats que constitueixen aproximadament el 10% del corpus d'aquest treball. Val a dir que, Miquel Martí i Pol, entusiasmat amb la Nova Cançó, va començar component i cantant, i fins i tot enregistrarà alguns discos SG, amb

cançons de crítica i denúncia. Algunes cançons que, en daclarar-se-li la malaltia, el 1970, ja no les pogué interpretar, les prengueren altres cantants, com ara Teresa Rebull (v. 2.1.14), o Ramon Muntaner, que remusicà i cantà *‘Les quatre banderes’*, esmentada més amunt.

Són moltes les veus que afirmen que la musicació de poesia per part dels autors de la Nova Cançó contribuí a divulgar els poetes catalans. És del tot cert. I tot i així, en realitat el més important és la contribució que aquesta divulgació significà en la creació d'un imaginari col·lectiu català en l'espai i en el temps.

1.5 El període d'estudi: l'abast temporal.

El corpus de cançons que estudiem té lloc durant un període determinat, que anomenarem *període combatiu*. Val a dir que, *cançó de combat* i *període combatiu*, són, evidentment, abstraccions fetes sobre el conjunt històric de la Nova Cançó, però gens mancades de base, ans sòlidament fonamentades en trets estructurals i en circumstàncies històriques que analitzarem al llarg del treball.

El període combatiu ateny l'entrada en escena i la producció musical d'un total de vint-i-sis cantants i grups entre els anys 1962 i 1986. Efectivament, sóc del parer que, si bé la cançó combativa arrenca el 1962 amb el tema *‘Al vent’*, de Raimon, la Nova Cançó com a eina de combat es va acabar el 1986 coincidint amb la mort de l'Esteve Fortuny(24), ànima de la Companyia Elèctrica Dharma. Hi ha diverses raons que justifiquen la tria d'aquesta data, com ara el fet que aquell any, la crisi de la Nova Cançó iniciada a començaments dels anys vuitanta ja havia tocat fons, i sobretot perquè les tonades de la Dharma fetes cant de guerra per part del jovent independentista català, foren llavors i fins avui els darrers ressons al carrer de la Nova Cançó combativa, dit d'una altra manera, la darrera interacció significativa entre Nova Cançó i societat. I també, cal dir-ho, vol ser un homenatge a l'Esteve.

El període combatiu no és, però, un temps homogeni. Cap període de vint-i-cinc anys no podria ser-ho. Trobem algunes raons que aconsellen subdividir el període, encara que solament sigui a efectes teòrics i d'anàlisi, en subperíodes o fases. Aquests anys atenyen circumstàncies sociològiques, polítiques i culturals de significació molt diversa. Hi distingirem, així, quatre fases dintre del període combatiu, que es corresponen, en certa manera, a dues generacions de cantants, tot i la innegable continuïtat i influència que aquests mantenen entre ells. Les seves peculiaritats vénen en bona mesura marcades pel temps que els toca viure i pels anys en què produeixen les seves cançons i els seus missatges, per la qual cosa també el tipus de cançons n'és idiosincràtic. Definirem a continuació aquests quatre subperíodes, que anomenarem: *el desvetllament; sortir al carrer; el desengany* i *el decantament patriòtic*. Per acompanyar la descripció que en farem fóra aconsellable i útil visualitzar alhora el quadre d'efemèrides (cap. 10).

“...tots plens de nit,
buscant la llum...”
‘*Al vent*’ (Raimon)

Quasi simultàniament a la cançó de Raimon, Josep`Maria Espinàs cantava: “A la vora de la nit, el dia es lleva” (*A la vora de la nit*). És evident que aquesta idea del trànsit de la foscor a la llum era un motiu compartit per les dues primeres cançons combatives. Es fa difícil saber quina de les dues cançons va ser interpretada primer davant un públic relativament nombrós. El cert és que Raimon ho féu amb ‘*Al vent*’ el desembre de 1962, però ni el mateix Josep Ma Espinàs em sabé confirmar si ell anteriorment havia interpretat ‘*A la vora de la nit*’ en alguna de les nombroses actuacions amb els Setze Jutges. Tant hi fa. Totes dues cançons foren els primers exponents de la idea central que presidirà i marcarà aquesta fase del període combatiu. I com a desvetllament tractarem el que va passar i el que es va cantar entre els anys 1957 (allarguem un preludi de cinc anys amb finalitats contextualitzadores) i 1967. En aquesta primera fase o subperíode del període combatiu s’hi encavalquen els darrers episodis que tenen a veure amb la generació que visqué la desfeta de 1939 amb fets que ja són fruit de l’emergència d’una nova generació. Arrenca el 1957 amb la històrica i reeixida vaga de tramvies de Barcelona, i la primera Assemblea Lliure d’Estudiants, a la Universitat de Barcelona, que acaba amb diversos detinguts. L’any següent moren Joan Comorera, darrer conseller de la Generalitat Republicana, al penal de Burgos, i el darrer president de la Generalitat, Josep Irla, a l’exili. Poc després i el mateix any, el 1960, al gener és assassinat a Sant Celoni (Vallès Oriental) per la Guardia Civil el maqui Quico Sabater, i tenen lloc, d’una banda, la destitució, fruit d’una intensa campanya ciutadana, del director del diari La Vanguardia, que havia insultat públicament els catalans, i d’una altra, els Fets del Palau de la Música, que acabà amb repressió policial i detencions. Mentrestant, a Lliria (Camp de Túria) se celebra el Primer Aplec del País Valencià. En l’ordre laboral, destaca, el 1964, la creació, en clandestinitat, per part de 300 treballadors tancats a l’església de Sant Medir, de la primera comissió obrera de Barcelona, embrió de les futures Comissions Obreres.

En l’àmbit cultural, aquesta fase del *desvetllament* veié el naixement d’editorials com Nova Terra i Edicions 62, entitats com Òmnium Cultural i l’Obra Cultural Balear, i publicacions periòdiques com la revista Serra d’Or i la infantil i juvenil Cavall Fort. La repressió no es féu esperar i caigué sobre Òmnium Cultural i l’editorial Nova Terra, clausurant l’una i tancant l’altra, tot i que temporalment. Però el fet transcendental que ens ateny especialment és la publicació, el gener de 1959, del ja esmentat article “*Ens calen cançons d’ara*”(9) de Lluís Serrahima, dins la revista Gerninàbit, que originà els Setze Jutges i donà inici al fenomen de la Nova Cançó.

En l’àmbit internacional té lloc, durant aquesta fase, l’esdeveniment eclesiàstic del Concili Vaticà II, sense les conseqüències del qual no es podran entendre personalitats com els cantants Jaume Arnella i Xesco Boix, o bé com l’activista Lluís Maria Xirinacs, de qui en parlarem a bastament, que esdevingueren tots ells estendards d’un

humanisme que té les fonts en llur formació religiosa, pròpia del nou pensament que suscità l'esmentat Concili.

Les cançons d'aquesta fase són el reflex de l'entusiasme que mogué els homes i les dones del país al revifament cultural, i de l'inconformisme creixent en la societat catalana. Sorgiren cançons vitalistes com les emblemàtiques '*Al vent*' i '*Ara que tinc vint anys*'; cançons que ens recordaven com havia estat llarga la nostra nit i manifestaven la necessitat de deixar-la enrere, com ara '*La nit*'; altres que convidaven a la presa de consciència i a passar a l'acció, a la lluita, com '*Cantarem la vida*'; i peces del repertori anglosaxó hàbilment adaptades per membres del Grup de Folk i que esdevingueren veritables himnes combatius, habituals en les lluites obreres i els moviments estudiantils: '*Vull ser lliure*' i '*No serem moguts*'.

sortir al carrer (1968-1977) -

“En Maurici sap què fer:
trobarà els companys i sortirà al carrer”.

'Damunt d'una terra' (Lluís Llach)

És una fase llarga i intensa que té com a marc d'inici l'any 1968, curull d'esdeveniments importants en l'àmbit internacional: la Primavera de Praga, l'assassinat a Memphis (EUA) de l'activista contra la segregació racial Martin Luther King, la invasió de Txecoslovàquia per part de les tropes del Pacte de Varsòvia... i especialment les revoltes estudiantils a França conegudes com els fets de Maig, que tingueren una gran repercussió en el camp ideològic. Una certa influència del Maig francès i la referència del context ideològic de la Cuba revolucionària i les lluites d'alliberament d'Algèria i el Vietnam crearen l'ambient propici per al decantament d'un sector del Front Nacional de Catalunya vers una estratègia revolucionària i de classe. Així sorgirà, cap a finals d'any, el Partit Socialista d'Alliberament Nacional dels Països Catalans (PSAN), que ja concebrà la nació catalana sencera, més enllà dels límits regionals i estatals, i esdevindrà la matriu de tot l'independentisme modern des de llavors fins avui. És important remarcar aquest fet per l'evident i forta imbricació del moviment independentista en la Nova Cançó.

El subperíode en conjunt és, als Països Catalans, l'època de les grans manifestacions per la Llibertat, l'Amnistia i l'Estatut d'Autonomia. S'hi constitueixen les plataformes polítiques arreu del territori nacional: Assemblea de Catalunya (1971), Taula de les Forces Democràtiques i Sindicals del País Valencià (1976) i Assemblea Democràtica de Mallorca (1976) poc abans de la històrica manifestació de l'11 de setembre a Sant Boi de Llobregat que aplegà més de 100.000 persones. Adquireixen protagonisme, enmig de tot, els grans recitals de la Cançó, entre els quals destaquen, pel seu valor simbòlic, els anomenats tres Palaus: els que protagonitzaren, al Palau de la Música de Barcelona, Raimon el 1975 i Lluís Llach i Pi de la Serra el 1976.

En aquesta fase emergeix la figura de l'activista Lluís Maria Xirinacs, la importància del qual tractarem dins el capítol 4 i al llarg del treball, i que entre altres coses creà formes peculiars de *sortir al carrer*, com ara les seves segudes davant la presó Model de

Barcelona exigint l'alliberament dels presos polítics, i l'impuls de la Marxa de la Llibertat, una caminada arreu dels Països Catalans que anava difonent els principis de l'Assemblea de Catalunya.

Tot plegat es produí enmig d'una forta repressió per part de l'estat en tots els àmbits: prop de 200 presos polítics a les presons catalanes, repressió brutal de manifestacions amb assassinats d'obriers, penes de mort i execucions, detencions massives d'activistes polítics i sindicals, tortures a les comissaries, atemptats feixistes contra homes i entitats de la nació catalana...

Mentrestant, i en un altre ordre de coses, es produïen avenços en el món cultural: augmentaven les publicacions en català (diari Avui, revistes Canigó i Serra d'Or...) i es consolidava un espai radiofònic propi ('Futbol en català' amb J.M. Puyal en Ràdio Barcelona i la creació de Ràdio 4).

En resum, fou un període d'ebullició social previ i posterior a la mort del dictador i la instauració del successor. Fou un temps, com diria Raimon, de "lluita contra la por", mentre planava sobre la societat catalana la idea que tot era possible i del nord al sud de la nació es treballava en tots els fronts: el polític, el cultural, l'esportiu (v. cap. 4.5.3.1.2), i fins i tot l'internacional: el discurs de Pau Casals davant l'ONU i la presència de la Nova Cançó en el Portugal alliberat. Però també en fou de decepcions. A poc a poc hom adonava de l'engany de l'anomenada "Transició", i la claudicació de determinats polítics àvids de cadires institucionals, la "traïció dels líders", que en dirà Xirinacs (Xirinacs 1993), contribuí al fracàs de les expectatives.

Durant aquest espai de deu anys en què totes les esperances eren encara obertes, les cançons són engrescadores, de crida al compromís i a l'esforç valent, a vèncer la por i a ser ambiciosos en els objectius. Els motius oscil·len entre la denúncia de la repressió: *'La fera ferotge'*, *'La meva estrella'*; el clam contra els crims d'estat: *'Què volen aquesta gent'*, *'Campanades a morts'*; la reivindicació obrera i de classe: *'La fàbrica Paulac'*, *'El diluvi'*; el blasme de la guerra: *'Abir en van matar mil'*, *'On vas'*; el combat patriòtic, que abasta tot el territori nacional: *'Desperta't Rosselló'*, *'Catalunya, comtat gran'*, *'Per Mallorca'*, *'Què vos passa, valencians?'*; i l'homenatge als activistes: *'T'he conegut sempre igual'*, *'Al banderer de la pau'*. Aquest és un botó de mostra de les vuitanta cançons que hem seleccionat per aquesta fase i que en constitueixen més de la meitat del nostre estudi. I caldrà parar atenció com, just al límit d'aquest llarg subperíode, el 1977, Ovidi Montllor anticipa amb dues cançons (*'Encara, nois, encara'* i *'Als nous amos'*) el que serà el motiu recurrent de la tercera fase: el desengany.

el desengany (1978-1980) –

“Espanya no és divisible
ni es parteix com un pastel,
que ja ho deia sempre en Franco,
i també en Carrero Blanco
poc abans de pujar al cel.”

La Consti’ (La Trinca)

Els pròfugs de l’Assemblea de Catalunya no sols van renunciar-ne al quart punt programàtic, el del lliure exercici del dret a l’autodeterminació, sinó que convingueren amb la redacció d’una Constitució, elaborada amb la remor dels sabres, que es fonamentava, segons el seu capítol 2n, “en la indisoluble unidad de la nació española”, i a la qual l’exèrcit espanyol no sols no hi restava subordinat, ans li atorgava, dins el capítol 8è, la funció de “mantenir la unitat territorial”, de manera que blindava l’estat contra qualsevol aspiració nacional catalana. Quedava, doncs, garantida “la sagrada unidad de la pàtria”, que deia La Trinca.

Tanmateix, el desengany no atenyé solament el tema nacional. La monarquia, voluntat del dictador, es féu passar com inqüestionable. Les primeres eleccions generals, al juny de 1977, s’havien fet encara amb presos polítics. La Llei d’Amnistia, a l’octubre del mateix any, consagrava la impunitat dels crims del franquisme. La policia continuava assassinant obrers i la ultradreta no cessava els atacs. L’Estatut d’Autonomia del Principat es feia esperar i en Josep Tarradellas, president de la Generalitat provisional no semblava tenir-ne cap pressa tot i el clam del carrer.

En un altre àmbit, si bé ja va realitzar una primera acció el maig de 1977, al començament d’aquest tercer subperíode, al gener de 1978 amb una segona acció acabà d’irrompre en l’escena catalana un moviment armat conegut com a Exèrcit Popular Català (EPOCA). Fruit de la repressió desfermada i les detencions policials que aquestes accions desencadenaren es crearen els Comitès de Solidaritat amb els Patriotes Catalans (CSPC) el març de 1979, el mateix any que dos militants independentistes, Martí Marcó i Fèlix Goñi, perderen la vida en sengles accions armades. Tots aquests fets esdevingueren el preludi de l’aparició de l’organització armada Terra Lliure, que començà a actuar el 1980 i adquirí un considerable protagonisme durant tota la dècada. També començaren a agafar cos les lluites en defensa del medi, com ara, entre altres, la de Sa Dragonera, a Mallorca, i la de l’Esquirol i tot el conjunt de la comarca d’Osona contra les mines d’urani.

El més destacable en el terreny cultural fou el naixement d’Acció Cultural del País Valencià, entitat impulsada per Joan Fuster⁽¹²⁾ per a la defensa, promoció i difusió del patrimoni cultural, natural i artístic del País Valencià, de la qual Eliseu Climent n’és l’actual president, i que fins avui ha tingut un paper cabdal en el revifament nacional al sus del país.

Entre les cançons d'aquest subperíode hi destaquem algunes que fan lloc a la ironia sobre la gran estafa: *'Goigs a Sant Democrac'*, *'La Consti'*, *'L'Estatut'*; l'enèrgica i orgullosa reivindicació obrera: *'Autocrítica i crítica'*, *'La cançó del cansat'*; el cant patriòtic del país sencer: *'Torna a venir, Vicens'* (del nord); *'Torna, torna, Serrallonga'* (del Principat); *'Lladres'* (del sud); *'Eivissa, petit bocí'* (de les Illes) i *'Plany de Salses a Guardamar'* (per tota la nació). És, aquesta, una fase breu, un procés de tres anys, però d'unes característiques molt marcades i precises. Va arrelar-hi el convenciment definitiu de l'engany, que calia obrir els ulls i reorientar els passos i les estratègies. "Postser cal ser valents altre cop", deia en Llach (*'Companyys, no és això'*).

el decantament patriòtic (1981-1986) –

"Prou de renúncies mediocres
que no ens permeten la història dempeus!"

'No abarateixis el somni' (Lluís Llach)

Aquesta fase vingué marcada per una forta ofensiva espanyolista en tots els àmbits. Ja al gener de 1981 es publicà el cèlebre 'Manifiesto de los 2300' autoanomenats "intelectuales i profesionales que viven y trabajan en Cataluña" advertint de la marginació que, deien, hi estava patint la llengua castellana. No havia passat un mes d'això que tingué lloc l'intent de cop d'estat militar conegut com a '23 F'. A mitjan 1982 dos fets semblaren dirigits a apaivagar les inquietuds de l'estament militar: l'estat espanyol s'integrà a l'OTAN, i el parlamament de Madrid promulgà la 'Ley de Armonización del Proceso Autonómico' (LOAPA), destinada a alentir el procés i rebaixar el ja minso grau d'autonomia del Principat de Catalunya. Tot plegat, conseqüència directa de l'intent de cop d'estat, que tot i el desenllaç aparent, cal considerar-lo reeixit per part dels seus protagonistes.

Mentrestant la ultradreta cometia atemptats impunement, d'una manera especialment virulenta al País Valencià, com el cas de l'atac amb bomba contra la casa de l'escriptor Joan Fuster, la policia es rabejava amb l'independentisme català a còpia de detencions i de tortures. Malgrat tot, la societat catalana no es deixà intimidar: en plena onada de repressió contra l'independentisme, tingué lloc a Badalona un concert multitudinari sota el lema "Tots contra la por", contra la tortura i a favor dels presos independentistes. I pel que fa a la reacció que suscità l'atac a la llengua catalana que significava el 'Manifiesto', el 18 de març de 1981 es creà, al paraninf de la Universitat de Barcelona, la Crida a la Solidaritat en defensa de la Llengua, la Cultura i la Nació Catalanes, plataforma que aplegava 950 partits polítics i entitats cíviques i 400.000 signatures de particulars. Aquesta plataforma organitzà un acte reivindicatiu a Barcelona que, sota el lema 'Som una Nació', aconseguí omplir el Camp Nou el 24 de juny. Hi tingué un paper protagonista la Nova Cançó, ja que hi cantaren La Trinca, Marina Rossell, el grup valencià Al Tall i Lluís Llach, als quals s'hi afegí el cantautor andalús Manuel Gerena. És important avançar un fet important relatiu al grup La Trinca: amb l'intent de cop d'estat del 23 F encara calent i la LOAPA a punt d'ésser promulgada, el grup acabava de treure a la llum l'àlbum Nou de Trinca, que representava el punt àlgid de la seva carrera pel que fa al seu compromís i significació

nacional, altrament una obra genial i punyent. A l'acte del Camp Nou interpretaren ni més ni menys que *'Corasón loco'*, la millor al·legoria que s'ha escrit sobre l'entelèquia de la unitat d'Espanya. Més endavant analitzarem la deriva que poc temps després experimentaria aquest grup.

El triomf electoral, l'octubre de 1982, del PSOE, consumada la rebaixa autonòmica amb la LOAPA en vigor, el govern espanyol dirigí els seus esforços a modernitzar l'estat, mitjançant, d'una banda, una Reconversió Industrial que destarotà el món laboral a l'estat espanyol i provocà un alt grau de conflictivitat; d'altra, desdient-se de la seva oposició inicial a l'ingrés en la OTAN (el féu ratificar en un tendenció referèndum el març de 1986) i entrant també en la Comunitat Econòmica Europea. Un any abans del referèndum de permanència en l'OTAN, Lluís Llach, molt crític amb la deriva proatlantista del PSOE, publicà la cançó *'No'*, que hi contenia un missatge implícit de rebuig. Llach s'acabaria querellant contra el president Felipe González per incompliment de promeses electorals, acció que esdevindria més simbòlica que no pas efectiva.

En aquesta fase darrera del període combatiu tingué lloc la fundació, el 1984, del Moviment de Defensa de la Terra, plataforma unitària de l'independentisme català, així com una eclosió de les lluites per la salvaguarda del patrimoni natural arreu del país (v. cap.3.4 i 4.6) Cal dir que aquests anys la organització armada Terra Lliure s'havia erigit, des del 1981, com a nou actor en el panorama social català a través, entre altres accions, d'atacs contra interessos de les empreses implicades en la nuclearització dels Països Catalans.

Si bé des de 1978 la major part dels temes de NCC s'anaven orientant progressivament cap al cantó de la lluita nacional, a partir de 1981 el seu protagonisme era ja ben evident. La reivindicació obrerista i de classe en la NC quasi desaparegué, amb Raimon com absent del tema, i Ovidi Montllor i Pi de la Serra trobant tota mena de dificultats per editar un disc i per cantar en públic, pràcticament silenciats i marginats pels principals mitjans de comunicació (v. 8.2). Els darrers anys del període combatiu hi abundaren les cançons amb el 'no' com a element retòric: *'No abarateixis el somni'*, *'No Cants impotents!'* (*"i jo dic: no!"*), *'No volem ser'*, símptoma clar d'una evident disconformitat social amb l'evolució dels esdeveniments, de la qual els cantants se'n feien ressò.

Decantada la temàtica vers el contingut patriòtic, la NCC tingué en Lluís Llach un element important, amb recitals històrics i un parell de cançons noves altament significatives, però sobretot, aquests anys foren els de l'eclosió de la Companyia Elèctrica Dharma com a veu amb més ressò popular en la reivindicació nacional, que tingué el seu moment culminant en els memorables sis concerts del grup el febrer de 1986 al Mercat de les Flors de Barcelona, encara amb l'Esteve Fortuny present. Les cançons amb aquest contingut de combat patriòtic continuaren abastant tot el territori català: *'La cançó dels mariners'* al Principat; *'Som'* i *'La garrofera'* al País Valencià; *'La Balanguera'* a les Illes, i la darrera de les cançons combatives: *'No volem ser'*, referida a la nació sencera, feta pròpia per la Companyia Elèctrica Dharma, cantada pels assistents

als concerts, i al carrer en totes les manifestacions independentistes com a darrer himne de lluita:

“No volem ser una regió d’Espanya,
no volem ser un país ocupat;
volem, volem, volem, volem la independència,
volem, volem, volem Països Catalans”.

1.6 El quadre d’efemèrides.

El capítol 10 és un quadre de les efemèrides compreses entre 1957 i 1986, els anys que corresponen al període combatiu més els cinc que el precedeixen. Amb aquest allargament de cinc anys pretenem presentar-ne una panoràmica més àmplia i il·lustrativa dels fets que el precediren i que hem esmentat en la Introducció.

L’objecte d’aquest quadre és esdevenir una referència visual que posi de manifest d’una manera global la interrelació entre cançons i esdeveniments, per tal com aquelles són la veu d’uns homes i dones compromesos amb el seu temps i amb els ideals de la seva societat i el seu país. La idea de les cançons de combat com un continuïum adquireix ple sentit dins el context social, cultural i polític en què s’insereixen, perquè els textos d’aquest vessant de la Nova Cançó són absolutament indestriables del que succeeix al carrer, del clima social, del moment polític i dels fets que se’n deriven. Es tracta, doncs, que les cançons hi apareguin veritablement contextualitzades, cosa imprescindible per a llur comprensió.

Amb aquesta intenció hi hem inserit un compendi, no exhaustiu però sí significatiu, d’alguns dels fets sociopolítics més importants esdevinguts en l’àmbit, no sols nacional, sinó també estatal i internacional, a l’efecte d’ajudar-nos a entendre el context general del període combatiu de la Nova Cançó, d’una manera particular els episodis de violència d’estat: repressió, empresonaments i penes de mort, episodis que arreu dels Països Catalans suscitaren solidaritat i fins i tot una resposta en forma de cançó. I també una exposició de fets culturals que dibuixen l’estat de la cultura catalana durant aquest període, i alhora, resulten cabdals per a la recuperació nacional als Països Catalans. Entremig de tot hi apareixen les cançons del corpus d’aquest treball (cap.13), és a dir, les cançons de resistència i de combat inserides en la realitat de la qual se’n fan ressò. Una cançó de combat qualsevulla s’explica plenament, dins del quadre, en funció de les circumstàncies coetànies immediatament anteriors i posteriors. Ben sovint observarem exemples d’esdeveniments i cançons que guarden una absoluta relació de causa-efecte.

Possiblement fem algunes omissions importants, al mateix temps que poden sorprendre algunes inclusions aparentment intranscendents, com ara el fitxatge del futbolista Johan Cruyff per part del F.C. Barcelona l’any 1973. En aquests casos, la

inclusió ve motivada per les repercussions socials i polítiques que comportaren els fets esmentats, difícilment intel·ligibles per als qui no els van viure. Les referències a notes finals tenen per objecte aportar informació que hi faci llum sobre aquests temes.

Si bé a l'apt. 1.4 indiquem que dins el corpus de cançons (cap.13) les citacions discogràfiques hi apareixen segons la data de la seva primera aparició en format disc (SG, EP o LP), al quadre d'efemèrides també hi apareixen, en general, seguint aquest mateix criteri, llevat dels casos en què hom té constància que la seva primera interpretació davant d'un públic relativament nombrós fou prèvia a la seva publicació en disc, com és el cas de *'Al vent'*, del cantant Raimon, publicada en disc el 1963 però estrenada en concert el 1962; o la cançó *'A Miquel Grau'*, que fou interpretada pel grup Al Tall l'any 1977 durant l'Aplec del Puig tot just dues setmanes després del succés que evoca, però que no sortí publicada fins l'any següent; i també la cançó del grup Esquirols *'Torna, torna, Serrallonga'*, que obrí el I Festival "Visca la Terra" a l'Esquirol (Osona) el juliol de 1979, però que aparegué publicada el 1980.

Enmig de les diverses efemèrides detallades, a més de les cançons del corpus hi hem afegit la cita d'alguns àlbums (LP) quan hem considerat que, bé com a conjunt de cançons, bé com a obra unitària, tingueren una importància significativa en el seu moment, com és el cas, entre d'altres, del Nou de Trinca, del grup La Trinca, l'any 1981.

Cal destacar com algunes etapes del període hi apareixen amb una amplària superior a la de la resta. Entre d'altres, la dels anys 1976 i 1977, intensa, curulla d'esdeveniments, de conflictes, de canvis frenètics i, consegüentment, de cançons, com no podia ser altrament. Les notes finals (cap.11) que, dins el quadre d'efemèrides, talment com a la resta del treball hi apareixen amb un número de referència, aporten una informació suplementària en els casos que considerem suficientment interessants o necessaris per a llur correcta comprensió.

Per diferenciar i fer més visibles els elements inclosos en el quadre d'efemèrides en funció de la seva temàtica, hem establert unes convencions gràfiques basades en la tipografia i en els colors. La relació de les convencions gràfiques constitueixen la introducció al quadre d'efemèrides (cap.10).

1.7 Desenvolupament del treball.

N'hem establert el guió amb el propòsit de conduir l'estudi partint del més abstracte i avançant cap al més concret, és a dir, un cop immersos en el context i la realitat del fenomen de la Nova Cançó, anar-nos introduint plenament en l'estudi lingüístic. Així, els primers capítols tenen per objecte la contextualització general del treball, hi fem una mirada retrospectiva en la història i emmarquem la Nova Cançó en el seu entorn social, ideològic i polític. Tot seguit ens endinsem en els seus factors específics: els autors, cantants i grups, i les motivacions de les seves lletres. Tot plegat, com a pas previ abans d'abordar plenament l'anàlisi del discurs.

Insistint en la idea expressada abans, que el moll de l'os del treball és eminentment lingüístic, el mètode que farem servir l'articularem, fent una abstracció, a través d'aquest eix d'anàlisi:



la idea (caps. 3 i 4): la idea de la cançó combativa (CC) és continguda en els *versants reivindicatius* i concretada i desenvolupada a través dels *motius*.

l'expressió (c.5.3.): és la cançó, vehiculada en forma de discurs; la manera d'organitzar la idea, és a dir, d'estructurar argumentalment la cançó, ja respon a patrons esquemàtics i de gènere literari o discursiu. Estudiarem aquests esquemes i en farem una classificació. En aquest sentit, durant tot el treball farem esment del que anomenarem *fil·ls conductors tematicoargumentals* (f.c.t-a.), esquemes discursius que apareixeran de manera transversal al llarg de l'estudi, que en sintetitzen l'objectiu, i que com el seu nom indica, es corresponen a uns temes i n'estructuren uns arguments.

l'estratègia (caps. 5.2, 5.4 i 5.9): l'estratègia és en tots els procediments expressius i esquemes retòrics, que es desenvolupen mitjançant un tipus de discurs, el qual hi serà objecte d'anàlisi. Dins el cap. 5.1, ja hurem parat atenció a les característiques particulars de la cançó com a acte comunicatiu, per tal com les cançons no són merament textos, sinó essencialment actes de parla que fan servir uns procediments expressius que van més enllà del fet lingüístic per entrar en el paralingüístic. La resta d'apartats del capítol 5 els dedicarem, així, a desenvolupar, dins els textos que estudiem, els factors d'anàlisi propis de la cançó, i que esmentem al c. 5.1.

Els darrers capítols tenen com a finalitat enriquir la panoràmica de la Nova Cançó i aportar-hi nous elements caracteritzadors. També pretén ser un apèndix que complementi la informació aportada per la Introducció, i alhora que informi sobre la història de la Nova Cançó posterior al període combatiu, tant pel que fa a l'evolució dels cantants com al marc sociopolític que s'hi anirà dibuixant.

1.8 Terminologia.

A continuació farem una enumeració de la nomenclatura i els criteris terminològics que farem servir la llarg del treball.

país, nació – Utilitzarem indistintament *país* i *nació* per referirnos a la nació catalana, entesa sempre en la seva totalitat: de Fraga fins a Maó i de Salses a Guardamar.

El nom del país – Anomenarem la nació generalment amb el nom de Catalunya, en la línia proposada per J. Guia (1985) sobre la justificació històrica i la conveniència estratègica d'anomenar així el conjunt de la nació, però també farem servir

ocasionalment el nom de Països Catalans quan voldrem remarcar o posar un èmfasi especial en la idea de nació sencera. Parlarem de Principat, Catalunya del Nord (o nord de Catalunya), País Valencià i Illes Balears o llurs gentilicis quan ens referirem específicament a alguna d'aquestes parts de la nació.

El nom de la llengua – Talment com fem amb el nom del país, el nom de la llengua serà el de *català*. Solament farem servir els mots *valencià*, *rossellonès* o *balear* per referir-nos a algun dialecte particular.

Estat espanyol – Ens referirem amb aquesta denominació a l'ens polític-administratiu que s'hi correspon.

Espanya – Quan parlarem d'Espanya ens hi referirem a l'àmbit geogràfic de l'estat espanyol exceptuant els Països Catalans i Euskalherria.

català, nacional (adjs.) – Aquests adjectius els farem servir sempre referint-nos a la nació catalana sencera.

espanyol (adj.) – Igual que en parlar d'Espanya, es referirà a tot l'àmbit de l'estat espanyol excepte als Països Catalans i Euskalherria.

'progre' – Independentment de la definició normativa, sols farem servir aquets apel·latiu en el seu sentit pejoratiu, per referir-nos a aquells individus que parlen, escriuen o actuen segons els patrons dels membres d'una antiga esquerra que abandonà el marxisme i l'obrerisme i es refugià en els tòpics que van servir de guarnició ideològica al relativisme i el nihilisme propis de l'anomenada 'postmodernitat'.

'Agressió Feixista Espanyola' (AFE) – Evitarem anomenar "guerra civil" al conflicte desencadenat el 1936 per una facció de l'exèrcit espanyol contra l'estat republicà, per tal com, el que per a la resta de l'estat es podria interpretar en termes de lluita de classes, a Catalunya constituí una agressió nacional. Fou realment una guerra contra Catalunya per part d'Espanya, tant per part de la dreta com per part de l'esquerra, que per als espanyols tenia un inequívoc caràcter de conquesta (v. Benet 1995).

'Transició' – Anomenarem d'aquesta manera el període comprès entre la mort del dictador, l'any 1975, i les primeres eleccions anomenades "democràtiques" a l'estat espanyol, el 1977, ja que ha esdevingut un nom propi, i tot i que en realitat es tractà d'una veritable 'transacció' del poder per part de la mateixa dictadura, no és necessari canviar-lo.

1.9 Qüestions gràfiques.

A fi i efecte de no haver d'esmentar contínuament el nom dels autors de les cançons cada cop que les citarem al llarg del treball i a través de les diferents perspectives d'estudi de què seran objecte, assignarem a cada autor o grup un color o combinació de color i fons distintiu, utilitzant els quals citarem el títol de cada un dels temes segons

l'autor a qui pertanyi. Farem servir el mateix sistema a l'hora de referir-nos a un disc (LP). Per l'ordre cronològic de llur aparició en l'escena musical, identificarem els autors de les cançons d'aquesta manera:

<i>Josep M. Espinàs</i>	1962
<i>Raimon.</i>	1962
<i>Quico Pi de la Serra.</i>	1962
<i>Guillermina Motta.</i>	1963
<i>Jordi Barre</i>	1963
<i>Guillem d'Efak</i>	1965
<i>Joan Manuel Serrat.</i>	1965
<i>Lluís Llach.</i>	1967
<i>Xesco Boix</i>	1967
<i>Maria del Mar Bonet.</i>	1967
<i>Rafael Subirachs</i>	1967
<i>Ovidi Montllor.</i>	1968
<i>Jaume Arnella</i>	1968
<i>Teresa Rebull</i>	1969
<i>La Trinca.</i>	1969
<i>Joan Isaac.</i>	1972
<i>Pere Figueres</i>	1973
<i>Esquirols.</i>	1973
<i>UC</i>	1973
<i>Araceli Banyuls</i>	1973
<i>Ramon Muntaner.</i>	1974
<i>Companyia Elèctrica Dharma.</i>	1974
<i>Marina Rossell.</i>	1975
<i>Al Tall.</i>	1975
<i>Lluís el Sifoner</i>	1975
<i>Coses.</i>	1976
<i>Paco Muñoz</i>	1977

Farem servir lletra cursiva amb cometes simples per als títols de les cançons, i lletra rodona subratllada per als discos (LP). Així, sabrem que *'No sé el perquè de les guerres'* és una cançó de Guillermina Motta, i que *'Sobre la por'* és un tema de Raimon. De la mateixa manera, identificarem Crònica d'un temps com un disc d'Ovidi Montllor, i atribuirem Com un anhel al grup Esquirols.

Abreviatures:

A fi d'abreujar i fer més àgil l'esment dels mots més recurrents del treball n'establirem les següents abreviacions:

- NC (Nova Cançó)
- NCC (Nova Cançó Combativa) *

CC (Cançó Combativa)
f.c.t-a. (fil conductor tematicoargumental)

SG (*Single* –disc senzill)
EP (*Extended Play* –disc de quatre cançons)
LP (*Long Play* – disc de llarga durada)
CD (*Compact Disc*)

[Les quatre darreres són pròpies, de fet, de la convenció discogràfica internacional]

AFE (Agressió Feixista Espanyola de 1936)

(*) Per bé que al llarg del treball farem servir generalment l'abreviació CC en referir-nos al vessant específicament combatiu del moviment de la Nova Cançó, farem servir NCC quan, en un moment determinat, voldrem remarcar la idea de CC com a pertanyent a un àmbit més ampli com és la NC, de la qual la CC n'és un vessant, o quan es tractarà d'emmarcar una cançó combativa concreta dins el marc general de la Nova Cançó.

2. Semblances dels autors

2.1 Introducció a les semblances.

Com a pas previ, amb aquestes semblances presentarem els autors les cançons dels quals esdevindran el nostre objecte d'estudi. No hi pretenem fer resums biogràfics, ni de la seva trajectòria artística i musical, ni tampoc una ressenya discogràfica; per a tot això ja hi comptem amb excel·lents biografies, cròniques i treballs, alguns dels quals incloem dins la Bibliografia (cap. 12). Es tracta senzillament d'oferir unes pinzellades de la personalitat i el caràcter dels autors i de la seva obra, així com del context social i polític en què sorgeixen i produeixen les seves cançons. Les semblances pretenen, doncs, definir llur fesomia bàsica de cantants o grups, però centrant-los sobretot en el marc de la cançó combativa i en la seva producció i aportació en aquest camp.

Finalment, tractarem de valorar també el paper de cadascun d'ells dins l'espectre de la NCC i de la NC en general, la qual considerem un moviment, el continuïum que hem esmentat abans (c. 1.2), molt més interrelacionat del que sovint alguns comentaristes han volgut acceptar; evidències que demostrarem a bastament més endavant (c.8.4).

L'ordre que utilitzarem serà el de l'entrada en escena dels autors, tant si aquesta es tracta del primer recital davant d'un públic relativament nombrós com si coincideix amb l'aparició de la seva primera obra discogràfica.

2.1.1 Josep M. Espinàs

Tot i el caràcter humil que sempre l'ha acompanyat, Josep Maria Espinàs és un dels homes més interessants que ha donat el món cultural català durant la segona meitat del segle XX. Barceloní, nascut el 1927, ja era llicenciat en Dret i ben a prop d'esdevenir un escriptor reconegut (premi Sant Jordi, 1962) quan, havent-se sentit identificat amb la idea de Lluís Serrahima en l'article *'Ens calen cançons d'ara'*(9), fou un dels iniciadors dels Setze Jutges, amb el número 3. Admirador de la cançó francesa, descobrí i traduí Georges Brassens per, tot seguit, cantar les seves cançons. De fet, va ser d'ell el primer disc publicat per un membre dels Jutges (EP Espinàs canta Brassens, 1962). Aquest és solament l'inici de tota una trajectòria que farà que sigui considerat un veritable promotor de la Nova Cançó. Espinàs era entre els Jutges que descobriren a Castelló el cantant Raimon, el dugueren a Barcelona i impulsaren la seva carrera.

Tot i que per a ell el fet de cantar no fou mai un objectiu sinó un servei al país que encetés, com sempre ha dit, una via de sorgiment de joves i veritables cantants, el fet és que, encara que com a intèrpret no passà de discret, els seus textos són d'excel·lent factura, hi preval la seva faceta d'escriptor, i tanmateix va publicar diversos EP amb

cançons d'estils variis: versions de cançó tradicional, composicions líriques, textos on predomina la ironia no mancada de tendresa, i sobretot composicions influenciades per Brassens i per la cançó francesa en general. Josep Maria Espinàs deixà els escenaris en dissoldre's els Setze Jutges l'any 1968.

De la seva producció hem pres dues cançons que podem considerar com a combatives: *'A la vora de la nit'* (1963) i el *'Cant del Barça'* (1974). El **leitmotiv** d'Espinàs és **la mirada vitalista al futur**, tant fa si és “estrenant la nova veu” (*'A la vora de la nit'*) o amb “un crit valent” (*'Cant del Barça'*): del que es tracta és de regenerar el país, d'autoafirmar-se i avançar com a país amb coratge i convicció, fent del passat una rèmora per oblidar: “oblidem velles cançons que encomanen la tristesa” (*'A la vora de la nit'*) o un referent motivador: “s'ha demostrat que mai ningú no ens podrà tòrcer” (*'Cant del Barça'*). Tot i l'esperit semblant que comparteixen, les dues cançons pertanyen a dos subperíodes diferents. *'A la vora de la nit'* pertany a la fase del *desvetllament* (1957-1967), la fase primigènia de la NCC. És la segona CC rere *'Al vent'* (v. 1.5) i té un caràcter precursor, ja que conté les línies mestres argumentals i metafòriques de moltes de les posteriors cançons combatives, i que ell mateix inclourà temps després en el *'Cant del Barça'*. El *'Cant del Barça'*, compost juntament amb Jaume Picas, amb música de Manuel Valls i interpretat en la seva versió oficial per la Coral Sant Jordi, l'atribuïm en aquest treball a J.M. Espinàs perquè, malgrat que tant ell com J. Picas siguin dos homes destacats de la Nova Cançó, Espinàs n'ha estat el cap visible i, a més, posseeix la qualitat de compositor i intèrpret des de l'origen dels Setze Jutges. Pot sobtar la inclusió d'un cant futbolístic en l'inventari de la cançó combativa, però de fet es tracta més de la cançó d'un temps que de la d'un club de futbol, ja que n'evoca la trajectòria, sí, però ho fa des de la perspectiva d'una època de resistència, dins la fase de *sortir al carrer* (1968-1977), i en un any molt significatiu: el 1974 (v. 4.5.3.1.1). Ultrapassa, doncs, l'àmbit futbolístic, per abastar l'àmbit social i nacional. Per la forma i pel contingut (els motius, les metàfores, els tòpics...) cal considerar-la de totes totes com a inserida dins l'univers cultural, temporal i psicològic de la NC.

Home compromès amb Catalunya, de la mateixa manera que concebé la cançó com un servei al país, Josep Maria Espinàs no s'estigué d'eixamplar el seu compromís al terreny polític participant, l'any 1979, en la formació del partit Nacionalistes d'Esquerra. Professionalment ha vehiculat fins avui el seu patriotisme com a escriptor i articulista amb un estil ponderat i ferm alhora.

Un cop abandonada l'activitat com a intèrpret, Espinàs va continuar lligat a la Nova Cançó, prestant la seva col·laboració com a compositor i adaptador de cançons, entre altres, a Guillermina Motta, o a Joan Isaac, per al qual adaptà *'Les poètes'*, de Louis Aragon, musicat per Joan Ferrat (*'Els poètes'*, dins *Viure* 1977). També és autor d'un interessant llibre sobre un altre nom emblemàtic de la Nova Cançó com Francesc Pi de la Serra (Espinàs 1974). Per la seva polifacècia, ha fet en la Nova Cançó tots els papers de l'auca amb el rigor i la qualitat del mestre, i ha fet cada cosa al seu temps i just fins on calia, defugint tot protagonisme: un *savoir faire* que augmenta el seu valor.

2.1.2 Raimon

Ramon Pelegero Sanchis nasqué a Xàtiva (la Costera), el 1940, fill d'un ebenista d'esquerres. A vint-i-un anys se n'anà a València, on estudià Filosofia i Lletres, branca d'Història, i s'introduí en el món cultural valencià. El nom de Raimon li suggerí Joan Fuster⁽¹²⁾, l'home que el descobrí l'any 1959, primer sentint-lo llegir un poema d'Ausiàs March a la Universitat de València, i poc després a Casa Pedro, una taverna de València, escoltant-lo cantar *'Al vent'*. Quedà meravellat per la força de la veu i la vivesa de la llengua en aquell jove estudiant, i el 1962, el mateix Fuster i Eliseu Climent el presentaren als Jutges durant un Aplec a Castelló. Els Jutges el portaren a Barcelona i el feren debutar en públic el desembre d'aquell mateix any. Des de llavors Raimon fou, sens dubte, el cantant més important de la recent estrenada Nova Cançó (qualitat que tres anys després hauria de compartir amb Joan Manuel Serrat). Tot i que no s'incorporà als Jutges fou el motor de la definitiva expansió del moviment iniciat per aquells, i al llarg dels anys n'ha estat, quan no el principal, un dels principals referents.

A diferència dels Jutges, Raimon no procedia de la petita burgesia barcelonina, sinó de la classe treballadora valenciana, i els seus referents musicals, per molt que alguns hi vulguin veure alguna influència de Jacques Brel, no es trobaven en la cançó francesa sinó més aviat en el folk internacional. No és casual ni anecdòtica la seva amistat personal amb el nord-americà Pete Seeger, ni la seva excel·lent versió de la cançó del xilè Víctor Jara *'Te recuerdo Amanda'* (*'Amanda'*). Fins i tot en la seva cançó *'D'un temps, d'un país'* s'hi endevina la influència de la cançó de Bob Dylan *'The Times Are A-Changin'* (v. 5.8).

D'ideologia comunista (milità en el Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC)) i marcat per una profunda consciència nacional, el seu **leitmotiv**, expressat en les seves cançons, és **la vida** (*'D'un temps, d'un país'*, *'Cantarem la vida'*), **enfront de la por i de la mort** (*'Sobre la por'*, *'Contra la por'*), sovint fent una identificació ideològica entre la por i la mort, com tindrem ocasió d'analitzar més endavant. La lluita contra la por, doncs, combinada amb la també recurrent metàfora de la nit, constitueixen els motius més recurrents de les seves composicions. Mogut per la seva consciència nacional i de classe, Raimon és un cantant compromès i amb voluntat clara d'incidir socialment. El seu compromís es manifesta com una necessitat personal, gairebé missionera (*'Cançó de la mare'*), de comunicar un missatge de fidelitat als oprimits i de lluita contra els qui oprimeixen, amb cançons totalment imbricades, no ja en el seu temps, sinó en el seu dia a dia (*'T'he conegut sempre igual'*). Així mateix, Raimon té clar que tenir ben presents els orígens (*'Jo vinc d'un silenci'*), i d'una manera particular la pròpia història (*'T'adones, amic'*, *'Al meu país la pluja'*), és clau per preservar la identitat. Les seves cançons són, fins i tot quan intenten ser didàctiques, exemptes de cap mena de pedanteria; en els seus textos predomina la primera persona de plural, en la qual dilueix el seu **jo** a la cerca d'un **tots** (*'Al vent'*, *'Diguem no'*) del qual se sent membre i al qual vol involucrar els altres, fent-los partícips d'una experiència personal però que pretén comuna. Aquesta concepció de la lluita com a cosa necessàriament col·lectiva i la manera com l'expresa és, segons el meu judici, la característica més bella del factor combatiu d'aquest autor. El tractem a fons dins els caps. 5.5.8; 5.5.9 i 5.5.10.

És necessari destacar de Raimon la seva faceta de musicador, i per tant divulgador, de poesia catalana dels segles XV i XVI, sobretot d'Ausiàs March, i d'una manera particular, del poeta contemporani Salvador Espriu (v.1.4.1).

N'hem triat setze cançons imprescindibles d'entre bastants d'altres que també mereixerien esment des del punt de vista combatiu, i llurs motius oscil·len entre la defensa de la identitat, la solidaritat amb la lluita obrera, la lluita contra la dictadura i la lluita contra la por. Són cançons que abasten pràcticament la totalitat del *període combatiu*, cosa que no succeeix amb cap altre autor. A les que hem anat esmentant fins ara, falta afegir: 'La nit', 'Inici de càntic en el temple' (musicació del poema de Salvador Espriu), 'Sobre la pau' i 'Cucuts de rellotge'.

Sobre Raimon disposem d'abundants referències bibliogràfiques (v. Fuster 1964,1988; Raimon 1974, 1983, 1993; Gàmez 2009) i una bona colla d'articles que podem veure detallats en la bibliografia d'aquest treball (v. cap. 12).

2.1.3 Francesc Pi de la Serra

Francesc Pi de la Serra nasqué a Barcelona l'any 1942, de família benestant. Artísticament, començà fent de guitarrista del primer dels Setze Jutges, Miquel Porter, el qual, a les crítiques de Pi de la Serra per la mala qualitat musical dels Jutges respongué convidant-lo a afegir-s'hi. I així esdevingué el Jutge número 5. Fou un any després d'entrar als Jutges que començà a cantar, debutant a la Selva del Camp l'agost de 1962, any en què Edigsa li edità el seu primer SG, amb cançons entre costumistes i d'observació social, molt a l'estil de Brassens. Amant enfervorit de les guitarres, aviat entrà en el món del jazz i el blues, terreny que ja no abandonaria mai, i fins avui.

Centrant-nos en les cançons que n'hem triat, cal dir que el seu **leitmotiv és la justícia social**. En les seves cançons més combatives, Pi de la Serra combina, quan cal, la crítica ferotge amb la comicitat, la ironia i el sarcasme. Comencem per una cançó primerenca, 'Afanys de joventut' (1967), que exhala rebel·lia generacional i esperit transformador; 'La matança del porc' (1971) i 'El burro i l'aguila real' (1974), dures sàtires sobre la imminència de la fi de la dictadura; 'Sé' (1974), una contundent crítica contra la injustícia social i en el món del treball; 'La meva estrella' (1974), una agudíssima i divertida ironia sobre un episodi de càrrega policial; i dues cançons crítiques basades en el blasme i l'improperi, una amb recurs paronímic (per salvar la censura), 'Fills de Buda' (1974), i l'altra ja sense censura, la celebradíssima i genial 'Si els fills de puta volessin no veuríem mai el sol' (1977).

Certament, Francesc Pi de la Serra ha estat un cantant compromès, però malgrat tot, sempre ha fugit d'etiquetes, i ha declarat sovint que per damunt de tot ell es considera un professional de la música. Pi de la Serra és un home d'esquerres en el sentit pur de la paraula. Durant el *període combatiu* milità en el Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC), igual com Raimon i Ovidi Montllor, amb el qual, aquest darrer, l'uní sempre una forta amistat, no ha destacat mai per proclames nacionalistes, però sí per un discurs revolucionari contundent, compromès i defensor d'un humanisme

internacionalista que no li ha impedit mostrar-se al món amb una catalanitat desacomplexada. Sense reivindicació explícita, sempre ferreny en el seu compromís amb l'ús de la llengua catalana, que ell el qualifica de natural, solament s'hi referí un cop en una cançó, l'any 2011, amb *Mal de llengua*, un tema irònic sobre el buit i fins i tot el boicot de què era objecte arreu de l'estat (fins i tot a València i Mallorca, es planyia) pel fet de cantar en la seva llengua. Ha cantat en castellà, això sí, alguns temes clàssics de resistència i de lluita en la llengua original. La seva forta personalitat fa que hagi sabut com cap altre harmonitzar una catalanitat sòlida i una identificació nacional inequívoca amb una prolífica relació tant personal com artística amb músics d'arreu de l'estat espanyol, sempre des d'una visió internacionalista.

2.1.4 Guillermina Motta

Nascuda a Barcelona l'any 1941, Guillermina Motta, estudiant de Filosofia, s'incorpora als Jutges el 1964, amb el número 8. Després d'una primerenca fase existencial de la qual data la cançó *Digueu-me per què*, un dels temes que en triem, l'any següent (1965) enregistra adaptacions de cançons franceses fetes perls Jutges Delfí Abella i Josep Maria Espinàs, i el 1966, cançons d'Anne Sylvestre adaptades per Delfí Abella, a més d'alguns temes propis, com ara *No sé el perquè de les guerres*, també inclòs en aquest treball.

Artísticament, Guillermina Motta destaca per la seva polifacècia: des de la cançó d'amor al cuplet, passant per l'adaptació de poemes. El seu **leitmotiv** és **Pamor i la pau** (no confondre-ho amb el tòpic *hippy*), ja que els motius i temes de les seves cançons en són paradigma d'aquest anhel. Es tracta, en qualsevol cas, d'una dona avançada al seu temps, amb un cert aire bohemi, desacomplexada en la seva feminitat i amb un caràcter rebel que fuig dels tòpics i la fa inclassificable. Mai s'ha considerat feminista (m'ho va dir personalment durant una entrevista l'any 2007) però entre la seva eclèctica obra hi ha cançons que defensen vívidament la llibertat i la dignitat de la dona, plenes de rebel·lia i provocació. Són d'aquest darrer motiu algunes de les cançons que n'hem triat. És capaç de combinar la sensibilitat i la tendresa amb la ironia i la picardia. Per bé que en algunes ocasions hom la va qualificar de "la frívola de la cançó catalana", el cas és que, entre altres facetes, Guillermina Motta tingué la de ser una excel·lent actualitzadora d'un gènere com el cuplet, i ho féu amb gran sensibilitat i sentit artístic.

Rebel i solidària, mai donà l'esquena a les causes de la justícia. Participà en la tancada a Montserrat, l'any 1970, amb motiu de la protesta contra el Procés de Burgos.

L'any 1972 dugué a terme una important col·laboració amb La Trinca en disc LP Història de Catalunya amb cançons (v. 4.5.5.1).

Les cançons de Guillermina Motta que hem triat com a combatives responen a motius diferents: *Digueu-me per què* i *No sé el perquè de les guerres*, que ja les hem esmentat, pel crit a l'inconformisme que revelen, totes dues dins el subperíode del *desvetllament*. *La jutgessa* (1967), *Himne de les dones de casa* i *No us caséssiu pas, noietes* (1977) i *Una bruixa*

com les altres' (1981), pel que tenen de reivindicació de la dignitat de la dona, fent servir tant una cançó popular, en el primer cas, com la ironia o una adaptació poètica.

Com dèiem abans, Guillermina Motta, dona amb caràcter, sabé combinar la rebel·lia, l'elegància i una espontaneïtat trencadora per al seu temps, amb aquell aire juvenilmente provocatiu que captivava o provocava rebuig, però que mai deixava ningú indiferent.

2.1.5 Jordi Barre

Nascut a Argelers de la Marenda (Rosselló) el 1920,, durant els anys cinquanta cantà per a balls d'orquestra els èxits francesos. Georges Barre esdevé Jordi Barre el 1963, i des d'aquell any i el seu primer disc en català, *Canta Perpinyà*, enregistrat a Barcelona, on conegué Raimon i altres cantants del sud del país. El disc fou editat per Edigsa, i Barre ja no tornà a cantar en francès. El seu **leitmotiv** és, i ho serà al llarg de la seva extensa carrera, **l'amor a la terra, a la llengua i a la gent**. En gran part de les seves cançons, l'amor apareix d'una manera fidel i elegant, no pas postissa ni obsessiva. Hi és present en les dues cançons que n'hem triat: *'Canta Perpinyà'* (1963), musicació d'un poema del rossellonès Jordi Pere Cerdà, i *'Torna a venir, Vicens'* (1979), on posa música a un poema, en aquest cas, de Joan Cayrol. És remarcable com en totes dues cançons, tot i la distància en el temps en el context de la seva obra, hi apareix la idea que expressàvem, de l'amor, i particularment l'autoafirmació del país a través del fet de cantar: el país existeix i és viu en tant que canta, i per tant, hi ha esperança.. Cantar esdevé per a Jordi Barre sinònim de vida, seguint la màxima que un poble que canta mai no morirà.

Ell fou sempre un estandard del compromís amb la llengua al nord de Catalunya. Com a anècdota (o potser no tan anècdota), és el creador de l'himne oficiós de l'equip de rugby de la USAP de Perpinyà, veritable punt de confluència esportiva del catalanisme rossellonès. La cançó, sense altre intenció que l'arenga esportiva, *'Els hi fotrem'*, amb to jocós (i un xic mal vista i fins i tot de vegades censurada en alguns llocs de França) diu: *"Els hi fotrem, els hi fotrem una fart de jacos; els hi fotrem, els hi fotrem rosegar les mastegueres. Els hi fotrem, els hi fotrem, els hi fotrem sul cul"*. Pràcticament no hi havia concert de Jordi Barre que no li exigissin que els hi cantés.

Barre és un cantant d'una excel·lent qualitat interpretativa, molt influïda pels cantants francesos i polida pel seu passat orquestral. Entre els seus temes hi ha el factor de divulgació de poetes rossellonesos, d'una manera especial de Jordi Pere Cerdà.

2.1.6 Guillem d'Efak

Guillem Fullana i Hada d'Efak, més conegut com a Guillem d'Efak, fou l'únic cantant primerenc de la Nova Cançó que no hi arribà per la via dels Jutges o de llur inèrcia, però s'hi imbricà, tant contextualment com personalment, de manera natural, fins al punt que la història de la Nova Cançó no s'entén sense ell. Nasqué a Guinea, l'any 1929, de pare mallorquí i mare guineana. A dos anys d'edat, son pare, que hi era com a guàrdia colonial, en retirar-se se l'endugué a Manacor on fou criat per una tia seva.

Manacorí i mallorquí de naturalesa i de vocació, més que no pas d'adopció, anà assumint una forta consciència de la catalanitat balear. Home polifacètic, ultra exercir diverses feines, fou mestre, actor, poeta (el 1954 va rebre el seu primer guardó literari) i, per descomptat, cantant. Després d'haver exercit diversos oficis, el 1953 començà a fer de cantant d'orquestra, i el 1963, el poeta mallorquí Jose Maria Llompart el va convèncer de cantar en català. Entre 1965 i 1967 enregistrà diversos EP amb cançons rítmiques, algunes de líriques i blues de composició pròpia. Lluny del voluntarisme dels primers Jutges Guillem d'Efak sorprengué per la seva qualitat artística, tant en la composició com pel que fa a la qualitat de la veu, i el seu saber estar dalt d'un escenari. És important assenyalar que fou un dels pioners, actuant-hi sovint, en al dinamització de La Cova del Drac, a Barcelona, local especialitzat en jazz i que serví de suport als Setze Jutges i a altres membres de la Nova Cançó.

El **leitmotiv** més important del Guillem d'Efak és **la defensa de la identitat i la catalanitat balear**. Arran de les seves estades a la Catalunya del nord, on hi anava a veremar, i els recitals de cançó en que participà al Principat de la mà de Miquel Porter (Jutge n. 1), trobà emocionat, segons les seves paraules, les arrels (segons declarà a Jaume Sastre, L'Estel de Malorca, 15 de maig de 1993), cosa que acabà de configurar la seva idea de país. De mica en mica s'anà allunyant de la cançó per dedicar-se al teatre, a la rondallística i a l'animació infantil, tot i que col·laborà encara, ocasionalment, en diverses iniciatives junt a alguns cantants, com ara Núria Feliu.

N'hem triat tres cançons que no poden passar per alt des del punt de vista resistencial i reivindicatiu. Pioner en la denúncia dels crims feixistes a Catalunya, encara en ple franquisme, el 1967 compongué '*Sa cançó de son Coletes*', denúncia dels assassinats comesos a Manacor per part del feixisme amb la connivència dels oligarques locals, disfressada d'una rondalla referida a una revolta popular del segle XV per tal de burlar la censura, establint-hi tot de paral·lelismes que no deixaven dubte dels fets a què estava al·ludint realment, i on fins i tot, en la part recitada, se'n declarava ell mateix com l'autor. Té un indubtable valor com a denúncia de les atrocitats comeses contra aquells que lluitaren per la llibertat i com a reivindicació de la memòria històrica, tan necessària llavors com ho continua essent a dia d'avui. En segon lloc, la '*Cançó per les dones*', de 1968, una mena d'homenatge a la dona que sintonitza amb un dels motius que tractarem en aquest treball (v. 4.8). Per últim, '*Siau qui sou*', de 1980, peça que dóna títol a una rapsòdia musical que presentà el maig de 1980 a la Sala Imperial de Manacor, i que és un formidable cant d'afirmació i de defensa de la identitat i de la llengua de les illes Balears (v. 5.5.11 i 5.8: '*Sobreviure i reeixir*').

2.1.7 Joan Manuel Serrat

Joan Manuel Serrat, altrament conegut com el noi del Poble-sec, barri de Barcelona on nasqué de pare català i mare aragonesa, entrà en el món de la cançó de la mà de Salvador Escamilla⁽¹⁴⁾, que el convidà i li donà el primer impuls dins el seu programa Radioscope. De resultes d'això, el 1965 cridà l'atenció de Miquel Porter Moix, que féu d'ell el 13è membre del Setze Jutges. Serrat s'inicià amb balades de temàtica existencialista i basades en escenes quotidianes molt pròximes, i encara que amb un

caire dolç i romàntic, no exemptes d'una certa tristor i un realisme que les feia més versemblants. No entrarem aquí a valorar la seva decisió de cantar també en castellà, cosa que obrí una important bretxa i suscità un debat en el moviment de la Nova Cançó, tot i que sobredimensionadament pel que fa a llurs efectes reals posteriors. Val a dir que, simultàniament a aquesta decisió de Serrat esclatà l'afer Eurovisió, que tractarem i valorarem més endavant (v. 4.5.3.4) per la seva importància contextual.

El **leitmotiv** de Serrat és **la llibertat individual**, idea que serà una constant al llarg de la seva trajectòria, però arrossega massa l'herència del maig de 1968 i les seves cançons són farcides de tòpics en la línia del “prohibit prohibir”, el “*laissez faire*” i una concepció un xic ingènua i rousseauniana de la vida i de l'ésser humà. Tòpics, també, que en ocasions resulten una recreació aburgesada d'ideals propers a l'anarquisme hippie. De vegades fins i tot s'hi endevina el flirteig amb un relativisme moral que confon l'anècdota amb la categoria amb plantejaments anacrònics i més que discutibles, com ara: “*Ens l'encolomen des de la infantesa./És partidista i desproporcionada./Complement del pecat i del remordiment,/ no ens deixa dormir en pau i ens treu la gana*”, dins ‘*La consciència*’, i això tot i que es tracta d'una cançó del 1984 (!). Aquesta llibertat individual apareix en les seves cançons –casualment (o no) d'una manera particular en les cançons en castellà– molt sovint amb la primera persona, el **jo**, com a punt de partença discursiu, lluny del **nosaltres** col·lectiu que, com veurem més endavant, proposen altres autors. Amb aquesta permanent utilització del **jo**, més que a implicar o cercar complicitat, Serrat sembla més interessat a moralitzar, tot reivindicant-se com a model a seguir. En altres àmbits, i des d'una visió més pròpiament progressista és important la seva reivindicació ecològica a través de dues cançons, allunyades en el temps, però complementàries l'una de l'altra: ‘*Pare*’ (1973) i ‘*Plany al mar*’ (1984), que tractarem més endavant (v. 4.6.1 i 5.3.1.2.1).

Autoanomenat xarnego (segons la definició del DIEC1) per ser de mare aragonesa, ha estat un permanent apòstol del mestissatge. Cantant en castellà Serrat va voler ampliar el seu camp d'actuació més enllà dels límits nacionals, començant per la Meseta, al país veí, per arribar fins a les antigues colònies espanyoles d'ultramar, on, a diferència d'Espanya, el fet de ser català li és molt ben valorat i no és motiu de sospita ni retret. Malgrat tot, amb la disfressa del cosmopolitisme la visió del món que dibuixa Joan Manuel Serrat és calculadament anacional. Dins el conjunt de les seves cançons, les úniques referències geogràfiques (totes dues en castellà) són Badalona, en una evocació entre tendra i sarcàstica de la ciutat, a ritme de *pasodoble* i aprofitant per lloar les suposades virtuts i riquesa del mestissatge (‘*Que bonita es Badalona*’, 1978), i el Mediterrani, com a pertinença genèrica a un entorn humà i cultural amb el qual se sent identificat (‘*Mediterraneo*’, 1971). I és que ni tan sols en ‘*Temps era temps*’ (1980) queda clar quin és el “país orfe” a què es refereix Serrat, però tot i les vagues referències casolanes que hi fa s'hi adverteix un clar i evident hispanocentrisme.. Ja fora del període combatiu, el 1989 hi afegirà una altra referència toponímica amb la cançó ‘*Barcelona i jo*’. El seu hispanocentrisme el portà a musicar els poetes espanyols Antonio Machado (1969) i Miguel Hernández (1972), això sí, en treballs excel·lents. Sols ho féu amb un poeta català, Joan Salvat-Papasseit, el 1977 (l'únic disc que féu en català en un espai de set anys) al qual diu admirar i defineix com a poeta de barri. No cal dir que la

tria dels poemes que fa Serrat de Salvat-Papasseit corresponen al Salvat més anarquitzant, no pas al Salvat patriota i independentista.

I hom podrà preguntar per quina raó incloem Joan Manuel Serrat dins la cançó de resistència no tractant-se d'un cantant pròpiament combatiu. La raó és que, d'entrada, fou un dels primers autors del moviment de la Nova Cançó, contribuí a engrandir-lo i a dotar-lo d'un grau de qualitat remarcable en un temps en què el sol fet de cantar en català ja era en bona mesura un acte resistencial. També per la seva cançó primerenca i prometedora *'Ara que tinc vint anys'* (v.4.2), que forma part indestriable del primer dels motius de la NCC que tracta aquest treball, i pel díptic de cançons de defensa de la natura que hem esmentat més amunt: *'Pare'* i *'Plany al mar'*. Aquestes tres seran, doncs, les cançons de Serrat que tractarem. D'altra banda, no podem passar-ne per alt el treball discogràfic Cançons tradicionals (1968), en el qual versionava temes del repertori popular català, i al qual cal atribuir-li un considerable valor des del punt de vista de la recuperació dels referents culturals, que havien estat objecte de prohibició i ocultació en l'ensenyament i en la difusió, cosa que s'afegia a la manca d'uns canals culturals propis. No podem valorar aquesta obra amb ulls d'ara, sinó en perspectiva, ja que per a bona part dels catalans del 1968 suposava un redescobriment de la cultura i de la tradició pròpies.

Malgrat tot, el que no se li pot discutir a Joan Manuel Serrat és, a banda de la inqüestionable qualitat de la seva obra, la coherència en la seva actitud. A diferència d'altres, Serrat no ha enganyat mai ningú, i ha sabut ser fidel a ell mateix sense deixar-se condicionar per amics ni per detractors.

2.1.8 Lluís Llach

Tot i que nasqué, el 1948, en un hospital de Girona, Lluís Llach és natural de Verges (Baix Empordà), fill d'una professora i un metge. Si a quatre anys ja estudiava solfeig i piano, a dinou anys entrà a formar part dels Setze Jutges, amb el número 16 (tancant-ne la sèrie). La seva entrada en escena es produí en el marc de la petita crisi (més mediàtica que real) que s'obrí en el si de la Nova Cançó arran de la decisió de Joan Manuel Serrat de cantar també en castellà. Alguns el van voler presentar en certa manera com el "substitut" d'aquell cantant "malaguanyat". Al final senzillament esdevingué un altre excel·lent cantant a afegir, llavors, al panorama de la Cançó. Les seves primeres cançons tenen un cert aire rural, carregat de sentiment, de persones i paisatges que evoquen la Catalunya profunda en la qual ell es va criar; desprenen estimació pel país, però també en despullen les misèries, i aviat aixequen un primer crit reivindicatiu. Després de cinc discos SG editats, aquestes cançons s'aplegaren en el que seria el seu primer LP: Els èxits de Lluís Llach (1969), reeditat més tard com Les seves primeres cançons.

Ideològicament, tot i que sempre s'ha mostrat molt contrari a ser etiquetat, Llach ha oscil·lat entre el comunisme i una certa idea llibertària, però fonamentalment, Llach és un patriota català. El seu **leitmotiv** és **l'amor al país** (*"malalt d'amor pel meu país"*, com dirà dins *Pais petit*) i per tant, a la seva dignitat i llibertat. Aquest apassionament és l'eix

que vertebrava tot el conjunt del seu discurs reivindicatiu i que mereix un estudi particular (v.4.5). Lluís Llach sent un deure. Està persuadit que amb esforç i compromís constant podrem guanyar el futur, que aquest depèn de nosaltres. La força de la seva convicció fa que Llach no dubti de la victòria final (“...quan guanyem el combat”). El seu esperit combatiu i inconformista amara tota la seva obra.

El caràcter compromès de les seves cançons el féu especial objecte de la censura franquista. A aquesta reiterada censura de que foren objecte algunes de les seves cançons i les actuacions que no pogué efectuar, s’afegí l’exili, per causa d’unes declaracions contra la dictadura que efectuà en un festival cubà. Així, entre 1970 i 1974, estigué exiliat a París, on fou acollit per la cantant Teresa Rebull, que l’ajudà a sobreviure aquells anys. A l’exili no deixà de compondre i fins i tot enregistrà algun disc. Però el més important fou el recital que va fer el 1973 al Teatre Olympia, amb enregistrament en directe inclòs.

El 1974 tornà a Catalunya, i a mesura que passaven els anys la qualitat de les seves obres augmentà exponencialment. Dins el *període combatiu*, el seu moment culminant fou el concert al Camp del Barça del 6 de juliol de 1985 (v. 5.9.2).

La importància i la significació de Lluís Llach en la NCC mereixerien capítols a banda, però l’anirem descobrint al llarg del treball. Artísticament Lluís Llach és un excel·lent músic i un molt bon poeta (encara que ell no se’n considera, es vol considerar simplement un lletrista). Si bé en algunes cançons combatives mostra una més que necessària cara iracunda i rabiuda, en general, i sobretot en les cançons d’amor, els seus textos són plens d’humanisme i tendresa. Ha musicat diversos poetes, com ara Joan Salvat-Papasseit, Joan Oliver (Pere Quart), Josep Maria de Sagarra, Joan Fuster i Konstandinos Kavafis entre d’altres, però si bé ja havia musicat Miquel Martí i Pol el 1982 (*‘Ara mateix’*), a partir de l’àlbum Un pont de mar blava (1993) la musicació de poemes d’aquest autor, juntament amb una profunda relació d’amistat i una fecunda col·laboració entre tots dos, serà una constant en la seva obra.

No enumerarem aquí les divuit cançons de Lluís Llach que hem inclòs en aquest treball. Les anirem veient de manera recurrent tot al llarg de l’estudi, però es tracta d’un repertori centrat, lògicament, en motius de lluita, sobretot de l’àmbit nacional, del de la justícia en el món obrer i de l’antimilitarista.

2.1.9 Xesco Boix

Francesc Boix i Masramon va néixer a Barcelona el 1946, fill del poeta J.M. Boix i Selva, en el si d’una família catalana tradicional i alhora de pensament avançat, que li transmeté l’amor a la cultura i el coneixement enmig d’un ambient ple de valors humans. Per entendre la seva trajectòria cal partir de la seva experiència als Estats Units, on realitzà els estudis preuniversitaris en guanyar una beca de l’America Field Service. En un ambient de plena explosió del moviment hippy i de la cançó reivindicativa, fou seduït pel folk nord-americà i en conegué el mestre dels mestres, Pete Seeger, de la qual coneixença sorgí una admiració mútua i una gran i profitosa

amistat. Val a dir que Pete Seeger fou sempre el seu referent, fins i tot en la cosa relativa a cantar per als infants, que Seeger també practicava i ponderava, tal com es desprèn de la correspondència que mantingueren i que conserva la família Boix com a document entranyable i valuós.

Xesco Boix, que tornà a Catalunya carregat de discos, fou un dels fundadors del Grup de Folk. Junt amb Jaume Arnella, constitueix part de la petita intersecció en la qual s'entrellacen la Nova Cançó i el Grup de Folk (pel qual també hi passaren Ovidi Montllor i M. del Mar Bonet, encara que fugaçment), perquè aquests dos temes seus que en tractem són indestriables del repertori de CC del moment (tal com ho posaven de manifest els cançoners publicats en aquells anys) dins els diferents àmbits de lluita social i política que anirem tractant al llarg del capítol 4.

El **leitmotiv** d'en Xesco era **canviar el món**. Home inadaptat de naturalesa i rebel, volgué aprofitar, seguint la petja de Pete Seeger, les possibilitats expressives que oferia el folk nord-americà dels anys seixanta, i que ell mateix contribuï magistralment a adaptar al català. Són seves les primeres versions en català de *'Oh, freedom'* i de *'We shall not be moved'* (*'Vull ser lliure'* i *'No serem moguts'*), i són justament aquestes les cançons d'en Xesco que tractarem en aquest treball. S'implicà de valent en les lluites estudiantils. Serveix d'anècdota com, una vegada, durant una protesta a la Universitat de Barcelona, mentre animava amb la guitarra el cant dels concentrats (probablement cantant *"no més porres..."*), arribaren els 'grisos' i els dissolgueren, mentre ell, impertorbable i rebent cops de porra seguia tocant i deia als policies: "Pau, germà, pau..."

Xesco Boix, per una banda, va recórrer Catalunya cercant i recollint el folklore musical català. Per altra banda, no és gratuït afirmar que, durant el breu temps que s'hi dedicà, abans de lliurar-se del tot a esdevenir el joglar de la mainada, en Xesco fou un deixeble avantatjat del mestre Pete Seeger en la tasca d'adaptador, en aquest cas al català, del folk internacional. Lamentablement, solament els qui hem tingut una certa experiència *kumbaià* i *xirucaire* coneixem bona part de la seva impagable obra d'adaptació del repertori internacional, tant durant el breu període del Grup de Folk com posteriorment. A ell li devem, a més de les versions en català *'No serem moguts'* i *'Vull ser lliure'*, versions de diversos d'espirituals negres, de cançons tradicionals nord-americanes (entre altres, *'Abiyoyo'*, de Pete Seeger, i *'Ampolla de vi'*, de Tom Paxton), i altres de tradicionals d'arreu del món com ara l'entranyable cançó sueca *'Sense vent'*.

Probablement per haver estat fixat per la policia arran de la seva participació en la Caputxinada [constitució, el 9 de març de 1966, del Sindicat Democràtic d'Estudiants dins el convent dels Caputxins de Sarrià, que acabà amb intervenció i forta repressió policial], el castigaren, com solien fer, a un servei militar més llarg del normal i el destinaren a la Marina, a Cartagena. El xoc que la vida militar suposava amb les seves conviccions i la duresa del servei (arribà a passar quinze dies seguits dins un submarí de guerra), constituïren per a ell una experiència traumàtica. En tornar mudà la seva manera de rebel·lar-se i féu un gir en la seva vida. Fent de la seva guitarra una arma per la pau es bolcà en el món dels infants, volent contraposar la mirada amb ulls d'infant al món dels adults que ell blasitava: *"La meva finalitat- deia- és la d'arribar a ser un flautista d'Hammelin que pogués enllaminar els infants per tal de canviar les coses, perquè pensen que les coses*

es poden arreglar començant per la base, és a dir, la mainada". Però per a ell, cantar per i amb els infants no era un mer divertiment. En tot el que feia, en cada actuació, hi posava el màxim rigor i exigència, des d'un profund respecte als infants, als quals condiderava el germen d'una nova humanitat. El seu ideari es podia resumir en aquestes paraules seves: *"Jo, com a animador, busco de distreure, de distendre, de relaxar, d'entretenir... Però darrere de tot això, s'hi amaguen unes ganes profundes d'educar, i educar, per a mi, vol dir bàsicament: ajudar a créixer bé, ensenyar a estimar, el cap clar, el cor net, l'afany de superar-se, el gust afinat, la veu a punt per a cantar, els ulls sempre amatents, com a l'aguait..."*

Víctima d'una malaltia crònica, patia episodis depressius recurrents que li requerien ocasionalment l'ingrés en un sanatori. Els nous temps, els canvis en la mentalitat acadèmica, el fet que ja no el cridaven de les escoles (es trencà el circuit d'actuacions escolars que havia creat), contribuí negativament al seu estat d'ànim. Tot i així, mentre podia, continuava actuant, sol o amb altres cantants, i enregistrant discos. A 38 anys, estant convalescent, una incipient millora del seu estat li permeté un règim obert al sanatori de Malgrat de Mar on era igressat, i va poder actuar al festival del Grec de Barcelona. Just dos dies després, el 21 de juliol de 1984, en Xesco es llevà la vida llençant-se a les vies del tren.

Xesco Boix es projectava al món des de la catalanitat desacomplexada. És, aquest, un dels aspectes del nostre cantant que més admirà Pete Seeger, així com el seu amor al país i a la seva llengua. En Xesco passà pel món repartint tendresa, alegria i humanitat. Va publicar un total de 35 discos i 10 llibres, i va arribar a fer prop de sis mil actuacions en directe, la major part als Països Catalans, però també a fora del país. Com animador infantil creà escola, i en sorgiren, i n'han sorgit fins i tot en l'actualitat, una bona colla de recreadors de la seva activitat que no dubten a reivindicar-lo com a referent.

2.1.10 Maria del Mar Bonet

Va néixer a Mallorca l'any 1947. Des de ben jove i a través de l'ambient familiar entrà en contacte amb la música, sobretot a través del seu germà Joan Ramon, que era cantant i fou des de l'inici el seu referent. El seu germà Joan Ramon, Jutge n. 11, la convidà a cantar cançons populars en el I Festival de la Cançó Catalana a Palma, on també hi eren Raimon i alguns dels Jutges, inclòs en Joan Ramon. Arribà a Barcelona convidada per Lluís Serrahima i la Jutge Remei Margarit, i hi entrà a formar-ne part, esdevenint la Jutge n. 14

El seu **leitmotiv** és **la recerca de la tradició i de les arrels**, que ella les situa en el conjunt de la Mediterrània, tenint sempre com a punt de partida i lloc de retorn l'illa de Mallorca. Així, a banda d'una fugissera col·laboració amb el Grup de Folk, el 1968, és importantíssima la seva feina de recuperació del cançoner popular mallorquí i d'arreu dels Països catalans, així com la musicació de poemes de Mallorca i de tot el país. En aquest sentit destaquen, al llarg del *període combatiu*, els seus tres àlbums inicials, titulats tots tres Maria del Mar Bonet. El primer l'enregistrà el 1969, amb cançons seves i algunes populars de Malorca; el segon, el 1971, també amb cançons seves i algunes populars de Mallorca, però afegint-hi la musicació d'un poema de Bartomeu Rosselló-

Pòrcel, que serà el seu poeta imprescindible (en paraules d'ella) al llarg de la seva carrera; el tercer, de 1974, és compost bàsicament per la musicació de poemes de Rosselló-Pòrcel més alguns temes propis. Entre 1976 i 1982, entre altres LP hi destaquen tres més dedicats íntegrament a la cançó tradicional: Cançons de festa (1976), Saba de terror (1979) i Cançons de la nostra Mediterrània (1982). Els dos primers, dedicats senceraent a la cançó popular mallorquina; el tercer, fet amb la col·laboració del grup valencià Al Tall, compost per cançons tradicionals del conjunt dels Països Catalans.

En l'aspecte combatiu, a banda de la significació cultural de la seva obra, hi passà tangencialment, però tanmateix de manera ben significativa en moments puntuals. Mai defugí el compromís amb el país i la seva gent ni la implicació en causes de justícia social. No debades, abans fins i tot del seu primer LP, el 1968 havia publicat un disc SG amb la cançó '*Què volen aquesta gent*', en la qual blasma un assassinat d'estat (v. 4.9). En l'aspecte combatiu, doncs, en destacarem quatre cançons que hem triat del conjunt de la seva obra: l'esmentada i emblemàtica '*Què volen aquesta gent*' (1968); '*Vigila el mar*' (1974), tema de defensa de la natura i del país; '*Abril*' (1975), una evocació emotiva i sentimental de la revolució dels clavells, a Portugal; i també ens referirem a '*La Balanguera*' (1981), adaptació per part del poeta Joan Alcover d'un cant popular mallorquí, musicat per Amadeu Vives, i que ella va contribuir a popularitzar, abans que es convertís en himne de les Illes Balears.

2.1.11 Rafael Subirachs

Nasqué a Vic el 1948. El seu pare era el director de l'Orfeó Vigatà i ell des de ben jove adquirí una molt bona formació musical que seria clau en la seva carrera. Entrà a formar part del Setze Jutges el 1967, amb el núm. 15 (ahora que Maria del Mar Bonet i Lluís Llach). Subirachs destacà sobretot per la seva qualitat muical. Entre 1967 i 1968 enregistrà dos EP amb cançons pròpies, titulats: Subirachs canta les seves cançons (1 i 2, respectivament). En no destacar com a lletrista optà per musicar poetes, faceta en la qual sí destacà. Dins el seu primer LP, Àlbum Subirachs (1968), musicà poemes de Joan Salvat-Papasseit, Miquel Martí i Pol i Magda Bosch, a més d'algun tema propi.

Com a bon vigatà, Subirachs té un rampell patriòtic. Podem dir que el seu leitmotiv és **la música al servei del país**. A partir de 1974 s'immergeix en el món de la cançó popular, i és d'aquí d'on traiem la cançó combativa que tractem en aquest treball. Es tracta de '*Catalunya, comtat gran*', versió del romanç original que donà lloc a '*Els segadors*', i que, burlant la censura, interpretà de manera apoteòsica en el marc de les Sis Hores de Canet de 1975. Aquesta versió en directe és enregistrada dins Bac de Roda (1977), juntament amb altres temes com '*Bac de Roda*', '*La presó del rei de França*', '*El testament d'Amèlia*', '*Cançó del lladre*' i '*Rossinyol*'.

Rafael Subirachs ha estat per damunt de tot un excel·lent músic, i des de la seva entrada en els Setze Jutges no ha deixat de ser un home important dins la Nova Cançó.

2.1.12 Ovidi Montllor

Ovidi Montllor nasqué a Alcoi, el 1942, en el si d'una família obrera de tradició anarquista. Fill d'una zona d'alta conflictivitat laboral, a disset anys ja era del partit comunista del seu poble. Al anys seixanta es traslladà a Barcelona, i simultàniament amb una diversa l'activitat laboral (va arribar a realitzar al llarg de la seva vida 36 feines i oficis), s'introduí en el teatre independent. A la Cova del Drac se sentí fascinat per Pi de la Serra i Guillem d'Efak, cosa que el motivà a mimetitzar alguns acords de guitarra, començà a compondre algunes cançons, i amics seus del teatre com Alfred Lucchetti i Joan de Sagarra l'animaren a participar i guanyà al Festival de Cançó Universitària. Raimon i Pi de la Serra el convidaren a compartir escenari amb ells en diverses actuacions. És així com arribà l'Ovidi a la Nova Cançó. Igualment com Raimon, hagué d'anar a Barcelona per desenvolupar la seva vocació. S'integrà fugaçment en el Grup de Folk. Debutà al Palau de la Música amb els mateixos Raimon i Pi de la Serra. Fou aquest darrer qui anys més tard suggerí a Toti Soler d'acompanyar l'Ovidi amb la guitarra, i no cal dir que en resultà una simbiosi perfecta i duradora. L'Ovidi enregistrà el seu primer disc EP el 1968, on apareix la cèlebre cançó *'La fera ferotge'*. Poc després, rere un altre EP i un SG, el 1972 enregistrà l'LP Un entre tants, i, el 1973 Crònica d'un temps, que ja contenen temes com *'El diluvi'*, *'Perquè vull'* i *'Crònica d'un temps'*. La seva qualitat artística al llarg dels anys anirà in crescendo, i farà d'ells un dels cantants més destacables de la NC, i especialment del vessant combatiu d'aquesta.

Artísticament, l'Ovidi destacà sobretot per la seva polifacècia. Començà com a actor, continuà com a cantant, féu cinema, i és, en definitiva, un home que trencà els compartiments estancs entre teatre i cançó, cançó i poesia i poesia i teatre, tancant-ne un cercle d'aptituds i d'actituds artístiques que ell concebia com una unitat (v. 5.9). L'Ovidi, home de teatre, era, a més, un rapsode excepcional. No sols musicà, sinó també rapsodià poetes com Vicent Andrés Estellès (l'Ovidi és qui més l'ha dit i l'ha cantat), Joan Salvat-Papaseit i Salvador Espriu.

El **leitmotiv** de l'Ovidi era **la llibertat del país i la defensa dels treballadors**. No solament amb la paraula sinó també amb militància (formà part del Partit Socialista Unificat de Catalunya), però sobretot en l'actitud solidària. Tot i les dificultats que passava, cantà assíduament i de manera gratuïta en benefici dels obrers de la SEAT en vaga, anteposant la solidaritat humana i la consciència de classe a l'interès econòmic.

D'Ovidi Montllor, en el corpus de cançons d'aquest treball n'hem triat disset temes de diferents vessants: entre altres, d'expressió de consciència de classe com *'El diluvi'* o *'Va com va'*; de denúncia de la repressió com *'La fera ferotge'* o *'Crònica d'un temps'*; de combat com *'El desesperat'* o *'Sageta de foc'*; o de volguda esperança com *'Perquè vull'* o *'Als nous amos'*.

L'evolució de l'Ovidi serà una evolució en el sentit purament combatiu, perquè l'Ovidi és la lluita de classes personificada. L'Ovidi és la màxima l'expressió de la lluita de classes en la NC. Té, a més, l'immens mèrit que en una sola persona integra un discurs coherent nacional i de classe, com es desprèn de la impagable *'La cançó del cansat'* (v. 4.5.3.3; 4.5.3.4), dedicada a Joan Fuster. El més important és que aquest discurs brolla

de la seva pròpia experiència. Ell, al llarg dels anys, continuarà denunciant les coses d'acord amb els temps i les circumstàncies. Té la primícia de les cançons que anunciaven, abans que ningú, l'estafa de la Transició: *'Als nous amos'* i *'Encara, nois, encara'*.

2.1.13 Jaume Arnella

Nascut a Barcelona el 1943, s'incorporà aviat a la colla d'Albert Batiste, Xesco Boix, Pau Riba i els altres creadors del Grup de Folk, esdevenint-ne un dels membres més actius i prolífics. Havia estat ordenat capellà (i mai no n'ha deixat de ser). Ja d'entrada s'afegí als capellans obrers, moviment nascut a França després de la segona guerra i reconegut al cap dels anys pel Concili vaticà II. Així, anà a Terrassa, coincidint amb el conflicte de l'empresa AEG, en el qual s'hi implicà. Més tard s'incorporà a la Parròquia de Sant Medir, a Barcelona (on el 1964 es va fundar clandestinament el sindicat Comissions Obreres) des de la qual, durant un any i mig s'encarregà d'imprimir amb una 'vietnamita' tota la propaganda subversiva que es distribuïa a Barcelona. Però aviat es decantà cap al món de la música i el 1967 fou un dels impulsors del Grup de Folk, intervenint en els dos discos col·lectius: *Festival Folk* i *Folk 2*. Els primers discos propis, en format SG, contenen cançons humanistes i antibel·licistes, en la línia del folk-song nord-americà compromès amb la lluita i la denúncia. En aquests discos són les dues cançons que n'hem triat d'aquest autor com a combatives: *'És ara, amics, és ara'* i *'Un home mor en mi'*, musicacions seves, totes dues, de textos de Joan Soler i Amigó.

El 1968, amb la dissolució del Grup de Folk, fundà el grup Els Sapastres, que funcionà fins al 1972. D'aquells anys són dues de les peces més celebrades del jove Jaume Arnella: *'Les rondes del vi'* i *'La timba de les cartes'*, un cop reconvertit en trobador de taverna i romancer, faceta, aquesta darrera, que ja no deixaria mai. Des de llavors sempre ha estat endegant diverses iniciatives i multitud de col·laboracions relacionades amb el folk i la música popular.

Més que d'un **leitmotiv**, en el cas d'Arnella hem de parlar d'una fal·lera: **la recerca i l'actualització de la cançó popular i tradicional**. Anava pels pobles recercant i recuperant cançons de la tradició popular d'arreu dels Països Catalans, el seu veritable marc de referència cultural i nacional.

2.1.14 Teresa Rebull

Teresa Soler Pi, coneguda com Teresa Rebull (cognom que adoptà de la seva parella personal i company de militància Pep Rebull) va néixer a Sabadell (Vallès Occidental) l'any 1919 en el si d'una modesta família obrera i sindicalista. A dotze anys entrà a treballar en una fàbrica tètil de Sabadell. De ben jove milità en el POUM (Partit Obrer d'Unificació Marxista) i participà en les lluites obreres de Catalunya. A setze anys s'incorporà a treballar en la Conselleria de Treball de la Generalitat de Catalunya. Durant la guerra per l'agressió feixista espanyola (A.F.E.) de 1936 treballà d'infermera, fou detinguda i acabà exiliant-se al Rosselló, on alternà l'activitat amb la resistència francesa amb el treball i la seva vocació artística. Amant de la Bohèmia, es trobà enmig de l'efervescència artística i cultural parisenca, conegué els escriptors Camus i Sartre i

els cantants George Brassens i Juliette Greco, i visqué intensament els fets del Maig del 68.

Veure Raimon cantar a l'Olympia de París el 1966 li obrí els ulls al fet de cantar en català, a la qual cosa s'hi posà des del 1969. Però fou Lluís Llach qui la portà de bracet cap al moll de l'os de la Nova Cançó, i el febrer de 1969 actuà a la Guingueta d'Ix (Alta Cerdanya) juntament amb Lluís Llach, Ovidi Montllor i Pi de la Serra. Sempre militant, conreà diversos temes, entre altres la cançó de lluita i revolucionària, de la qual cal esmentar *'La campana'*, escrita per Mikis Theodorakis per a la resistència grega. Però també conreà el gènere líric, i bàsicament musicà poetes catalans com Joan Salvat-Papasseit, Josep Sebastià Pons, Maria Mercè Marçal, Jordi Pere Cerdà i Miquel Martí i Pol. Des de Banyuls de Marenda (Rosselló), on residí des de 1971, no solament esdevingué una gran ambaixadora cultural, sinó que contribuí a mantenir la flama de la catalanitat al nord del país. És destacable en aquest sentit el disc Papallones...i més. (*Per als nens de les dues Catalunyaes* (1984), adreçat als infants amb cançons infantils catalanes.

Durant es seu llarg exili continuà la militància dins el POUM alternant-la amb la vida artística. Des de la fundació de la Universitat Catalana d'Estiu, el 1968, hi prengué part fent-hi actuacions durant deu anys.

El seu **leitmotiv** és **la llibertat del país i la justícia social**. Compromesa amb la cançó catalana a França i a altres llocs d'Europa, on explicà el fet de cantar en català com un acte en defensa de la llengua, en 1979 fou guardonada per l'Académie Française du Disque amb el premi Charles Cros pel disc LP Mester d'Amor (1977), en el qual posà música a poemes de Joan salvat-Papasseit.

De Teresa Rebull hem triat una cançó, *'Primer de maig de 1976'*, inclosa en el seu LP També per tu (1981), una cançó grandiosa que no solament descriu la famosa càrrega contra la manifestació de l'1 de maig a Barcelona d'aquell any, sinó que és un cant a l'optimisme i a l'esperança ple de vitalisme i de poesia.

2.1.15 La Trinca

L'anomenat trio de Canet és el grup que l'any 1969 es donà a conèixer amb el nom de La Trinca. Format per Josep Maria Mainat (Canet de Mar, Maresme, 1946), Toni Cruz (Girona, Gironès, 1946) i Miquel Àngel Pasqual (Mataré, Maresme, 1949), tots tres vivien d'adolescents a Canet de Mar, i es conegueren durant els viatges d'anada a la universitat. Aficionats a la música, formaren part de diversos grups musicals: de ball i de cançó popular, i actuaven en locals nocturns i en festes per a turistes. L'any 1968, amb l'esclat del folk, s'oferiren al Grup de Folk i a l'editora "Als 4 Vents", però els van rebutjar. Va ser al gener de 1969 que es van presentar al programa Radioscope de Ràdio Barcelona, que presentava Salvador Escamilla, veritable llançadora de la Nova Cançó, i al cap d'una setmana ja van signar un contracte amb la discogràfica Edigsa.

El leitmotiv de La Trinca es podria definir com la **presentació en clau d'humor i ironia de totes les circumstàncies**. El repertori de La Trinca al principi oscil·la entre la cançó popular, la cançó informal amb to humorístic, els temes festius, la cançó infantil catalana, i fins i tot la divulgació de la història de Catalunya amb cançons (v. 4.5.5.1). El 1976, però, el seu disc Opus 10 significa un punt d'inflexió tant en l'estil com en el grau de compromís cívico-polític i nacional, el qual anirà in crescendo a mesura que se succeiran els esdeveniments, perquè un dels valors de La Trinca és la seva permanent qualitat de cronistes del moment, de l'actualitat social, sovint de manera oportunista, en clau d'humor, d'ironia i, si convé, de sarcasme (sobre el valor combatiu de l'humor v. 5.2.4). Màxims exponents de la conya catalana, o la "conya marinera", com la defineix el cantant Pere Tàpies, el seu domini de la paròdia i de la sàtira, i, en l'ordre textual, de la ironia, l'eufemisme i la metàfora, els converteix en els artífexs de tot un gènere. La seva qualitat de *showmen*, adreçats a un públic familiar, feren que des dels anys setanta a Catalunya gaudissin d'un gran predicament. Tot el que cantava La Trinca era escoltat amb gran expectació i la seva eficàcia transmissora era immillorable. Així, dins Opus 10 trobem temes tan celebrats com 'La faixa' i 'Divuit jutges'. Dins Trempera matinera (1977), a banda de temes merament humorístics, el tema de defensa de la natura en clau d'humor 'Mama caca', i la sàtira del masclisme 'Propietari'. Un dels discos més agosarats políticament, Pel broc gros (1979), conté dues cançons de la que anomenem en aquest treball la *tetralogia sobre l'entelèquia* (de la unitat d'Espanya): 'Que mai no falti l'alegria' i 'La consti'; l'àlbum Nou de Trinca (1981), representa el punt àlgid de la trajectòria del grup, i conté, entre altres, les altres dues de la tetralogia: 'Com el Far West no hi ha res' i la paròdia al legòrica 'Corasón loco'. Aquestes cançons estan entre les tretze de La Trinca que tractarem en aquest treball.

Cal destacar d'aquest grup, entre altres valors innegables, la riquesa, la genuïnitat i la qualitat del seu llenguatge, ple de vivesa i d'expressions populars que en aquells temps de marginació de la llengua contribuïren a servir i a divulgar.

2.1.16 Joan Isaac

Joan Isaac és el nom artístic del cantant Joan Vilaplana i Comín, d'Esplugues de Llobregat (Baix Llobregat), que s'inicià artísticament de ben jove. A setze anys, cap al 1969, formà part del grup 'Nosaltres', que quedà classificat al segon lloc a la segona edició de la Promoció de Noves Veus, celebrada a la Cova del Drac. L'any 1972, ja estudiant de Farmàcia, inicià la seva carrera com a cantant en solitari.

Després de dos discos senzills amb cançons de contingut líric, el 1975 publicà el seu primer àlbum, És tard, amb nou temes propis i la musicació del poema 'Havanera', de Jaume Vidal Alcover.

Al 1977 enregistrà l'LP Viure, on es comença a manifestar la influència francesa en l'obra del cantant. Hi apareix musicat el poema de Louis Aragon 'Els poetes' ('Les poètes') en una adaptació feta per J.M. Espinàs, i sobretot la seva cançó més cèlebre, 'A Margalida', dedicada a la que fou companya de Salvador Puig Antich.

En Barcelona, ciutat gris (1980) Joan Isaac arribà al seu punt àlgid de qualitat musical i textual, i la influència de la cançó francesa, més evident que mai, es féu explícita, entre

d'altres, en una cançó homenatge a Jacques Brel, *'Mestre Jacques'*, i en una adaptació pròpia de la cançó de Boris Vian *'El desertor'* (*'Le deserteur'*).

En la seva obra predominen les cançons de contingut líric, i cançons de marcat caràcter existencialista. Joan Isaac entén la cançó com a compromís i la seva obra el reflecteix. El **leitmotiv** de Joan Isaac és **l'anhel de llibertat**. Els seus textos destil·len una ideologia de caire llibertari, amarada d'un patriotisme marcadament sentimental, estimació de la seva gent, de la llengua... Però Joan Isaac és un cantant gris, sovint les seves cançons tenen un to planyívol i tristici, acompanyat a voltes, això sí, de denúncia rebel, de crit a la resistència, a no defallir en l'anhel. Però li manca energia i de vegades fa la sensació que li falta donar un pas més per poder encomanar coratge. Tanmateix, si l'hem inclòs dins la cançó combativa és perquè, *'A Margalida'*, la cançó més emblemàtica de Joan Isaac, tot i la falsa aparença de plany constitueix en realitat un crit a la resistència, ràbia encriptada però alhora evident dins un cant de gènere elegíac, on Margalida, ultra el personatge concret, esdevé al·legoria d'un temps i d'un moment social, paret de ressonància d'uns mots que criden a no abandonar la lluita. Joan Isaac se situa al bell mig de la fase de *sortir al carrer*, i treu aquesta cançó tres anys després de l'execució de Salvador Puig Antich.

Tot i no haver tingut el renom d'altres autors, Joan Isaac és un home important dins la Nova Cançó. Podem dir que, atès l'any en què entra en escena, encetaria una segona generació en la llista de cantants de la NCC. És, sens dubte, un cantant amb una personalitat significativa, i els seus textos, sobretot a partir del seu segon LP, on ja s'encaminava a la seva maduresa artística, són d'una notable bellesa poètica, i on llur contingut fortament existencialista no fa sinó amplificar en aquest autor el caràcter de cantant fortament marcat pel temps que li ha tocat viure.

Amb tot, en un país normal Joan Isaac hauria estat més valorat i figuraria com un dels bons cantants d'una època, i és evident que ho ha estat, però les peculiars circumstàncies del nostre país fan que els prismes de valoració vagin sempre carregats de connotacions, i Joan Isaac, com tants d'altres, és víctima de l'etiqueta de Nova Cançó: de vegades és el bosc que no permet de veure els arbres.

2.1.17 Pere Figueres

Rossellonès, nascut a Pontellà el 1950, fou un dels cantants més importants de la Catalunya del Nord als anys setanta i vuitanta. Encara que vinyater de professió per tradició familiar, era hàbil amb la guitarra i excel·lent compositor, posava música a textos seus i de poetes de la terra. Les seves, són composicions que brollen de l'interior d'un home lliurat a la causa de la identitat catalana, fent fins i tot nombrosos concerts per les escoles. Fou també el membre més popular del Grup d'Acció Cultural Guillem de Cabestany. El seu **leitmotiv** és justament aquest: **la defensa de la llengua i la identitat de la Catalunya del Nord**.

El seu primer disc SG, *Desperta't, Rosselló* (1973) conté la cançó que li dona títol: un cant a la preservació de la identitat catalana del Rosselló i a la defensa de la llengua, que seran les constants de la seva obra. *A la recerca d'una terra* (1979), el seu primer LP, és

d'estètica resistencial, amb temàtica cívica i centrat en la defensa de la terra i de les arrels culturals amenaçades. Tinc al cor un poble (1983), suposa un canvi estètic i es basa en esplèndides musicacions dels poetes Jordi Pere Cerdà i Joan Amade.

Les cançons combatives d'aquest autor que tractem en aquest treball són les esmentades *'Desperta't, Rosselló'* (1973) i *'A la recerca d'una terra'* (1979).

2.1.18 Esquirols

A la comarca d'Osona, l'any 1970, els monitors dels esplais de les poblacions de l'Esquirol i de Folgueroles decidiren unir-se per tal d'aplegar el nombre mínim d'infants que calia per organitzar unes colònies. Alguns d'aquests monitors, músics aficionats, començaren des de llavors a cantar pels casals dels poblets de la rodalia amb considerable èxit. El 1973, després de tres anys de funcionament, enregistraren l'LP Cants al vent, un disc de cançons tradicionals excursionistes i de muntanya, de les quals només dues eren compostes per ells. El 1975, cap al final del subperíode de *sortir al carrer*, surt l'LP Fent camí. Aquest cop ja totes les cançons són d'ells. Hi destaquen els temes *'Arrels'* i *'Fent camí'*, que esdevindrien himnes d'una bona colla de moviments juvenils, i que perduren avui, així com *'El cucut'* i *'Conte medieval'*, excel·lents metàfores sociopolítiques. El seu tercer LP, Colze amb colze (1976), palesa ja una indubtable progressió tècnica. Coincideix amb el primer any després de la mort del dictador, i conté lletres compromeses com algunes al·legories amb significat polític, així com un homenatge a l'activista Lluïa M. Xirinacs (v.4.5.6), *'Al banderer de la pau'*, i la bella cançó a la lluita i a l'esperança *'Cada dia és un nou pas'*. Més tard, el 1978 trauran a la llum un nou LP, Licor d'herbes bones, un treball amb les peces satíriques i crítiques del qual es fan ressò del desencant que es viu respecte de la situació política: *'Corrandes monàrquiques'* i *'Goigs a Sant Democràç'*. El disc més cèlebre d'Esquirols, però, surt a la llum el 1980 amb el nom de Torna, torna, Serrallonga, l'obra més monogràfica del grup: integra la lluita per la defensa de la natura amb la identitat nacional concebut totes dues com un tot indestriable. A més de l'emblemàtica cançó *'Torna, torna, Serrallonga'*, que dona títol al disc, combina cançons d'aire festiu i alhora reivindicatiu com *'Corrandes vénen'* amb temes de to líric com *'Vine l'amor'*, sempre centrats en la defensa de la natura i del país. Des del punt de vista musical, l'últim disc d'esquirols, Com un anhel (1983), representa el punt culminant de la seva obra. Per al tema que ens ocupa hi destaquen cançons com *'Pirates de l'Oest'*, *'Et cobriran de blasmes'*, i la musicació del poema de Ventura Gassol *'La cançó dels mariners'*.

El **leitmotiv** d'Esquirols és **el compromís**. Combinen les cançons de caire poètic amb altres de caire rondallístic i popular, i sempre amb un aire vitalista. Temàticament, participen de molts dels motius presents en la NCC, en els quals hi manifesten llur sentit de pertinença nacional i de compromís social. Concretament en el vessant temàtic de defensa de la natura, el discurs d'Esquirols cerca l'harmonia amb la terra que ens alimenta i ens arrecera material i espiritualment. Hi ha en Esquirols quelcom de tel·lúric, és quelcom que es pot copsar a mesura que un s'endinsa en les seves cançons i s'alimenta dels sentiments que aquestes exhalen. Esquirols puen de la terra els seus anhels de llibertat.

En aquest treball tractarem un total de setze cançons d'aquest grup que abasten tota la segona meitat del *període combatiu*. Són, en aquest ordre: *Fent camí*, *Conte medieval*, *El cucut*, *Al banderer de la pau*, *Més enllà d'un adéu*, *Cada dia és un nou pas* (subperíode de *sortir al carrer*); *Goigs a Sant Democraç*, *Onze de setembre*, *Torna, torna, Serrallonga*, *Mediterrània*, *Vine l'amor*, *Corrandes vénen*, *Plany de Salses a Guardamar* (subperíode del *desengany*); *La cançó dels mariners*, *Pirates de l'oest*, i *Et cobriran de blasmes* (subperíode del *decantament patriòtic*). Com afirmàvem més amunt, cal fer un esment especial de la cançó *Al banderer de la pau*, que Esquirols li dedicaren a l'activista Lluís M. Xirinacs. La sintonia d'Esquirols amb els tres components caracteritzadors de l'ideal de Lluís M. Xirinacs (la nació, la justícia i la defensa de la pau) fa que poguem qualificar el tarannà d'aquest grup com a xirinaquià. Al llarg del treball anirem veient-ne els detalls. En l'àmbit de la influència social, cal dir, per altra banda, que Esquirols comparteixen amb la Companyia Elèctrica Dharma la qualitat de referents per al jovent independentista català dels anys vuitanta.

Dins el camp de la Nova Cançó, un altre fet distintiu d'Esquirols ha estat l'assoliment del seu arrelament social per unes vies radicalment diferents de la major part dels altres membres. Ignorats pels mitjans de difusió, gairebé sense suport mediàtic, sempre han trobat la corretja de transmissió dels seus textos per canals que podríem anomenar alternatius: els circuits comacals (concerts en casals dels pobles, premsa comarcal), i en bona mesura pels canals del món excursionista i a través de cançoners. L'ur concepció del treball no era, de fet, la més comercial ni a l'ús. Mentre la majoria de cantants enregistraven discos per donar-los a conèixer i promocionar-los en concerts, ells sempre preferien primer donar a conèixer les cançons en actuacions en directe, i en tot cas, si agradaven, fer-ne després el disc. Malgrat això, el dia de Sant Jordi de 1979 varen omplir el Teatre Romea de Barcelona amb motiu de la presentació del seu disc Licor d'herbes bones.

Esquirols són la quinta essència de la NCC. Se situen al bell mig del *període combatiu*, recullen el crit de Raimon i la poètica de Llach, i apleguen els motius i els tòpics propis de la CC fins a aquell moment tot actualitzant-los i envigorint-los amb l'impuls jove i innovador que emana de llur personalitat abassegadora. Ells se senten membres d'una generació cridada al compromís. La seva primerenca cançó *Fent camí* recull aquesta idea i esdevé, conscientment o inconscient, tota una declaració d'intencions, car han concebut el cant com una eina d'implicació de la col·lectivitat, d'acompanyament i de lluita. Compromís en estat pur: *"avivaré amb el cant el pas dels meus companys"*. ¿Què és la Nova Cançó, i particularment la Nova Cançó Combatiu, sinó avivar amb el cant el pas dels companys?

2.1.19 UC

El grup UC neix a Eivissa l'any 1973 de la mà d'Isidor Marí, filòleg i professor de la UIB, i dels músics Joan Marí "Murenu" i Víctor Planells, tots ells naturals de l'illa. El curiós nom d'aquest grup és un dialectalisme eivissenc que designa un crit, fet amb veu falsificada, que serveix com a contrasenya o per cridar-se de lluny i durant la nit. Influïts per la cançó folk nord-americana, juntament amb l'interès per la cultura

popular illenca, es proposaren recuperar les cançons d'arrel i del floklöre eivissenc i posar-les en un llenguatge musical més del moment, i començar també a fer cançons noves a partir d'aquest llenguatge musical. El **leitmotiv** d'aquest grup és **la defensa de la llengua i la catalanitat d'Eivissa** (i per extensió de les Illes). La persona més anomenada del grup, Isidor Marí, destacà pel seu activisme cultural i polític (va ser candidat al Senat per Eivissa en les eleccions de 1977 i 1979 al davant d'una candidatura nacionalista i d'esquerres). Curiosament havia coincidit als Estats Units amb Xesco Boix i amb un altre membre del Grup de Folk, Eduard Estivill, durant la mateixa estada fruit d'una beca del govern nord-americà. El primer disc del grup sortí el 1974, l'LP Cançond d'Eivissa, basat en versions de temes populars; el segon, En aquesta illa tan pobra (1976) ja recollia algun tema propi; i el darrer LP del grup, Una ala sobre el mar, sortí el 1979, alternant temes populars amb creacions pròpies, així com musicacions del gran poeta Marià Villangómez (el Kavafis eivissenc, com en dirà Víctor Planells), poeta enterament compromès amb la defensa i conreu de la llengua catalana a Eivissa durant la dictadura.

Per al corpus d'aquest treball n'hem triat dues cançons significatives: *En aquesta illa tan pobra* (1976), cançó popular de caire reivindicatiu contra l'explotació colonial, i *Eivissa, petit bocí* (1979), una bonica glossa d'un fragment del poeta eivissenc Felip Curtoys (la tornada de la cançó); la glossa és una evocació de la catalanitat de la història d'Eivissa.

Els homes d'UC van donar un nou sentit musical i polític a les cançons tradicionals eivissenques. D'aquí ve el sentit combatiu d'una part important del seu repertori. El grup es dissolgué el 1980, quan Isidor Marí es traslladà al Principat per incorporar-se al Departament de Política Lingüística. Solament participà en algun disc col·lectiu. Els altres membres realitzaren diversos treballs en solitari. Per la seva banda, Joan Marí "Murenu" continuà l'activitat formant un altre grup. Tot i així, UC no estava mort del tot i ressorgí el 1993 (v. 8.3).

UC representa l'enllaç total de les Illes a la Nova Cançó en incorporar-hi representació de les Pitiüses, i ho fa amb particular brillantor: al compromís amb la terra i l'originalitat musical basada en la tradició local, hi afegeix la qualitat de pont entre la catalanitat recòndita i la catalanitat global, cosa que es fa especialment visible en la cançó *Eivissa petit bocí* pel que té de reivindicació dels Països Catalans. Malgrat la seva efímera trajectòria, UC inspirà i serví de referència per al sorgiment de grups com els menorquins Traginada (1976) i S'Albaida (1998), i Aires Formenterencs (1989), tots ells en la línia de la recuperació i posada al dia de la cançó tradicional de la seva illa.

2.1.20 Araceli Banyuls

La valenciana Araceli Banyuls és una persona ben particular dins la Nova Cançó. Nascuda el 1944 a Beniopa (terme municipal de Gandia), es traslladà de jove a Barcelona per cursar estudis d'infermeria. Aviat entrà en contacte amb l'entorn de la cançó, arribant a ser finalista en el concurs de Promoció de Noves Veus. Enregistrà el seu primer LP, Adés i ara, el 1978. El disc consta bàsicament de versions de cançons populars, i també de la musicació d'alguns poemes, entre ells un de Joan Timoneda i la

'*Cançó de bressol*' de Vicent Andrés Estellés (del llibre *La nit* (1956), a més de dos temes propis. Un d'aquests temes propis, '*No vull tindre penediment*', és la cançó per la qual incloem Araceli Banyuls dins la Cançó Combativa, ja que es tracta d'una reivindicació de la dignitat de la dona i de la seva llibertat a l'hora d'escollir el propi destí (v. 4.8). Cal dir que, tanmateix, el conjunt de la seva obra és essencialment líric. El 1982 experimentà un canvi de vida que la dugué a abandonar la ciutat i a cercar refugi en la natura, a la seva comarca de La Safor. No edità cap més disc fins al 1987, ja fora del *període* combatiu. El seu **leitmotiv**, que es desprèn del conjunt de la seva obra, es podria dir que és **fer de la música un vehicle d'harmonia** amb un mateix, amb els altres i amb la natura (v. 8.3).

2.1.21 Ramon Muntaner

Ramon Muntaner, nascut a Cornellà de Llobregat (Baix Llobregat) el 1950, forma part de la segona fornada de cantants del moviment de la Nova Cançó. El 1972 guanyà del concurs de Promoció de Noves Veus i el 1974 s'incorporà de ple en el món de la Cançó, just al mig del subperíode de *sortir al carrer*, actuant, en principi, en les primeres parts dels recitals d'autors ja consagrats com Lluís Llach, Pi de la Serra i altres. Caracteritzat per una excel·lent formació musical, aviat posà la seva qualitat al servei de la musicació de la poesia de Pere Quart, Salvador Espriu, Ventura Gassol, Miquel Descot, Joan Salvat Papasseit, Miquel Martí i Pol... Es podria dir que el seu **leitmotiv** és **la poesia com a arma de combat**. Dalt de l'escenari combinà amb gran habilitat la tendresa i la sensibilitat amb la força interpretativa. Ideològicament, com es desprèn dels poemes musicats per ell, és un home implicat en les aspiracions de redreçament nacional català.

El 1976 publicà un LP monogràfic dedicat a la poesia de Miquel Martí i Pol titulat *Presagi*. És d'aquest treball que n'hem triat dues cançons ben significatives: '*Ve de ponent*' i '*Les quatre banderes*', referents totes dues al combat nacional.

Rere una intensa activitat de creació musical, especialment la que va menar en col·laboració amb el poeta Joan Ollé, el 1988 publicà el seu darrer disc, i orientà la seva activitat en la composició de música per al teatre.

2.1.22 Companyia Elèctrica Dharma

La Companyia Elèctrica Dharma apareix el 1974 de la mà dels germans Esteve, Josep i Joan Fortuny, i de Carles Vidal i Jordi Soley, originaris del barri barceloní de Sants. Els seus orígens se situen en ambients alternatius, e comuna en comuna: d'una petita comuna de Girona, a una altra de Canet. En aquest entorn, com afirmava en Josep Fortuny, la música, que no hi era sinó una activitat més, es va menjar la comuna. Amb formació musical, els seus primers interessos gireren entorn del jazz-rock. Als sons jazzístics que a l'inici volgueren adoptar, i amb la influència també dels Comediants, van combinar, quasi inconscientment, el so de la cobla, la instrumentació de la qual hi afegiren amb la idea de recuperar la tradició, en bona mesura enterrada pel franquisme.

Els sons de la terra, els sentiments de la cultura tradicional que havien matat a casa des de petits, perquè els seus pares eren balladors de sardanes, els inspiraren per fusionar aquells sons amb sardanes de l'àmbit clàssic. Els seus primers discos foren instrumentals: Diumenge (1975), L'Oucomballa (1976) i Tramuntana (1977).

Però el que tractarem de la Dharma en aquest treball i les cançons triades per a aquest estudi es corresponen al que podríem ben bé considerar una trilogia patriòtica, que correspon al que es pot considerar, i ells així ho consideren, una segona etapa de la Dharma. Aquest grup, al principi simplement un conjunt català de tarannà llibertari, després d'una època instrumental durant la qual actuava arreu de l'estat amb acceptació i èxit considerables, en incorporar lletres i començar a cantar, lògicament en català, foren blasmats i fins i tot apedregats allà on anaven fora de Catalunya. En aquesta segona etapa, la Dharma, literalment es torna independentista, sobretot empesos per un nou públic, més jove, i d'aquesta ideologia, que descobreix en aquest grup un sons evocadors. A aquesta etapa pertany la trilogia patriòtica que esmentàvem: tres LP: Catalluna (1983); Força Dharma! Deu anys de resistència (1985) i No volem ser (1986), que es corresponen alhora als anys d'efervescència de l'independentisme jove català. (que es Les lletres, sovint, són consignes, fetes per ser corejades, però de vegades són recitats, amb fons musical, de bella factura poètica, com '*Catalluna*' o '*Fi de festa- La gent vol viure en pau*').

Si hem de definir un **leitmotiv** en la Companyia Elèctrica Dharma, aquest és **el sentiment del país a través de la música**. En la Dharma, en el tema de país hi ha sentiment, un sentiment que hi posen en totes les seves cançons: la música i les evocacions els surten de molt endins, fins i tot en la fase inicial, l'exclusivament instrumental.

El grup patí un considerable trasbals amb la mort del guitarrista i ànima del grup, l'Esteve Fortuny, per causa d'un vessament cerebral durant un concert a Cardedeu. Malgrat tot, i després d'un concert d'homenatge que li varen dedicar, el grup decidí continuar l'activitat (v. 8.3).

2.1.23 Marina Rossell

Natural de la Gornal (Alt Penedès) i filla de pagesos, Marina Rossell nasqué el 1954. Arribà a vint anys a Barcelona buscant feina. S'incorporà en el moviment de la NC de la mà de Teresa Rebull, i cal dir que hi entrà amb bon peu, car Lluís Llach li va produir el seu primer disc, l'LP Si volíeu escoltar, i va comptar amb l'ajuda del dramaturg Joan Ollé i l'escriptora Ma. Aurèlia Capmany en l'arranjament de les lletres, i amb Josep Tero en la faceta musical. Posseïdora d'una gran veu, ha musicat poetes com Salvador Espriu, Maria Mercè Marçal, Rosa Leveroni i altres. No se li pot atribuir a Marina Rossell un **leitmotiv** concret, més aviat en té diversos, car és massa eclèctica. Del seu repertori n'hem triat per a l'estudi quatre cançons: '*Si volíeu escoltar*', poema de Salvador Espriu que constitueix una exhortació a superar les ombres del passat i a refer-nos com a país; dues cançons populars adaptades per ella i Joan Ollé, *Cançó del lladre*' i '*El penjat*',

que blasmen les darreres execucions del franquisme.; i la quarta, *'Sóc una dona'*, un irònic text feminista escrit per a ella per Maria Aurèlia Capmany.

2.1.24 Al Tall

Aquest grup valencià neix la primavera de 1975, creat per Vicent Torrent, Manolo Miralles, Miquel Gil i Manuel Lledó. El seu primer disc, *Cançó Popular del País Valencià* (1975) és compost per temes tradicionals i populars interpretats amb una sonoritat pròpia.

Podem dir que el **leitmotiv** d'aquest grup és el **desvetllament de la consciència nacional valenciana**, i ho pretenen fer a través de la recuperació de la tradició musical, tot evocant sempre la unitat de la llengua i el marc dels Països Catalans com a referència. S'han dedicat en tot moment a recuperar i alhora a actualitzar i renovar la música popular amb sons i tècniques noves. La tradició esdevé, per als membres d'Al Tall, una eina de creativitat.

Destaquen pel seu compromís ferm amb el país, i d'una manera particular amb la llengua: la cançó *'Tio Canya'*, que tractem a fons en aquest treball, ha creat un mite popular i tot un referent per al jovent. Com afirma l'escriptora Núria Cadenes, *"ha esdevingut un personatge amb identitat pròpia en la iconografia nacional"* (El Temps, 28 de novembre de 2000). La seva força està, entre altres factors, en que reflecteix una realitat històrica i social.

En la seva gran capacitat creativa, Al Tall també ha sabut remetre's a la història del país per pouar-ne les essències. Una de les obres més importants del grup, *Quan el mal ve d'Almansa* (1979), una cantata sobre la desfeta nacional en la Guerra de Successió i les conseqüències que se n'arrosseguen.

2.1.25 Lluís el Sifoner

Lluís Fornés i Pérez-Costa, conegut com a cantant com a Lluís el Sifoner, va néixer a Pedreguer (Marina Alta) l'any 1945. Professor com a dedicació, començà com a cantant el 1973 amb el grup de folk Crit i Cant. En desaparèixer el grup continuà cantant en solitari, i el 1975 guanyà el primer premi en el III Festival de Cançó a Xàtiva, cosa que li valgué una gran popularitat i profusió d'actuacions arreu del país. D'estil popular, combinà cançons d'humor, de crítica, i fins i tot cançons adreçades al públic infantil. Però la seva obra més important és l'LP *Som* (1981), en el qual destaca la cançó homònima, *'Som'*, un text d'autoafirmació nacional que conté explícita la idea dels Països Catalans.

El *Sifoner* tingué, durant el *període combatiu*, un **leitmotiv**, que és la valencianitat, però la seva deriva "blavera" (v. 8.3) desdibuixà aviat aquest valor inicial. La importància d'aquest autor, per tant, la situem dins la seva activitat durant el *període combatiu*.

2.1.26 Coses

Aquest grup apareix el 1976 i és format per Jordi Fàbregas, Ton Rulló i Miquel Estrada, homes que ja havien tingut algunes experiències en el món de la música, i fins i tot havien enregistrat alguns discos. El seu primer LP, *Via fora* (1976), conté poemes populars de caràcter polític i algunes musicacions de poemes de M. Martí i Pol. Bàsicament, en la seva efímera vida com a grup, car es dissoldrà per tensions internes el 1978, es dedica a la recreació de temes populars, especialment relatius a la guerra contra els Borbons, i a musicar poemes de Martí i Pol, a banda d'alguns temes propis. En tractem tres cançons: *'Au, jovent!'* i *'Nova oració del parenostre'*, del disc ja esmentat, i *'L'Estatut'*, anònim de 1931 inclòs en LP *Perquè no s'apagui l'aire* (1978). El **leitmotiv** del grup, sobretot tenint en compte la seva flaca pel poeta Miquel Martí i Pol, i atesa la naturalesa dels poemes populars que difonen, és **el cant patriòtic**.

2.1.27 Paco Muñoz

Paco Muñoz va néixer a València el 1939. Va començar a cantar el 1975 a les associacions de veïns, cantant temes, entre altres, de Serrat i de Lluís Llach. Va deixar el sacerdoci, car era capellà, i es va dedicar a l'ensenyament. Ovidi Montllor el va animar a dedicar-se al món de la música. Va començar a fer recitals aquell mateix any, i el 1976 va debutar al Teatre Micalet de València. Arran d'una experiència d'animació de cant infantil el 1984, va decidir dedicar-se a cantar per al públic infantil, i des de la docència en primària i en secundària desenvolupa una tasca de recuperació i difusió de la música popular en València.

El seu **leitmotiv** és **la pedagogia de la valencianitat**, amb la idea de nació completa ben present, sobretot com a arrel identificadora, però molt autocentrada, com és lògic donades les circumstàncies, en el País Valencià. Els seus textos expressen un profund amor al país i una sensible preocupació per l'ensenyament. Com a mestre i pedagog és molt conscient de les limitacions i traves que troba una correcta transmissió de la idea de país i de les seves arrels històriques, cosa que condiciona greument el sentiment i de pertinença, i, no cal dir-ho, de catalanitat. El conjunt de la seva obra reflecteix les preocupacions esmentades.

N'hem triat dues cançons: *'Què vos passa, valencians?'* (1977) i *'Qui dirà la nostra història?'*, (1984), totes dues de marcat caràcter didàctic i de combat cultural.

3. Els vessants reivindicatius

3.1 Introducció als vessants reivindicatius.

El que entenem per vessants reivindicatius és l'expressió de les diferents inquietuds i problemàtiques que se susciten entre els catalans dintre del que anomenem *període combatiu* (1962-1986), i de les quals una colla d'autors de la Nova Cançó se'n feren ressò. Durant aquest període Catalunya es desvetllava de la foscor i, malgrat la por, la societat començava a bellugar-se, prenia consciència i sortia al carrer, disposada a aprofitar i a obrir encara més les incipients escletxes de llibertat que el règim, amb evidents símptomes d'esgotament, evidenciats per la repressió que exercia, no podia evitar que es produïssin.

Des d'aquesta perspectiva, és necessari posar èmfasi en un fet que ens ajudarà a evitar equívocs, i és que els vessants que esmentem i que es manifesten en la Nova Cançó no es corresponen necessàriament, tret de comptades excepcions, a ideologia stricto sensu, és a dir, a marques ideològiques que des d'un punt de vista superficial hom els podria atribuir. Això no vol pas dir que la Nova Cançó fos un fenomen desideologitzat, res més lluny, però sí que, quan parlarem dels temes que motivaren les cançons dels nostres autors, no ho farem amb termes com pacifisme, ecologisme, feminisme... ni cap dels múltiples ismes que podríem trobar, car, per definició, isme és l'expressió d'una ideologia, i els autors de la Nova Cançó no els podem catalogar en funció de llur adscripció ideològica. I això, naturalment, amb independència de les idees que legítimament cadascun d'ells pogués tenir, i de les militàncies que, tot s'ha de dir, alguns d'ells exercien. El contrari ens duria a etiquetar els autors i a classificar les seves obres segons categories ideològiques, cosa tan absurda com imprecisa, ja que, per exemple, no cal ser pacifista (entenen el pacifisme com la ideologia que propugna la pau a qualsevol preu) per manifestar rebuig a l'escalada militar o per oposar-se a l'entrada en l'OTAN; ni cal ser ecologista (en el sentit purament ideològic, que concep l'ecologia com a ciència totalitzadora) per defensar la natura de les agressions i per oposar-se frontalment a projectes d'explotació irracional del territori; com tampoc no hom li pot atribuir directament ideologia feminista a determinades manifestacions en defensa de la igualtat i la dignitat de la dona, o al fet de rebutjar, denunciar i fins i tot satiritzar conductes masculines. Per tant, és en aquest sentit que no parlarem en termes d'ismes, sinó, per exemple, de rebuig de la irracionalitat militar o defensa de la pau, de defensa del medi i de dignificació de la dona, entre altres vessants.

Per tant, al marge de possibles militàncies i del major o menor grau d'ideologització, els autors de cançó de combat són homes i dones del seu temps, un temps de conflictes, de noves perspectives i de canvis intensos, de contradiccions i, en qualsevol cas, de lluita. Homes i dones que prengueren posicions compromeses, que no es mostraren

indiferents a les problemàtiques del país i de la seva gent i que volgueren fer de la cançó una arma de conscienciació col·lectiva.

A l'hora de fer un primer estudi de la cançó de combat, n'hi distingirem cinc vessants: **llibertat i justícia, la nació, la natura, la pau i la dona.**

3.2 *Llibertat i justícia.*

Aquests dos conceptes, que es podrien resumir en un de sol per tal com la llibertat és indissociable de la justícia, constitueixen l'essència del factor reivindicatiu de la NC en tots els seus àmbits. És clar que el tema de la llibertat, més enllà de l'esfera individual, és un vessant reivindicatiu d'àmbit social, perquè la llibertat individual és, des de qualsevol perspectiva, inseparable de la consideració de l'home com a membre d'una col·lectivitat. Dit això, abans d'entrar pròpiament en el tema de les cançons, en farem una breu contextualització dins el *període combatiu* (1962-1986).

Per no repetir el que ja hem detallat en la Introducció i en el capítol dedicat al *període combatiu* (v.1.5), recordarem que la nació catalana es trobava, dins el període que ens ateny, sota la dictadura franquista, que no era sinó una forma recuada del projecte de genocidi nacional català encetat per Espanya arran de la derrota d'Almansa el 1707. A l'opressió nacional calia afegir la manca absoluta de llibertat d'expressió i d'associació, la injustícia social i particularment la repressió del moviment obrer, repressió que s'accentuava a mesura que aquest anava adoptant forma i dimensió, i que adquirí els seus moments més dramàtics durant els anys que precediren i seguiren l'anomenada Transició. També cal no oblidar la discriminació de la dona tant en el vessant sexual com en el social.

Tenint present, com dèiem al començament del capítol, la relació entre els conceptes de llibertat i de justícia, veurem com són tractats dins la NCC. Per bé que en essència tota la CC és impregnada de la idea de llibertat, explícitament o implícita, cenyirem la nostra anàlisi en aquelles cançons que s'hi refereixen de manera explícita. En són un total de dinou dins el nostre corpus de cançons. Així, entre els diferents enfocaments de la llibertat per part dels autors de la NCC parlarem de *la llibertat entesa de manera genèrica; la llibertat nacional; la llibertat dins el món obrer i la llibertat de la dona.*

Raimon anticipà el tema l'any 1963, posant de manifest la relació intrínseca entre llibertat i justícia dins la cèlebre cançó *'Diguem no'*. En aquells temps de silenci i de por, però en l'inici del subperíode combatiu que anomenem amb tota propietat *el desvetllament*, aquesta cançó és un veritable crit valent contra la injustícia i per la llibertat dels presos (en negreta la frase que sintetitza les idees de llibertat i de justícia):

(...) Hem vist la por
ser llei per a tots.
Hem vist la sang,
que sols fa sang,
ser llei del món.

*No!, jo dic: No!, diguem: No!,
nosaltres no som d'eixe món.*

Hem vist la fam
ser pa dels treballadors.
**Hem vist tancats a la presó
homes plens de raó (...)**

I encara que és l'única de les dinou cançons que no esmenta la paraula llibertat, conté una de les frases més eloqüents per expressar-ne l'absència i per denunciar la injustícia. És una cançó totalitzadora en la descripció d'un període en què, malgrat la repressió, la societat catalana es començava a bellugar en l'àmbit cultural, en el del moviment obrer: ja havien tingut lloc les primeres vagues i el 1964 es constituïa a Barcelona la primera comissió obrera.

També en la reivindicació de la llibertat nacional fou pioner Raimon. Just un any després de *'Diguem no'* publicà la cançó *'Cantarem la vida'* (1964), en la qual declara amb força la voluntat de sobreviure com a nació i viure el fet nacional amb llibertat:

Cantarem la vida,
cantarem la nostra vida
de poble que no vol morir.

Lluitarem amb força,
lluitarem amb tota la força...
(...)
Sí, guanyarem l'esperança,
l'esperança de viure
lliures i en pau.

Passaran tres anys fins que algú reprendrà obertament el tema de la llibertat, i seran dos homes del grup de Folk, Xesco Boix i Jaume Arnella, amb *'Vull ser lliure'* i *'Es ara, amic, és ara'* respectivament, totes dues amb la llibertat entesa de manera genèrica i global i en clau de discurs humanista. Ell mateix any d'Arnella, Lluís Llach en farà esment amb la cançó *'L'estaca'*, aquest cop referida al fet nacional. Per alguna raó (que analitzarem més endavant) el tema de la llibertat de manera explícita no tornarà a aparèixer fins al 1975, això sí, de manera prolífica.

El vessant reivindicatiu de *la llibertat* té en Lluís Llach un exponent particular. Es pot dir que aquesta constitueix realment el segon leitmotiv de la seva obra (v. 2.1.8). Entre les diverses cançons en les quals hi al·ludeix de manera explícita n'hi ha diverses referides al tema nacional, com ara l'esmentada *'L'estaca'* (1968), o *'Venim del nord, venim del sud'* i *'Companys, no és això'* (1978), però també en té dues sobre la llibertat entesa de manera genèrica, més líriques, però amb força semblances en el discurs (no incloses dins el corpus del treball). La primera n'és *'Ma tristesa'* (dins *Com un arbre un* (1972)), i l'altra, *'Cançó d'amor a la llibertat'* (dins *Somniem* (1979)). Totes dues són dignes de ser esmentades ni que només sigui per la seva qualitat poètica.

'Ma tristesa' és un impressionant poema en forma de cançó d'amor. Destaquem-ne un fragment:

*I com voldria morir amb tu qualsevol vespre,
tu ets ma riquesa, ma cadena, ma princesa,
ma llibertat, ma llibertat,
només per tu l'home està plorant.*

'Cançó d'amor a la llibertat', de set anys més tard, té tota l'aparença d'una segona part del poema anterior, encara que amb un to lleugerament més planyívol. Destaquem-ne també una estrofa:

*Ni sé com, Llibertat,
hem vestit la teva imatge en el temps;
per no haver-te conegut
t'hem ofert cançons d'amor
per a fer-te un poc menys absent.
La Llibertat,
aquesta dama encadenada que ens està esperant.*

Altres cançons que aborden la llibertat genèricament són *'El cucut'* (1975), d'Esquirols; *'Jo vinc d'u silenci'* (1976), de Raimon, i *'Cançó del lladre'* (1977), de Marina Rossell. Aquesta darrera, que evoca les execucions de Salvador Puig Antich i de "Txiqui" Paredes (v. 5.3.1.2.1.1), no només conté explícita la identificació entre llibertat i justícia, sinó també destaca per un final emotivament eloqüent:

No he robat per fer-me ric, que de rics massa n'hi havia,
sinó per matar la fam, **per defensar la justícia.**
(...)
Amics, moriré cantant cançons de la terra mia,
són cançons de llibertat, per ella perdo la vida.
Adéu, vida meva, adéu... adéu dolça terra mia.

La llibertat referida al fet nacional, per la seva dimensió i importància dins la CC requereix un tractament específic i ampli, cosa que farem en tractar-la com a motiu amb el títol *L'amor a una terra que la volen lliure* (v.4.5). És important constatar com l'origen dels autors que hi fan referència explícita a la llibertat abasten la totalitat del país. A les ja comentades *'Cantarem la vida'* (1964) i *'L'estaca'* (1968), cal afegir-hi:

'L'estatut' (1976), del grup Coses:

Convertim nostre Estatut en l'ànima del resolut
que vol la pàtria ben lliure. *La cançó nostre Estatut.*

'A Miquel Grau' (1977), d'Al Tall:

Per guanyar la llibertat, ai!,
per guanyar la llibertat, quants germans tenen de caure!

'Què vos passa, valencians?' (1977), de Paco Muñoz:

Hem patit segles de lluita,
de matances i d'espants,
perquè un poble nascut lliure
no ha de viure empresonat.

'Venim del nord, venim del sud' (1978) de Lluís Llach:

...i no ens mena cap bandera
que no es digui llibertat:
la llibertat de vida plena
que és llibertat dels meus companys.

'Onze de setembre' (1978), d'Esquirols:

Un poble fort que es recupera
de la desfeta dels anys passats,
de la tempesta que l'oprimia,
per conquerir la llibertat.

'A la recerca d'una terra' (1979), de Pere Figueres, de la Catalunya del Nord:

Per nos desfer de les cadenes
ja hi ha gent que n'en porten prou.
Trenca el silenci de ta pena,
el nostre poble ja se mou.

'Eivissa, petit bocí' (1979), d'UC:

Entre germans ningú mana, no ens podem desavenir.
Sa feina no serà vana si arribam a aconseguir
sa llibertat sobirana que un dia vàrem tenir,
i es drets que junts defensàrem lluitant contra Felip V.

'Processó' (1979), d'Al Tall:

...i acudixquen a la festa
en un tercer cadafal
aquells que encara han de nàixer,
gent desperta i sobirana,
senyors del seu propi viure;

'La cançó dels mariners' (1982), d'Esquirols:

Pel Mestral que infla la vela,
que és l'alè del mateix Déu,
i se'ns enduu terra enfora,
que ens vol lliures com ens féu...

i *'Et cobriran de blasmes'* (1982), d'Esquirols (A L.M. Xirinacs):

Podran cosir-te els llavis,
però d'altres s'obriran
i clamaran, invictes,
la terra, llibertat.

Resulta remarcable, també, que sis d'aquestes cançons situen inequívocament la referència a la llibertat anhelada en la llibertat prèvia al 1707. Es tracta de *'Què vos passa, valencians?'*, *'Venim del nord, venim del sud'*, *'Onze de setembre'*, *'Eivissa, petit bocí'*, *'Processó'* i *'La cançó dels mariners'*. Sobre aquesta qüestió v. cap. 4.5.1.1.

La llibertat de la dona és el motiu de la dinovena cançó que esmenta la llibertat de manera explícita: *'No vull tindre penediment'*, de la valenciana Araceli Banyuls. Fins i tot dins el conjunt del les cançons que tracten el motiu de *la dignitat de la dona* (v. 4.8), aquesta n'és una flor en el desert per la temàtica estricta, és a dir, l'única que s'expressa directament en aquests termes (Guillermina Motta ho farà també, però amb mordaç ironia, dins *'Himne de les dones de casa'* (v. 4.8).

araceli Banyuls és conscient que la seva actitud, dintre de la present situació social de la dona, demana vèncer la por i fer un acte de valor:

No vull mai tenir penediment
per deixar créixer la por
que va cremant a poc a poc
hores i hores de vida.

No està disposada a cremar la seva vida renunciant a la seva llibertat vital i creadora a canvi de les engrunes de benestar d'una vida prosaica a l'estil d'aquell temps:

/.../
per ser feble i acceptar
tindre més comoditat
a canvi de **ma llibertat**.

Cal tenir present que al 1978 encara no era gens fàcil compaginar una vida familiar amb una inserció laboral i professional digna (v. 3.6).

La llibertat dins el món obrer com a vessant reivindicatiu el situarem en el pla de la reivindicació de justícia. En primer lloc, però, farem una breu contextualització de l'entorn sociopolític en què s'insereixen les cançons d'aquest vessant reivindicatiu dins la NCC.

A finals dels anys cinquanta l'estat espanyol va començar a deixar enrere l'autarquia, i gràcies als acords del govern amb els Estats Units⁽⁵⁾, i una conjuntura internacional favorable per als interessos de l'Estat, a través del l'anomenat 'Plan d'Estabilizaci3n Econ3mica' de juliol de 1959⁽⁴⁾, va experimentar un procés d'industrialitzaci3n que suposà unes certes millores del nivell de vida, i també el pas, com afirma Jordi Ibarz, (Ibarz 2001) "del consum imprescindible a la societat de consum". Grans contingents humans de les regions més deprimides de l'estat foren impulsades a emigrar cap a les zones industrials, com ara el Paísos Catalans i Euskadi. Aquest desarrelament forçat, la sobreexplotaci3n de la mà d'obra en forma de congelaci3n salarial i l'empitjorament de les condicions laborals, juntament a l'augment dels preus, serien la llavor d'una nova conflictivitat laboral i social.

El 1958 es promulgà la Llei de convenis col·lectius, que establí que les condicions de treball s'havien de negociar entre l'empresariat i els representants dels treballadors. Això, que resultava interessant de cara a la productivitat, també afavorí l'organització dels treballadors. La negociació col·lectiva dels convenis propicià el ressorgiment sindical. Així mateix, aquests canvis legals econòmics i socials donaren lloc a una nova consciència reivindicativa. Les condicions legals del moment i l'oposició de la classe obrera al franquisme foren la llavor, també, de l'extensió al terreny polític de la creixent conflictivitat. Així, els anys seixanta foren temps de creixent mobilització: el 1962, començant per la regió espanyola d'Astúries, hi hagué vagues a tot l'estat. Aquell any al nostre país destacà la vaga de Siemens, a Cornellà de Llobregat, durant la qual 2000 obrers, que van ocupar la fàbrica reclamant increments salarials, van ser desallotjats per la policia; la vaga conclougué amb l'acomiadament i consell de guerra a dotze treballadors. Cal dir que, durant tots els anys seixanta, les causes dels conflictes foren laborals i econòmiques. La reacció de l'Estat en forma de repressió adquirí diverses formes: el 1968 declarà l'estat d'excepció a Guipúscoa (Euskadi), i el 1969 a tot l'Estat, per causa de les protestes originades arran de l'assassinat de l'estudiant i militant antifranquista Enrique Ruano a Madrid per part de la policia (v. 4.9); per altra banda, i també a Espanya, el 1970 la policia assassinà tres obrers de la construcció a Granada (el desembre del mateix any tingué lloc el Procés de Burgos, consell militar contra setze membres d'ETA per als quals es demanava pena de mort); el setembre de 1971 una vaga de la SEAT, a Barcelona, acabà amb la mort de l'obrer Ruíz Villalba; el mateix any dos obrers foren morts al Ferrol (Galícia) durant una vaga general, i un a Madrid durant una concentració; l'abril de 1973, durant la vaga a la central tèrmica de Sant Adrià de Besòs (Barcelonès) la policia matà a trets l'obrer Manuel Fernández Márquez.

Malgrat els morts i la repressió, el moviment obrer arreu de l'estat no parà d'enfortir-se. El 20 de novembre de 1964, tres-cents treballadors havien fundat a l'església de Sant Medir de Barcelona la primera comissió obrera, embrió de les futures Comissions Obreres. Al seu torn, a València es creà la primera comissió obrera el 1966. La importància de les comissions obreres residia en l'assoliment d'una certa homogeneïtat en el sindicalisme de classe, i en el fet que donaren resposta a una nova forma d'organització del treball davant les transformacions del món industrial i de la mateixa classe obrera.

El 1974 (l'any de l'assassinat del jove Salvador Puig Antich) començà amb una vaga general a Alcoi (l'Alcoià), que durà tres dies. El 1975, any de la mort del dictador i de l'inici de la Transició, confirmà l'augment de la mobilització obrera. Destaquen les vagues de la SEAT i de la hispano Olivetti a Barcelona, i pel que fa a la resta de l'Estat, concretament a Potasas i Super-Ser (Nafarroa), Astilleros de Biscaia. També es mobilitzaren, a Espanya, els jornalers a Andalusia, i fins i tot hi hagué una vaga d'actors. Molt significatives foren les dels professors no numeraris (PNN) d'universitats i instituts i dels estudiants de MIR. Entre l'11 de novembre de 1975 i el 22 de febrer de 1976 tingué lloc la vaga de Laminados i Forjados S.A. (Laforsa) a Cornellà de Llobregat, la més llarga des de l'AFE. I pel que fa al període que ens ocupa, les altres més significatives es produïren a Sabadell el 1976, i el 1978 una vaga general a tot l'Estat, convocada per la Confederació Europea de Sindicats en protesta contra l'alt percentatge d'atur a Europa.

Aquest és, a grans trets, el marc de referència en el qual situen la seva resposta en forma de cançons els autors combatius que aborden el tema de la justícia social i laboral. Els autors que més s'hi ha referit són, fonamentalment, els que manifesten més consciència de classe i que, a més, varen militar políticament. En ordre cronològic: Raimon, Pi de la Serra i Ovidi Montllor. Però també s'implicaren en aquest motiu Lluís Llach, Esquirols, Jaume Arnella i el grup Coses. Els tòpic més abordats respecte d'aquest motiu fan referència a l'expressió de la consciència de classe, la denúncia de la repressió i la denúncia dels assassinats d'obrers i activistes per part de l'Estat. Analitzarem a fons les cançons a través de les quals els autors de la NCC tracten cada un d'aquests aspectes dins el cap. 4.4: "*Vull ser lliure, vull justícia*".

3.3 *La nació.*

Es tracta, sens dubte, del vessant de la CC que suscita el major nombre de tòpics i de temes. Les cançons que hi pertanyen se situen dins un període de la història de Catalunya, la dictadura franquista resultant de l'agressió feixista espanyola de 1936, que no és sinó una conjuntura particular de l'ocupació espanyola de Catalunya iniciada el 1707. Aquesta consideració (v.4.5.1.1) és ben present en la ment dels autors de la CC, com tindrem ocasió de veure al llarg del treball. En aquest apartat farem una breu introducció al context sociopolític català al llarg del *període combatiu* per tal d'entendre el sentit de les cançons pròpies d'aquest vessant reivindicatiu.

Que el país es desvetllava era evident en tots els àmbits. Si la vaga de tramvies del 1957⁽²⁵⁾ fou un esclat d'indignació popular, el 1960 la campanya contra Galinsoga⁽²⁹⁾, director del diari La Vanguardia, i els Fets del Palau de la Música⁽³⁰⁾ foren actes de dignitat nacional. En el capítol anterior hem vist com a començament dels anys seixanta el món obrer bullia i començava a organitzar-se. En l'àmbit estudiantil, el 1957 havia tingut lloc a la Universitat de Barcelona la primera Assemblea Lliure d'Estudiants, acte que acabà amb diversos detinguts. Al setembre del mateix any es féu a Llíria (Camp del Túria) el Primer Aplec del País Valencià. Tot això dos anys abans de les dues primeres cançons combatives: *'Al vent'*, de Raimon, i *'A la vora de la nit'*, de Josep Maria Espinàs, precursors del subperíode del *desvetllament*, al qual pertanyen cançons de Raimon tan explícites en aquest sentit com *'D'un temps, d'un país'*, *'La nit'* i *'Cantarem la vida'*.

Més tard, el 1966, al convent dels Caputxins de Sarrià, 450 persones entre estudiants, professors i intel·lectuals constituïren el Sindicat Democràtic d'Estudiants, acte més conegut com la Caputxinada, que acabà amb el subsegüent setge i assalt per part de la policia. La repressió exercida provocà una onada de solidaritat amb els detinguts que reforçà l'oposició al règim en diferents àmbits socials, incloent-hi sectors de l'Església. I encara dins el subperíode del *desvetllament*, aparegueren les primeres cançons combatives originàries del folk nord-americà, adaptades pel Grup de Folk, que es convertiren en pròpies de tots els fronts de les lluites populars: *'Vull ser lliure'* i *'No serem moguts'*.

A partir de 1968, començament del que anomenem subperíode de *sortir al carrer*, el tema nacional comença a treure cap en la NCC. És l'any de la irrupció de Lluís Llach i d'Ovidi Montllor. Lluís Llach ho fa amb textos de contingut nacional, i encara que els d'Ovidi Montllor van bàsicament pel cantó de la reivindicació obrera, aquest darrer té un valor especial, perquè al seu ferm compromís en la lluita obrera hi associa una imatge indubtable i sincera de catalanitat i compromís amb el país sencer, que farà innecessari transformar-la en cançons (en tindrà prou, l'any 1978, amb el formidable tema *'La cançó del cansat'*). En l'àmbit polític destaca la fundació del Partit Socialista d'Alliberament Nacional dels Països Catalans (PSAN)⁽³⁸⁾, un dels impulsors, tres anys més tard, de l'Assemblea de Catalunya⁽¹⁹⁾, i embrió de l'independentisme polític que amb diferents formes anirà construint, al llarg dels anys, l'independentisme sociològic que nodrirà el motiu nacional de la NCC.

Però és a partir del naixement de l'Assemblea de Catalunya que hem de començar a parlar seriosament de la imbricació de la NCC en la lluita nacional catalana. La personalitat dels integrants de la NCC guarda un gran paral·lelisme amb la Catalunya resistent representada en l'Assemblea de Catalunya, constituïda el 1971, així com en la Taula de les Forces Democràtiques i Sindicals del País Valencià i l'Assemblea Democràtica de Mallorca, constituïdes el 1976, expressions polítiques, totes tres, de les expectatives de canvi que s'obrien en el sector conscienciat del país. Una bona colla d'autors varen articular part del seu discurs entorn de la idea d'autodeterminació.

D'entrada cal dir que el caràcter de les cançons va, lògicament, en consonància amb les característiques de cada subperíode. A partir de la creació de l'Assemblea de Catalunya, el 1971, les cançons reflectiran tant la lluita com les expectatives que s'obrien en el camp de la recuperació nacional dels Països Catalans, i més tras, la frustració d'aquestes expectatives. A grans trets, podem observar com durant el subperíode de *sortir al carrer*, especialment els mesos previs i els anys immediatament posteriors a la mort del dictador, foren d'una repressió extrema. A fets com ara la detenció, l'octubre de 1973, de 113 membres de l'Assemblea de Catalunya, i la vaga de fam indefinida de l'activista Lluís M. Xirinacs (v. 4.5.6) davant la presó Model de Barcelona en demanda d'amnistia per als presos polítics, vaga de fam que es perllongà durant 42 dies, hi correspon, per exemple, una cançó de Lluís Llach com '*Silenci*' (v. 5.9.2). A partir de 1975, època de grans manifestacions per la llibertat dels presos i en demanda de *Llibertat, Amnistia i Estatut d'Autonomia*, hi haurà cançons que esperonen a la lluita persistent i valenta, com són '*Conte medieval*', d'Esquirols, i '*Ítaca*' i la tan poderosament combativa '*Abril 74*', totes dues de Lluís Llach. Malgrat tot, encara hi trobem algun toc d'optimisme i de sarcasme, com l'al·legoria de '*La faixa*' (v. 5.3.2), de La Trinca. Al subperíode del *desengany* corresponen cançons com, entre d'altres, les iròniques '*Goigs a Sant Democràç*', d'Esquirols, '*La consti*', de La Trinca, i un text anònim de 1931, '*L'Estatut*', musicat pel grup Coses, a banda de l'emblemàtica i explícita '*Companyys, no és això*', de Lluís Llach.

La CC era una sinergia dintre de tot aquest procés. Els cantants compromesos alimentaven l'espectre ideològic que incloïa la reivindicació del quart punt de l'Assemblea de Catalunya: el del lliure exercici del dret a l'autodeterminació, que quedà avortat per la covardia i el conformisme dels nostres polítics, que s'avingueren a una Constitució elaborada amb la remor dels sabres, i que es fonamentava, segons el seu capítol 2n, "en la indisoluble unidad de la nación española", i a la qual l'exèrcit espanyol no sols no hi restava subordinat, ans li atorgava, dins el capítol 8è, la funció de "mantenir la unitat territorial", de manera que blindava l'estat contra qualsevol aspiració nacional catalana.

El subperíode del *decantament patriòtic* ja ens aporta cançons d'inequívoca orientació independentista: l'al·legòrica '*Corasón loco*' (v. 5.3.2), de La Trinca; '*La cançó dels mariners*', d'Esquirols; '*La garrofera*', del grup valencià Al Tall, i el cicle patriòtic de la Companyia Elèctrica Dharma, entre les cançons del qual destaquen '*Catalonia is not Patagònia*' i '*No volem ser*'.

3.4 *La natura.*

L'ecologisme.

L'ecologisme, en el seu aspecte estrictament ideològic, es fonamenta en la voluntat d'assolir un nou ordre social, amb una visió totalitzadora del món que concep les relacions humanes des d'una base antijeràrquica i autogestionària, i que refusa, per tant, el poder centralitzador dels estats, així com el productivisme, les companyies multinacionals i l'explotació salvatge de la terra. Sovint l'ecologisme ha anat associat al pacifisme i al rebuig de l'energia nuclear. Els primers grups ecologistes nasqueren a Califòrnia a mitjan anys seixanta, i estaven relacionats amb els moviments pels drets civils i contra la guerra del Vietnam. L'obra de Rachel L Carson *Silent Spring* (1962) és considerada com el punt d'arrencada de l'ecologisme, i la primera organització autoanomenada ecologista, Ecology Action, data del 1968 a la Universitat de Berkeley (USA). A Europa, l'origen el trobem en la contraconferència organitzada per diversos grups ecologistes en paral·lel a la Conferència d'Estocolm sobre el Medi Humà, el 1972. D'aquesta contraconferència sorgiren l'Informe Meadows i l'Informe Mansholt, que marcaren la conversió de l'ecologisme en una força ideològica i política que s'estengué per Europa durant els anys successius amb el nom genèric de *verds*. A partir dels anys vuitanta, i com a conseqüència de les creixents problemàtiques ambientals que s'hi anaven suscitant, els partits polítics començaren a assumir diversos postulats de caire ecologista, que, per les coincidències en el model de societat que propugnaven, s'identificaven fonamentalment amb els partits d'esquerres.

El moviment ecologista als Països Catalans.

Els primers moviments i accions ecologistes als Països Catalans tenen lloc a la Catalunya Nord cap al 1970, per part d'alguns moviments de l'esquerra revolucionària hereus del maig del 68, amb campanyes de protesta contra operacions urbanístiques a les Alberes i al litoral, i contra la instal·lació de polígons de tir de l'exèrcit al Capcir. Al sud dels Pirineus, l'ecologisme sorgí inicialment de diverses entitats civils, però fonamentalment de nuclis excursionistes i del món de l'escoltisme, un escoltisme que de vegades sorgia de sectors eclesiàstics, i per tant, d'inspiració cristiana, per un cantó, i agrupacions de l'escoltisme tradicional per un altre, però que constituïen, en tots els casos, una alternativa civilitzada i en clau nacional catalana al militarisme i l'espanyolisme de les organitzacions juvenils franquistes. La primera acció data del 1972, amb l'oposició a un gran abocador al massís del Garraf. Mort el dictador, començaren a sorgir nombrosos grups i associacions de defensa de la natura que mogueren la Institució Catalana d'Història Natural a publicar, el 1976, el *Llibre Blanc de Gestió de la Natura als Països Catalans*, alhora que es dugueren a terme campanyes com "Salvavarda del Patrimoni Natural", del Congrés de Cultura Catalana, i "Salvem Catalunya per a la Democràcia", per part de l'Assemblea de Catalunya, entre 1976 i 1977. Cal destacar també la implantació d'associacions com Acció Ecologista Agró, al País Valencià, i el Grup Ornitològic Balear, a les Illes.

En general, el moviment ecologista català s'ha caracteritzat per una considerable atomització, tot i alguns intents de coordinar els diversos grups. Aviat el moviment

s'especialitzà en temàtiques concretes, com ara el moviment antinuclear, o en lluites puntuals i focalitzades.

Però una de les característiques més definitòries del moviment ecologista als Països Catalans, si no en la seva totalitat sí en un percentatge significatiu, ha estat la identificació de la defensa de la natura i el territori amb la defensa del país en l'àmbit de la reivindicació nacional. No endebades, l'excursionisme a què fèiem referència era una pràctica habitual entre els joves independentistes d'aquella època, i esdevingué sovint una plataforma d'accés als cercles militants. L'aparició, l'any 1980, de l'organització independentista armada Terra Lliure, acabà de definir el caire polític nacionalista d'un ampli sector del moviment, que entenia com la cura del paisatge és un factor clau en la configuració del projecte nacional, de l'estructura del país, tant per a un futur immediat com de cara a les següents generacions, i el tema en funció de la qual calia establir les prioritats d'acció. En aquest sentit cal destacar la creació, vers el 1981, de la Taula Antinuclear i Ecologista, on agafaren un pes important els sectors de l'esquerra independentista arran del treball que hi portaren a terme, i a la influència que començava a tenir Terra Lliure en el tema nuclear amb les seves accions contra instal·lacions i interessos de les companyies elèctriques responsables de les centrals nuclears a casa nostra.

El cas de la Taula Antinuclear i Ecologista és el paradigma de l'actitud respecte de l'ecologia per part de l'esquerra anticapitalista, que en fa una lectura emmarcada en la lluita de classes (vegeu bibliografia: Marquès, J.V.) i atribueix al capitalisme l'origen de la destrucció de la natura. L'objectiu d'aquesta esquerra fóra, doncs, l'abolició del sistema capitalista, la qual hauria de propiciar una explotació dels recursos racional i respectuosa amb el medi. Tot plegat, sense excloure, mentrestant, les lluites puntuals.

El context sociopolític de les cançons.

L'expansió que a inicis dels anys cinquanta experimentà l'economia mundial arribà tard a l'Estat espanyol, però amb l'anomenat *Plan de Estabilización*, al 1959, s'hi encetà el període anomenat *desarrollismo*, caracteritzat per un incipient desenvolupament econòmic i industrial, afavorit d'una manera particular per l'expansió del turisme i dels sectors econòmics que el generaven, com ara la construcció, amb la consegüent urbanització intensiva de la costa i destrucció del litoral, que afectà especialment, no cal dir-ho, les zones més "turístiques", és a dir, els Països Catalans. La dictadura, per la seva part, esdevingué caldo de cultiu per a les pràctiques especulatives, i en definitiva, per a un desenvolupament econòmic mal enfocat, mancat d'una planificació racional del creixement i menat per una febre depredadora de l'entorn i gens respectuosa amb el medi. A aquest fet se n'afegí un de nou. L'any 1973 es produí la crisi del petroli*, que afectà tot Europa. L'excusa de la crisi energètica que resultà de la crisi del petroli constituí el nucli del discurs nuclearista per part de l'Estat, que maldava per la seva integració dins l'OTAN i dins les estructures econòmiques i polítiques europees, i afavorí la proliferació nuclear, que pel que fa als Països Catalans es concretà en la construcció de les centrals de Vandellós (Baix Camp), Ascó (Ribera d'Ebre) i Cofrents (Vall de Cofrents). Si bé és cert que el 1972 ja havia iniciat la seva activitat la central

nuclear de Vandellós, feia un any que estava en construcció la d'Ascó. El 1975 començà la construcció de la central de Cofrents.

És en aquest context que s'emmarca el moviment ecologista al qual fem referència en l'apartat anterior, i el mateix en què es mouen els cantants que reflectiran aquestes i altres preocupacions entorn del medi i del país, i se'n faran ressò amb cançons que daten entre el 1973 i el 1984.

Cançons i autors.

Són sis els autors que tracten aquest vessant. Dos d'ells, Joan Manuel Serrat i Maria del Mar Bonet, pertanyeren als Setze Judges. Els que completen la llista són quatre grups: La Trinca, Esquirols, Companyia Elèctrica Dharma i Al Tall. Pertanyen a diferents anys dins el període combatiu de la Nova Cançó, però conflueixen en un espai de temps molt similar pel que fa a la preocupació pel medi i la composició de cançons que hi al·ludeixen. Si bé les característiques i estils d'uns i altres són ben diverses, resulta significativa la coincidència en la tria del *plany* com a gènere majoritàriament triat a l'hora d'elaborar les cançons. A banda de la coincidència del gènere en quatre dels sis autors i en un total de set d'entre les dotze cançons, n'hi ha cinc que se centren en un tema específic (tres en el mar, una en les nuclears i una altra en els rius), i set que tracten sobre la natura de manera més genèrica. També podem distingir-hi dos enfocaments diferents, en la línia del que comentàvem abans: l'un, que enfoca el tema d'una manera abstracta, i l'altre, que ho fa emmarcat en un context nacional i amb un grau major de relació entre natura i país. Així, tenim:

En clau abstracta: *'Pare'* i *'Plany al mar'*. No és casual que es tracti de les dues de Serrat.

En clau nacional: *'Vigila el mar'*, *'La Mediterrània se'ns mor'*, *'Mama caca'*, *'Nuclears?...No, gràcies'*, *'Plany de Salses a Guardamar'*, *'Corrandes vénen'*, *'Vine l'amor'*, *'Mediterrània'*, *'Torna, torna, Serrallonga'* i *'El Danubi blau'*.

La funció del plany.

Ens podríem preguntar què té el plany de combatiu. Abans de tractar aquesta qüestió en profunditat dins el capítol que dedicarem als gèneres (v. 5.3.3.1), convé fer-ne algunes consideracions, ja que estem tractant el vessant reivindicatiu més productiu en aquest gènere. Observarem com, entre les cançons que contenen el *plany* en alguna mesura, n'hi ha que clouen amb una crida a l'acció i n'hi ha que no. Entre les primeres, es pot considerar que el plany fa la funció de preàmbul explicatiu, la funció del qual és preparar l'oient per escoltar l'exhortació a treballar per subvertir la situació descrita. En canvi, quan el cos textual no es resol amb la crida explícita a la rebel·lió o a l'acció, entendrem que el plany porta implícita una invitació a la presa de consciència, a la qual contribueixen factors com la càrrega emotiva de la cançó, i d'una manera especial la imatge del cantant o grup, del seu carisma. Per exemple, una cançó poètica i emotiva sobre l'agonia del mar, en boca de qualsevol cantant melòdic esdevindria un plany, un trist lament i poca cosa més (i de fet, aquest seria el cas del *'Plany al mar'* de Serrat si no

fos perquè la considerem com la segona part d'un díptic juntament amb *'Pare'*, que sí que acaba amb una poètica i poderosa crida a "la guerra", tan metafòricament com es vulgui). En canvi, en boca d'Esquirols o de la Dharma, la mateixa cançó projectaria un sentiment de ràbia continguda que mouria a la rebel·lia. En el cas d'Esquirols això queda palès d'una manera particular, per tal com *'Plany de Salses a Guardamar'* i *'Mediterrània'* formen part d'un àlbum monogràfic de lluita per la natura, cosa que confereix per ella mateixa a aquestes dues cançons *plany* un caràcter combatiu.

Analitzarem les cançons dins el capítol del motiu que concreta aquest vessant reivindicatiu: La defensa de la natura (4.6).

3.5 *La pau.*

L'actitud dels autors de la NCC envers la guerra i el militarisme oscil·la entre el pacifisme ingenu de Guillermina Motta (*'No sé el perquè de les guerres'*) i el blasme abrandat de Lluís Llach, passant per la ironia i el sarcasme de La Trinca, sense menystenir aportacions força importants com ara les dues cançons que presentem cantades per Jaume Arnella i compostes conjuntament per ell i Joan Soler Amigó, i caracteritzades per un humanisme de marcat to evangèlic. I si bé, en l'antimilitarisme de Guillermina Motta hi ha un ingredient marcadament sentimental, amanit amb una dosi d'ingenuïtat, cal tenir en compte que en el seu moment resultava raonablement eficaç, car no se'n podien dir gaire coses més.

Però en general, en la NCC no hi ha un pacifisme ingenu. L'actitud per exemple de Lluís Llach i d'Esquirols no té res a veure amb el pacifisme acomplexat i acrític, i en bona manera hipòcrita, tan propi de determinats sectors d'esquerres o de molts militants pacifistes, sinó que respon a un ideal que no exclou l'esperit de la revolta. Hi ha, això sí, el blasme de l'absurd de la guerra (*'Amanda'*, de Raimon; *'Fi de Festa – La gent vol viure en pau'*, de la Dharma); a l'agressió de què ha estat i és objecte Catalunya (*'D'un temps, d'un país'*, de Raimon *'Cançó sense nom'* (*'On vas'*, de Lluís Llach); i al militarisme i la carrera armamentista associada a l'inhumà negoci de les armes (*'Cants impotents'*, també de la Dharma). Ni tan sols la cançó *'Al banderer de la pau'*, d'Esquirols, presenta la pau com un valor suprem, sinó com una actitud positiva. La pau no és, doncs, un valor suprem en la NCC. Hem d'anar, si cal, de vegades, a la idea del sacrifici (v. 5.3.1.2.1.1). Per tal com el pacifisme com a ideologia representa la pau a qualsevol preu, en la NCC no es pot parlar de pacifisme, perquè, com diu Raimon, *"A vegades la pau no és més que por"* (*'Sobre la pau'*). Aquests aspectes els tractarem dins el capítol sobre *El tractament de la violència en la NCC* (v. 4.10).

Algunes cançons antimilitaristes cal entendre-les en el context temporal de la guerra del Vietnam. Altres tenen com a motiu el rebuig a l'entrada de l'estat espanyol dins l'OTAN, tant en els anys previs (*'El baion de l'OTAN'*, de La Trinca), com després que es consumà aquesta (*'No'*, de Lluís Llach).

Tot plegat ho desenvolupem dins el motiu *Blasme del militarisme i defensa de la pau* (v. 4.7).

3.6 *La dona.*

Unes poques veus.

Pot resultar sorprenent com els homes i les dones de la Nova Cançó passaren de puntetes pel tema de la dona malgrat que es tractava d'una de les lluites socials més importants, que es desvetllava just cap a la meitat del període combatiu, a mitjan anys setanta, i que arribaria al punt d'efervescència a començaments des vuitanta. I pot resultar més sorprenent encara tenint en compte que la Nova Cançó esdevenia l'altaveu de la pràctica totalitat dels fronts de contestació i de rebel·lió individual i col·lectiva. A banda d'unes breus atencions puntuals per part de Guillem d'Efak i Lluís Llach, tan sols la ironia de La Trinca, el tarannà liberal de Guillermina Motta, la militància explícita de Marina Rossell i un rampell d'Araceli Banyuls semblen salvar la cara a aquest fenomen social i musical pel que fa al tema de la dona.

La societat catalana, ni tan sols el seu sector presumiblement més avançat, no estava preparada per assumir la idea de l'emancipació ni de la d'igualtat del gènere femení. Per fer-nos una idea de la mentalitat imperant sols cal esmentar l'esbrancada que va patir Guillermina Motta al Palau de la Música per part del públic del Judges, el 1968, que se sentí provocat per la sensualitat i la picardia de la cançó *'No puc dormir soleta'*, al cap i a la fi un poema anònim del segle XV que la Guillermina interpretà com a part del seu recent treball discogràfic, l'àlbum *Visca l'amor*. Ni tampoc semblava que aquesta emancipació fos present en l'ideari dels sectors que propugnaven una transformació de la societat. I és que potser tenia raó Pilar Aymerich (*El despertar de la dona*. [CD]), fotògrafa de premsa i participant de les Jornades Catalanes de la Dona, el 1976, quan posava en evidència l'actitud dels homes militants dels partits d'esquerra, que reproduïen, fins i tot dins la vida militant, els rols i els comportaments sexistes, amb l'argument que primer calia fer la revolució i després ja es resoldria el tema de la dona. Incapaços, doncs, d'entendre que tota idea revolucionària ha d'esser assumida en la mesura del possible en l'actitud de la vida quotidiana. En aquest ambient, costa poc d'entendre l'escàs o nul compromís, o potser la displicència acomodaticia envers el tema, per part dels autors de la Cançó.

El franquisme: una doble derrota per a la dona.

Les dones catalanes de la generació que arribà als vint anys poc abans d'esclatar la Guerra d'Agresió Feixista Espanyola (A.F.E.) de 1936 havien arribat a la pubertat en una atmosfera privilegiada, i van viure un estat d'opinió que, exceptuant els inevitables comentaris d'alguns masclistes irreductibles, es podia qualificar d'òptim. L'educació de la dona no trobava més obstacles que els propis de cada individu, no existien limitacions en l'elecció de la carrera ni el sexe era considerat un condicionant d'aptituds intel·lectuals, i les carreres de ciències i de lletres eren ben repartides. De fet, la separació de sexes en l'ensenyament sols es produïa en els esports.

El règim feixista produí una involució radical. El nou govern de l'estat derogà totes les lleis republicanes i dictà tota mena de mesures legislatives adreçades a imposar un

model de dona subordinada al l'home i constreta a l'àmbit domèstic, alhora que exalçava els papers de mare i esposa. Es perdé el dret al divorci i es tornà a penalitzar l'avortament. Dins el matrimoni, jurídicament la dona no era subjecte de dret, sols era objecte de dret. No podia obrir un compte bancari; no podia vendre el pis adquirit per la parella sense permís del marit; no podia signar contractes (fins a la reforma del Codi Civil de 1975). No cal dir que la dona tenia vedat completament l'accés a la categoria de jutgessa o fiscal.

En l'ensenyament primari i secundari s'imposà la separació per sexes, s'orientà l'educació de les noies vers les tasques considerades femenines i es limità el seu accés a la Universitat i als estudis tècnics. Sols els estudis considerats més propis de la dona, com ara els estudis per esdevenir mestra (llavors Escola Normal) li eren permesos. Per altra banda, de preparar la dona per ésser una correcta mare i esposa s'encarregava la *Sección Femenina de la Falange*, monopolitzadora del discurs oficial sobre la dona, dins la instrucció reglamentària que tota dona havia de cursar a determinada edat.

Si bé el monopoli de la moral exercit per l'Església Catòlica, en el clima del *nacionalcatolicisme*, ja vetllava prou per mantenir la dona en estat de submissió, l'aparició de la televisió contribuí poderosament a reforçar l'atmosfera social i ideològica a favor del masclisme i el patriarcat. El cinema espanyol, per la seva banda, ja adoctrinava amb certa eficàcia en aquest sentit, però amb la televisió, la funció de manipulació ideològica fonamental l'exercí la publicitat, orientant el consum i els hàbits domèstics cap al reforçament dels rols sexistes, uns cops d'una manera oberta, altres de manera subliminal, amb missatges que avui dia resulten esperpèntics però que als anys seixanta i setanta aconseguen una assumpció eficaç per part de la dona. Una estratègia remarcable per part dels publicistes del sistema, en el moment que aparegueren els primers ecos de feminisme i les primeres veus que demanaven l'emancipació de la dona, consistí a presentar cínicament com un benefici per a la dona un nou tipus de consum que, si bé feia menys feixuga certes tasques domèstiques, li reforçava el rol establert com a mestressa de casa, de la qual cosa resultava un doble esclavatge: l'aïllament en rol domèstic i la servitud d'un nou consumisme.

Amb tot, mereix un esment especial un dels fenòmens més importants en aquells anys de cara a la conformació de la consciència de la dona en general, i de la mestressa de casa en particular: els consultoris radiofònics femenins (i de bellesa). El més important (i d'abast estatal) fou el consultori de la Sra. Elena Francis, emès amb una gran audiència digna de millor causa, entre el 1947 i el 1984. Aquest programa, patrocinat per l'Institut de Bellesa Francis, de format diari, alternava comentaris de caire domèstic i sobre cosmètica amb consultes de caire sentimental i de problemàtica familiar, que eren respostes amb consells sentenciosos des de la perspectiva moral del rigorisme catòlic i des de la ideologia del règim, en boca d'una veu femenina rere la qual s'amagaven capellans, psicòlegs i vetlladors dels principis de l'esmentada *Sección Femenina*. Però cal dir que a Catalunya ja s'hi emetia, des de 1939, i amb una audiència menor però també respectable, un consultori precursor de l'anterior: el de la Sra. Monserrat Fortuny, patrocinat pels Laboratoris Eupartol i que durà fins al 1979, menys rigorista en l'aspecte moral i més amable en els continguts que el d'Elena Francis.

Les Jornades Catalanes de la dona: un punt d'inflexió.

El maig de 1976 tingueren lloc a la Universitat de Barcelona les Jornades Catalanes de la Dona. Hi assistiren més de 4000 dones, entre elles, moltes provinents d'altres indrets de l'Estat. Hi havia pocs homes, ja que l'assistència els hi era restringida i, a més, eran privats de veu; bàsicament eren companys de partit i periodistes. S'hi debaté, entre altres coses, sobre la sexualitat (educació sexual), la necessitat de canviar les lleis (lleï de divorci, pàtria potestat, situació de la dona dins el matrimoni, entre altres), la discriminació de la dona en els llocs de treball per causa del sexe, els drets de la mare soltera i la legalització dels anticonceptius, i s'hi parlà del dret de l'avortament. Al final s'hi aprovà una declaració conjunta. Aquestes Jornades donaren lloc en poc temps a una proliferació de mobilitzacions i assemblees de dones arreu de l'Estat espanyol, mentre a Catalunya el moviment es consolidava amb una considerable energia. Les Jornades van ultrapassar les previsions i es van convertir en una presa de consciència col·lectiva. El 4 de desembre del mateix any, l'Associació Catalana de la Dona convocà la primera manifestació feminista després de 40 anys.

Aquest és el context sociopolític en què es troben Guillem d'Efak, Guillermina Motta, Lluís Llach, La Trinca, Marina Rossell i Araceli Banyuls, els autors que tracten d'alguna manera aquest vessant reivindicatiu.

4. Els motius

4.1 Introducció als motius.

Els motius són, de fet, la concreció temàtica dels vessants reivindicatius. Definirem *motiu* des del seu significat de raó d'obrar, d'allò que indueix a fer alguna cosa. Els motius en la NCC, doncs, defineixen les inquietuds que mouen els autors a compondre, a interpretar i a difondre les cançons, i responen a les preocupacions i els ideals en l'àmbit social i nacional que ells experimenten i que pressuposen compartits o volen fer extensius a la col·lectivitat.

Així com els vessants reivindicatius es refereixen als temes de manera abstracta i general, els motius centren l'interès en factors i aspectes concrets i precisos d'aquests vessants. Així, de la mateixa manera com els vessants reivindicatius es concreten en diversos motius, aquests quasi sempre s'engloben d'alguna manera en un dels vessants. Els motius són, per definició, productius, per tal com són desenvolupats des de múltiples perspectives i enfocaments molt diversos que tenen també un significat propi i es poden analitzar de manera aïllada. Per definir aquests enfocaments manllevarem de Teun van Dijk (2000) la noció de *tòpic discursiu*, en considerar-la com la més adient per al que volem detallar. Els tòpics del discurs (que no són el mateix que els tòpics d'una oració), constitueixen segons van Dijk els sentits globals del discurs. Podríem dir que responen a la pregunta "de què està parlant?", refereixen la informació més important del discurs i en defineixen la coherència global. En aquest estudi apareixen com a elements propis i indestriables dels motius i funcionen com una mena de submotius. Aquests tòpics discursius, al seu torn, es desenvolupen sovint a través de *temes* que en deriven, com per exemple *les arrels* i *la voluntat de ser* són dos dels diversos temes que desenvolupen el tòpic de *l'autoafirmació nacional*. Resumint, trobarem que els **motius** es presenten estructurats en **tòpics**, els quals n'esdevenen la concreció i alhora se situen en un nivell més abstracte que els **temes**, que els podem considerar com desenvolupaments dels tòpics.

Els motius i els tòpics són també transversals, ja que sovint hi ha factors d'alguns d'ells que apareixen en d'altres i que també hi corresponen, com ara, entre altres, el motiu de *la llibertat*, que es pot tractar en sentit abstracte quan la cançó s'hi refereix d'aquesta manera, però també es pot concretar i analitzar com a motiu des de diverses perspectives: *la llibertat merament individual*, *la llibertat política*, *la llibertat nacional*, *la llibertat de la dona*, etc. En el cas d'alguns tòpics la transversalitat s'hi expressa en una indefectible interrelació, com ara *reconstruir el país* i *reprenre el fil de la història del país*: és el mateix tema però des de diferents angles de visió. Pel que fa als autors, en general podem considerar que solament uns pocs d'ells els trobem especialitzats en un o dos motius concrets, car la major part en tracten de diversos, la qual cosa hi afegeix un altre factor de transversalitat en el tema que ens ocupa.

A l'hora de presentar els motius de la NCC hem intentat ordenar-los de manera que responguin en certa mesura a un ordre lògic, tant des del punt de vista temporal com del temàtic, pel que representen com a procés tant personal com social, i també de manera que reflecteixin els lligams que tenen entre ells en virtut del caràcter transversal esmentat abans, encara que tot plegat no sempre pugui ser del tot exacte. Els motius objecte d'estudi seran, per aquest ordre:

- *la reivindicació de la joventut com a motor de canvi.*
- *activar el procés alliberador personal i col·lectiu.*
- *“Vull ser lliure, vull justícia...”*
- *l'amor a una terra que la volen lliure.*
- *la defensa de la natura.*
- *blasme del militarisme i defensa de la pau.*
- *la dignitat de la dona.*
- *evocació de fets i esdeveniments polítics i socials.*
- *el tractament de la violència en la Nova Cançó.*

4.2 La reivindicació de la joventut com a motor de canvi.

El primer dels motius que considerarem és la reivindicació generacional o de la joventut com a motor de canvi. I resulta propi tractar-ne aquest en primer lloc per tal com és el principal sentiment que impulsa en els seus inicis una bona colla d'artistes que n'han fet la raó per la qual es volen expressar a través de la cançó: “vull i vull, i vull cantar...” (Joan Manuel Serrat), “avivaré amb el cant el pas dels meus companys...” (Esquirols)...

A diferència de la resta dels motius que estudiem, aquest no és la concreció d'un vessant reivindicatiu, en tot cas és vessant i motiu alhora, però respon millor al segon concepte. De les sis peces que n'hem triat per il·lustrar aquest motiu, que corresponen respectivament a sis autors, n'hi podem distingir dos períodes relativament homogenis. En realitat, el primer, entre 1963 i 1967, situat dins la fase del *desvetllament*, agrupa quatre de les sis cançons; el segon, situat en la fase de *sortir al carrer*, només conté una cançó més tardana, *Fent camí*, del grup Esquirols, però que s'identifica plenament amb la idea i l'esquema. Així, tenim, per ordre cronològic d'aparició:

‘Al vent’. Raimon, 1962.

‘Diguen-me per què’. Guillermina Motta, 1964.

‘Ara que tinc vint anys’. Joan Manuel Serrat, 1966.

‘Afanys de joventut’. Francesc Pi de la Serra, 1967.

‘A cara o creu’. Lluís Llach, 1968.

‘Fent camí’. Esquirols, 1975.

Són cançons vitalistes, escrites generalment durant la primera etapa de cada un d'aquests cantants. En els casos concrets de Raimon i de Guillermina Motta es tracta, de fet, de la primera cançó de cada un d'ells, i a més, en són els autors de les lletres. Tant la reivindicació generacional com la reivindicació de la joventut apareixen de manera explícita o implícita en totes les cançons. La generacional és explícita en Guillermina Motta (“*quan la vida em somriu*”) i en J.M. Serrat (“*Ara que tinc vint anys*”), i la de la joventut com a força transformadora és en l'esperit de totes sis, encara que és en Pi de la Serra que resulta ben explícita en la lletra (“*afanys de joventut canviaran la cadència*”). Però totes sis cançons comparteixen d'alguna manera les dues perspectives.

Aquesta exaltació a què ens referim, per descomptat, no guarda cap relació ni semblança amb l'exaltació de la joventut entesa com a avantguarda de la regeneració social que tenien en comú ideologies recents com ara el nazisme alemany o el feixisme italià; de fet, i tal com apunta Carles Feixa (Feixa 2003), a diferència d'aqueslls règims, “no és en el terreny de la política estricta, sinó en el de les conductes morals i la cultura, on el franquisme intentà exercir la seva hegemonia sobre els joves”. Fou per això, al costat d'altres factors socioeconòmics i ideològics propis dels anys seixanta en l'àmbit estatal i en l'europeu, que la rebel·lia generacional es manifestà més aviat pel cantó de la transgressió moral i la denúncia de la hipocresia (que esdevindran, totes dues coses, uns dels leitmotius més importants particularment de Guillermina Motta i de Pi de la Serra, com veurem al llarg del treball). Cal destacar que aquests joves cantants, nascuts

tots ells entre 1940 i 1948, pertanyen a la primera generació que no ha viscut la guerra, els traumes de la qual encara són ben recents, però en canvi han copsat el silenci i la por que transmeten els entorns familiars i socials, un silenci i una por que esdevindran en endavant, no debades, els cavalls de batalla ideològics de les seves cançons. I aquestes cançons són, per tant, la manifestació natural de l'entusiasme, l'inconformisme i l'idealisme propis d'una generació que emergeix, però amb una característica ben peculiar: la consciència de pertànyer a una generació marcada per un passat difícil i gravat en la memòria col·lectiva, d'uns fets que ells no han viscut però les conseqüències dels quals encara es viuen i condicionen el present, i un sentiment de generositat que els mou a assumir la responsabilitat d'una missió, els riscos de la qual estan disposats a afrontar.

Perfil de les cançons.

Abans d'abordar l'estudi del fil conductor tematicoargumental i dels elements comuns que contenen, farem una breu caracterització de les cançons:

'Al vent'.

Raimon va compondre aquesta cançó l'any 1959, durant la seva etapa d'estudiant a la Universitat de València, quan viatjava en moto, de paquet, amb un seu company asturià que volia conèixer Xàtiva. Era un dia ventós, com explica l'autor, i durant el viatge li va venir la inspiració de la composició sens dubte més emblemàtica de la Nova Cançó. Fins llavors no n'havia compost mai cap, ni tenia la intenció de dedicar-se a cantar. La cançó, però, fora dels ambients d'amics i colla no l'estrenà davant de públic nombrós fins al 1962, amb motiu de l'Aplec de la Joventut de Castelló, i no l'enregistrà fins al 1963. La cançó comença com acaba, amb un crit vigorós i apassionat. L'argument es troba en el centre de la composició, però el leitmotiv gira al voltant del factor vitalista. La breu al·lusió a la consciència de les dificultats les resol ràpidament amb una frase adversativa: "...però nosaltres al vent!", que no deixa lloc al dubte sobre l'estat d'ànim del cantant. En aquesta cançó Raimon ja prefigurava el caràcter existencialista que caracteritzaria bona part de la seva obra.

'Digueu-me per què'.

És una interpel·lació constant, plena d'inconformisme i rebel·lia enfront del dolor i de la manca d'amor en el món que l'envolta. L'essència de la cançó és una expressió de l'energia interna, la tendresa i el sentiment que l'autora vol exterioritzar per, alhora, encomanar esperança.

'Ara que tinc vint anys'.

És tota efervescència i força, amanides amb una dosi de poesia al servei d'una expressió de solidaritat, i amb un esment a la dignitat de l'home inspirat en la llavors cèlebre frase del revolucionari Ernesto *Che* Guevara: "*Preferio morir de pie que vivir siempre arrodillado*". Afavorida pel maig del 68, aquella frase esdevingué a Europa un lloc comú

com a expressió de dignitat. La idea va ser represa per Llach en *'No abarateixis el somni'* (1984). La cançó de Serrat, talment com la de Raimon, acaba tornant al punt de partida, que en aquest cas és representat pel cant i l'entusiasme.

'Afanys de joventut'

El contingut d'aquesta cançó primerenca de Pi de la Serra ens ofereix un dibuix precís del temperament de l'autor: caràcter fort, bonhomia, inconformisme i autoexigència. Podem destacar el fet que aquesta cançó no té tornada, és un discurs progressiu i molt ben estructurat, fonamentat en un text ferm i una conclusió convincent. Si prenem com a patró estructural el fil conductor tematicoargumental (f.c.t-a.) d'aquest motiu, que el veurem detallat en el proper apartat, aquesta cançó és la que s'hi ajusta amb més precisió. Aquesta cançó de Pi de la Serra és escrita, tant o més que les altres d'aquest bloc, en forma de reflexió personal.

'A cara o creu'

Aquesta original composició de Lleó Borrell per a Lluís Llach és una interpel·lació a una segona persona per part d'una veu que se li adreça amb l'objecte de moure'l a reflexió, i li mostra, a manera de contraposició, la visió negativa i la visió positiva de la realitat. És el jove qui ha de triar entre l'una o l'altra. La tornada de la cançó en constitueix el nucli, i assenyala la necessitat de prendre riscos vitals decididament i amb coratge. I s'entén que l'opció ja està feta.

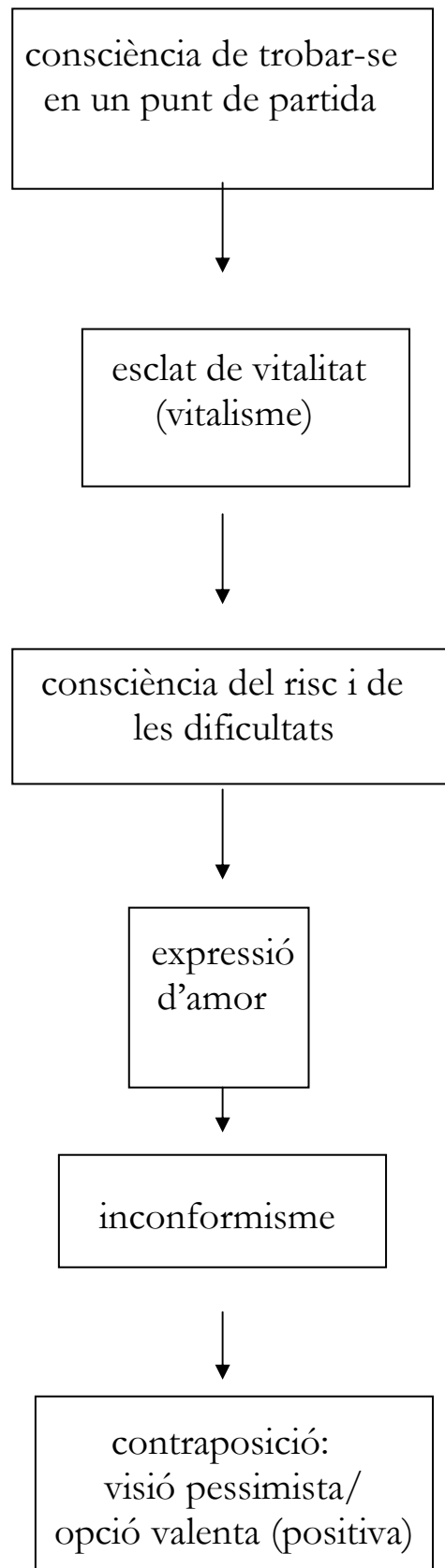
'Fent camí'

És una de les cançons més versàtils i polivalents de tot el corpus de la CC. Esquirols hi reflecteixen, com es desprèn del títol, la consciència de trobar-se en l'inici d'un itinerari vital, que saben que serà dur i ple d'entrebancs i de dubtes. Però el més significatiu d'aquesta cançó, i el que en el marc d'aquest f.c.t-a. la fa inefable, és que l'empenta i el coratge esdevenen alhora causa i efecte de la interacció amb la col·lectivitat, és una sinergia.

El fil conductor tematicoargumental.

El fil argumental que constitueix aquest motiu consta de sis elements que podem trobar de manera diàfana i eloqüent en les cançons que hi corresponen. Es tracta d'un itinerari anímic, de situació personal i de definició davant les perspectives que se li obren al seu protagonista en l'àmbit vital. Tots ells parteixen d'una situació inicial: l'impuls vitalista de la joventut. Obren els ulls i es troben enmig d'una realitat conflictiva, difícil, heretada d'un passat recent, davant la qual necessiten prendre una opció: el conformisme egoista o l'acció generosa i positiva. Conscients del risc i de les dificultats, opten pel compromís valent, ple d'entusiasme i de rebel·lia, tot afegint-hi un ingredient d'amor i altruisme. Cal remarcar que, en tots els casos, aquest esclat de força i energia juvenil apareix de manera prèvia, i esdevé el motor principal de qualsevol presa de consciència. Serà a continuació que apareixeran el risc i les dificultats, però la por quedarà eclipsada per la decisió i l'inconformisme.

Els elements d'aquest f.c.t-a. guarden el següent esquema bàsic:



Sinopsis dels elements del fil conductor tematicoargumental.

consciència de trobar-se en un punt de partida →

<i>'Al vent'</i>	“Al vent, la cara al vent... al vent del món”
<i>'Digueu-me per què'</i>	“... quan la vida em somriu...”
<i>'Ara que tinc vint anys'</i>	“Ara que tinc vint anys, ara que encara tinc força...”
<i>'Afanys de joventut'</i>	“Afanys de joventut, de fer rodes quadrades...”
<i>'A cara o creu'</i>	“Vols la vida i l'has jugada...”
<i>'Fent camí'</i>	“Fent camí per la vida...”

Aquest primer element de la seqüència defineix en bona mesura el títol del motiu. Les referències a la joventut són explícites en *'Digueu-me per què'* (Guillermina Motta), *'Ara que tinc vint anys'* (J.M. Serrat) i *'Afanys de joventut'* (Pi de la Serra). En *'Fent camí'* (Esquirols), se sobreentén a partir de la perífrasi: “Fent camí per la vida...” (ara que començo a caminar). Dins *'A cara o creu'* (Lluís Llach), aquesta referència a la joventut s'intueix, ja que tota la cançó és un joc de contraposicions entre una visió optimista i una de pessimista davant de la vida per part d'algú que ha de prendre una decisió i adoptar una actitud, i això es correspon normalment a l'edat jove. En *'Al vent'* (Raimon), més que tot això, hi ha la sublimació d'un estat d'ànim que, tant contextualment com en l'origen real de la cançó, és interpretable com una exultació juvenil.

esclat de vitalitat (vitalisme) →

<i>'Al vent'</i>	“la cara al vent, el cor al vent, les mans al vent, al vent del món.”
<i>'Digueu-me per què'</i>	“Digueu-me per què, estant tan avall, sento coses tan altes. Si sóc tan sols un tros de terra, per què sento un anhel d’eternitat. Si sóc tan sols núvol que passa, per què s’ofega el cor en altres aigües.”
<i>'Ara que tinc vint anys'</i>	“... ara que encara tinc força... i em sento bullir la sang”.
<i>'Afanys de joventut'</i>	“... d’anar contra corrent malgrat el vent de cara, no esmentar l’“anar fent” ni el “què passarà ara”. Jovenívols afanys que són caus de proeses”
<i>'A cara o creu'</i>	“...o cridar fort per tot arreu, viure la vida a cara o creu”.
<i>'Fent camí'</i>	“Amb la llum resplendent la força del vent m’empeny endavant... És la joia i l’esperit, la força i el crit que em guia endavant.”

En aquesta fase de la vida es produeix un esclat de vitalisme que es tradueix en actituds positives. En *'Al vent'* Raimon manifesta, sentint el vent a la cara, una irrupció de generositat. Per a Pi de la Serra, en canvi, el vent de cara representa una dificultat que, malgrat tot, no l’impedeix d’avançar. En canvi, a Esquirols el vent no els ve de cara sinó que els empeny endavant. Com podrem veure, el vent, com a imatge i metàfora, és omnipresent al llarg de la NCC (v. 5.2.1.1). El crit també és recurrent en aquest segon element de la seqüència. Hi apareix en quatre de les sis cançons; en tres, *'Ara que tinc vint anys'*, *'A cara o creu'* i *'Fent camí'*, de manera explícita, representant un acte de determinació; la cançó *'Al vent'*, en canvi, ja és un crit per ella mateixa.

En Guillermina Motta, aquest esclat de vitalisme es manifesta com una sublimació dels sentiments.

consciència del risc i de les dificultats →

<i>'Al vent'</i>	“...tots plens de nit... La vida ens dóna penes: ja el néixer és un gran plor;”
<i>'Digueu-me per què'</i>	“...enmig del dolor m’hi cap l’esperança.”
<i>'Ara que tinc vint anys'</i>	“...vull plorar amb aquells que es troben tots sols, sense cap amor van passant pel món... Vull, i vull i vull cantar... qui sap si podré demà.”
<i>'Afanys de joventut'</i>	“lluito amb mi mateix contra l’espectre que cada nit se m’apareix”.
<i>'A cara o creu'</i>	“...vols somriure i tens un plor... De les runes d’una guerra, moltes pedres trobaràs...”
<i>'Fent camí'</i>	“Vindran dies d’angoixa, vindran dies d’il·lusió... dubtaré del compromís, i a voltes diré no, o em mancarà, quan calgui, decisió.”

Aquesta és una fase reflexiva, conscient. Sembla com si el discurs exultant de cada una de les cançons hi fes una pausa per discórrer i fer-se’n càrrec de les dificultats. El cas és que, sense aquesta fase intermèdia, tot plegat fóra un rampell o una rauxa. Però el coneixement dels obstacles, tant els externs com els que sorgeixen d’un mateix, i la consciència de les pròpies febleses (s’hi repeteixen termes com plor, dolor, lluita, angoixa) junt amb la lluita interna, atorguen un potent valor d’autenticitat als sentiments que expressaran tot seguit.

expressió d'amor →

<i>'Al vent'</i>	“I tots... buscant la pau, buscant a Déu, al vent del món”.
<i>'Digueu-me per què'</i>	“Digueu-me per què jo sento pietat d'aquell que no estima”.
<i>'Ara que tinc vint anys'</i>	“... avui que el cor se m'embala per un moment d'estimar o en veure un infant plorar”. “... vull plorar amb aquells que es troben tots sols, sense cap amor van passant pel món”.
<i>'Afanys de joventut'</i>	“Afanys de joventut... de perdonar el vençut, de predicar “maldades...”
<i>'A cara o creu'</i>	“Vols la vida i l'has jugada... vols l'amor d'una vegada quan estimes de debò”.
<i>'Fent camí'</i>	“... avivaré amb el cant el pas dels meus companys.”

Aquesta és una expressió impulsiva d'altruisme que es manifesta com una projecció personal als altres. D'una manera ben explícita, l'amor al proïsme i la solidaritat amb el gènere humà són presents indefectiblement en totes les cançons.

inconformisme →

<i>'Al vent'</i>	“... la vida pot ser eixe plor, però nosaltres al vent”
<i>'Digueu-me per què'</i>	“Digueu-me per què entremig del dolor m'hi cap l'esperança”.
<i>'Ara que tinc vint anys'</i>	“ara... que no tinc l'ànima morta”
<i>'Afanys de joventut'</i>	“Afanys de joventut... d'anar contra corrent malgrat el vent de cara... Afanys nostres, teus, meus, d'acabar amb l'existència de quilos i quintars de tanta falsa ciència”.
<i>'A cara o creu'</i>	“Voler callar i passar de llarg... o cridar fort pertot arreu, viure la vida a cara o creu.”
<i>'Fent camí'</i>	“És la joia i l'esperit, la força i el crit que em guia endavant”.

Pel que fa a aquest element de la seqüència, la idea del fragment que transcrivim de *'Ara que tinc vint anys'* es correspon a la d'un fragment de *Afanys de joventut'*: “*Afanys de joventut per a esfullar les roses/ malgrat la senectud de certes ments tan closes*”. Serrat contraposa la vivor de la seva ànima als de la “senectud i ment closa” que esmenta Pi de la Serra, a aquells que sí que mostren una ànima morta. Són els mateixos que s'ofeguen en el plor (*'Al vent'*); els que no són capaços d'albirar cap esperança (*'Digueu-me per què'*); els banderers de la hipocresia (*'Afanys de joventut'*); els que prefereixen callar i passar de llarg (*'A cara o creu'*) o els mancats d'entusiasme (*'Fent camí'*). Els sis autors expressen el seu esperit inconformista a través d'una actitud oberta i positiva envers la vida i el món que els envolta.

contraposició visió pessimista/opció valenta (positiva) →

<i>'Al vent'</i>	“La vida ens dóna penes, ja néixer és un gran plor / però nosaltres al vent...”
<i>'Digueu-me per què'</i>	“... entremig del dolor / m’hi cap l’esperança”
<i>'Ara que tinc vint anys'</i>	“vull plorar amb aquells que es troben tots sols... / cantar els homes que viuen dempeus i que dempeus moren”.
<i>'Afanys de joventut'</i>	“...les ganyotes de por fan perdre la paciència... / afanys de joventut canviaran la cadència.”
<i>'A cara o creu'</i>	“De les runes d’una guerra moltes pedres trobaràs... / però les prens una per una, i amb la teva voluntat pots alçar sobre la runa una nova gran ciutat.”
<i>'Fent camí'</i>	“... em tocarà menjar la pols... vindran dies d’angoixa / És la joia i l’esperit, la força i el crit que em guia endavant”.

Aquest darrer element es pot considerar com el resum de tots els anteriors. És una contraposició que reflecteix i sintetitza els passos de tot el procés i la totalitat del motiu. El títol ja ho expressa amb claredat: és l’ideal que cerquen els autors oposat a la cosa contra la qual lluiten. Les sis cançons comparteixen, de fet, la idea que ja apareix en la primera de les cançons, *'Al vent'*: l’optimisme i l’audàcia enfront de l’ancoratge en el cantó trist de la vida.

4.3 Activar el procés alliberador personal i col·lectiu.

Quan parlem de procés alliberador ens referim a totes aquelles actituds que brollen d'una força interna i defineixen una evolució individual vers un objectiu transformador. *La reivindicació de la joventut com a motor de canvi*, que hem vist abans, podríem dir que en constitueix un moment embrionari, una fase encara inconcreta, però el preludi d'aquest procés alliberador defineix el prototip de jove català conscienciat en aquesta fase de la nostra història que aquí anomenem *període combatiu*.

Com tot procés, aquest també té uns estadis. Ningú *surt al carrer a cridar* si abans no s'ha *despertat del somni*, ha *vençut la por* i s'ha *compromès* dient *no* a allò que considera que és injust i que cal combatre.

Per altra banda, aquest procés solament pot esdevenir col·lectiu si prèviament és personal. Així, el procés col·lectiu es nodreix de processos personals que cristal·litzen en una lluita popular; o per dir-ho en llenguatge propi, en un poble en marxa.

Vegem, tot seguit, cada un dels passos del procés:

4.3.1 El somni.

Al voltant del somni, en primer lloc cal fer-hi una distinció important. Hi ha diverses accepcions d'aquest vocable. En el cas que ens ocupa, hem de distingir els casos en què el somni apareix com un element negatiu o paralitzant, dels casos en què representa l'ideal, el veritable origen i motor del procés, i que es corresponen respectivament a les accepcions **1** i **22** del DIEC (2^a ed., s. v. *somni*). El primer dels casos és present en tres cançons:

Dins *'Cal que neixin flors a cada instant'* (1968), Lluís Llach ens diu que l'idealisme veritable no és viure en la passivitat del somni, esperant que les coses canviïn elles soles, ni tampoc restar aturats en el record enyoradís del passat:

*“Fe no és esperar, fe **no és somniar...**
(...)
No somniem passats que el vent s'ha emportat...”*

Hi contraposa, lògicament, la necessitat de lluitar, treballar i esforçar-se per guanyar el futur:

*“... fe és penosa lluita per l'avui i pel demà...
Cal anar endavant sense perdre el pas...”*

'Per Mallorca' (1975), d'Al Tall, és una formidable cançó que integra i desenvolupa quatre parells de metàfores en forma d'oposició retòrica (v. 5.3.1.2.1), atribuïdes a l'opressió que viu el País Valencià: la primera coincideix amb una de les metàfores més emblemàtiques de Miquel Martí i Pol (v. 4.5.2; 5.2.1.1) com és la metàfora geogràfica que oposa *llevant/ponent* (*"Per mallorca ens ix el sol, i per Castella s'apaga"*); després hi ha l'associació de dues oposicions retòriques: *llum/claror* i *silenci/crit* (v. 5.3.1.2.1) (*"Quan ix el sol els galls canten, quan se pon callen i dormen"*), encara que aquí el *silenci* i el *crit* vénen significats pel bandejament o l'ús de la llengua catalana: la llengua es desperta viva a llevant però mor abandonada a ponent. I totes tres metàfores són al servei de la quarta oposició retòrica: *somniar/vetllar*, on el somni és sinònim de deixadesa i abandó de l'ànima del poble, que és la llengua, a una ànima forastera, que tracta de seduir amb l'engany, però que solament cerca la despersonalització valenciana. Tota una crida d'alerta per part d'Al Tall en el primer any de l'anomenada Transició.

(...)

**Qui està despert, viu i parla,
i qui dorm només somia,**
bonica morena;
qui somia no en trau res
i després es desenganya.

Hi havia una volta un poble
que dormia i que dormia,
bonica morena,
**i de tant que va dormir,
despert i tot somiava.**

Cal que pugem al Montgó,
que ixca el sol abans de l'alba,
bonica morena,
cal que vetlem per la nit,
llancem l'engany dins de l'aigua.

(...)

Crida l'atenció el final de la segona estrofa transcrita amunt: un poble adormit viu de l'engany (el somni) fins i tot de dia. El somni esdevé autodestructiu.

I finalment, *'Vine l'amor'* (1980), d'Esquirols, cançó pròpia del motiu de defensa de la natura, atribueix al somni el mateix significat que té en la cançó d'Al Tall, però en forma de rebuig, ja que en aquest cas hi és present la consciència que el somni és metàfora de la mort quan representa la malenconia i el plany estèril, i hi oposen la figura poètica de l'amor com a motor de la lluita i el compromís (v. 4.6.1):

*Vine l'amor i fes-me companyia,
no vull que el somni dormi al meu costat,
que ens farà esclaus de la més gran follia,
dia a dia, nit a nit, pas a pas.*

Vegem ara el cas que realment pertany a aquest motiu, el que forma part del *procés alliberador personal i col·lectiu*: **quan el somni esdevé positiu**, és a dir, quan fa despertar l'ideal; el somni és combatiu quan esdevé el motor de l'acció. Aquesta idea és present amb tota la seva força en dues cançons de Lluís Llach: *'Somniem'* (1979) i *'No abarateixis el somni'* (1984).

'Somniem' forma part d'un LP de Lluís Llach de l'any 1979 amb el mateix títol, i no és inclosa al corpus de cançons d'aquest treball, encara que és una cançó memorable. I és important fer-hi referència perquè és el precedent de *'No abarateixis el somni'*, de 1984, ja dintre del subperíode del *decantament patriòtic*. Més que una cançó, es tracta d'una rapsòdia amb fons de piano. Textualment és la resposta a una veu amb aire acusador, displicent i despectiu vers els idealistes que, en ple subperíode del *desengany*, no han renunciat a la plenitud nacional: "Somnieu...voleu massa... espereu massa... teniu massa pressa..." La resposta, en tots els casos és un "clar que sí" rotund i serè, al qual ajuda molt l'excel·lent qualitat rapsòdica del cantant empordanès:

"Somnieu".
"Clar que sí. Somniem constantment. Sempre".
"Espereu massa".
"És clar que sí. Hem après a esperar i ho esperem tot".
"Voleu massa".
"Clar que sí. Volem massa, més, tot".
"Teniu massa pressa".
"Sí, clar que sí, caminar arribar, recomençar".

La segona fase de diàleg ja ens aporta de manera més explícita la naturalesa del somni (en negreta les frases més significatives):

"Somnieu".
"Sí, inevitablement **el somni d'avui com possibilitat del demà**".
"Espereu massa".
"Clar que sí, i no ens fa cap vergonya ésser esclaus de l'esperança".
"Voleu massa".
"Clar que sí, i és el nostre dret rabiós **i encara més el nostre deure**".
"Exigiu".
"Clar que sí, apassionadament o amb tristesa".

Podem comprovar com en aquesta estrofa ja se'ns presenta el somni com a quelcom constructiu i exigent que es fonamenta en el deure de l'acció.

Tot seguit hi fa un recitat, molt declamatori i amb caràcter sentencios, amb timbre brillant, to agut i volum creixent fins arribar a un estat altament emocional (v. 5.9):

I tanmateix,
i tanmateix millor així,
millor un poble que es mou,
encara que a vegades precipitat,
encara que a vegades massa prudent,
encara que a vegades brut, baix, rastrer..

millor així, amb tota la seva condició humana,
estranya i senzilla;
millor així que no un ramat de xais sotmès al càlcul
dels ordenadors d'interessos.
Per això, que ningú no s'avergonyeixi de dir, que ningú
no s'avergonyeixi de cridar.
Somniem, sí, constantment,
somniem sense límits en els somnis,
somniem fins l'inimaginable.
Somniem sempre!

Era un temps de grans mobilitzacions (v. cap. 10 –efemèrides–), però al mateix temps, de la constatació que l'autonomisme s'estava consolidant com la coartada contra les aspiracions nacionals catalanes, perquè tot continués igual, i que entràvem dins un carreró sense sortida. Malgrat tot, Llach vol expressar que val més mobilitzar-se amb totes les conseqüències i tots els defectes inherents als condicionants que tenim, que no pas restar inactius expectants de manera estèril. El fragment que hem marcat en negreta, especialment l'esment al caràcter *baix, brut, rastrer*, podria tractar-se d'una al·lusió al caràcter particular de dues accions de l'anomenat Exèrcit Popular Català (EPOCA)⁽³⁹⁾ que tingueren lloc els anys 1977 i 1979 (v. cap. 11).

És una cançó radical, vehement i exaltada en uns moments de la nostra història durant els quals calia, tal com el temps ha demostrat que hauria calgut, menar la lluita fins al límit, amb fermesa i decisió. Quatre anys més tard, en ple *decantament patriòtic*, Lluís Llach insisteix en el somni (ell sempre hi és, per recordar-nos-el) amb el tema *No abarateixis el somni*' (1984).

No abarateixis el somni' ens volia recordar que l'ideal que molts mantenien ben viu en el seu interior no l'havien de deixar morir per causa de les circumstàncies adverses, sobretot pel cinisme dels polítics pragmàtics i acomodaticis que s'embolicaven amb la senyera per dissimular les seves renúncies. Hi havia patriotes catalans empresonats i tortures a les comissaries; després de l'intent de cop d'estat del 23 de febrer de 1981 encara n'hi hagué un altre intent avortat el 1982, de manera que el soroll de sabres no cessava; la 'Ley de Armonización del Proceso Autonómico' (LOAPA), destinada a alentir el procés i rebaixar el ja minso grau d'autonomia del Principat de Catalunya s'havia consolidat malgrat les massives mobilitzacions al carrer; la ultradreta no aturava els seus atacs contra persones i institucions al País Valencià, i la fragmentació "autonòmica" de les terres catalanes ja era un fet.

En aquest context, pel que fa al motiu que tractem, el **somni com a motor de l'acció alliberadora** no admet rebaixes o esdevé mort. Mai no es compleix un somni a mitges. Per això Llach ens crida a no defallir:

No abarateixis el somni,
que és com l'estel que hi ha al fons del camí.

Possiblement juga amb el doble sentit de "l'estel al fons del camí": la imatge poètica de l'horitzó lluminós junt amb la de l'estel de la senyera de la Catalunya lliure.

Per altra banda, exhorta al coratge enfront del cinisme dels polítics abandonats al possibilisme i al pragmatisme pusil·lànim:

Que ens han fet preu per al viure,
i el viure a voltes té el preu de dir prou.
Prou de renúncies mediocres
que no ens permeten la història dempeus.

i blasma l'amenaça que suposa l'article 8è de la Constitució Espanyola:

Prou d'amenaques innobles
amb la fam i el tronar dels canons.

Com a conclusió, ens suggereix que no deixar morir l'ideal ha de constituir el nostre major acte dignitat:

No, no abarateixis el somni,
el teu estel que hi ha al fons del camí.
No abarateixis el somni
o et donaràs per menyspreu tu mateix.

Aquesta cançó està lligada argumentalment amb '*Companyys, no és això*' (1978) i '*Somniem*' (1979), i junt amb aquestes dues, la podem considerar com la darrera d'una trilogia de Lluís Llach contra la renúncia a la llibertat catalana.

4.3.2 Despertar-se.

Hem vist, doncs, *el somni* com a primer estadi del procés alliberador. Però *el somni* requereix un desvetllament (parlant metafòricament) per poder-lo assolir i realitzar. De res no serveix somniar si estem aturats.

'La meva terra' (1968), de Lluís Llach, descriu una dualitat d'actituds en un país indecís i encara marcat per la derrota:

Uns, endavant ens volen portar,
espurnes vives en soledat;
altres, ens volen sempre aturats,
la cendra pesa sobre els cansats.

L'ideal, el somni, hi és latent, però dorm, i necessita energia jove que el faci emergir. Lluís Llach es constitueix en la veu dels qui volen despertar-se (sortir de les cendres on és colgat el somni):

La meva terra sols té caliu
que dorm i dura dintre d'un niu.
La fusta i jo, que volem sortir,
esperem flama que ens digui sí.

Josep Maria Espinàs, dins la primerenca cançó combativa *'A la vora de la nit'*(1963), descriu un canvi generacional. Aquesta cançó és la glossa de dos versos de la cançó tradicional catalana *'El mariner'*. Tot seguint la melodia tradicional, una veu llunyana recita el començament de la cançó: “*A la vora de la mar hi ha una donzella...*”, per, d’immediat, amb melodia nova i moderna, glossar metafòricament la seqüència: “Què se n’ha fet, d’aquell mar, què s’ha fet de la donzella? Ja fa temps, i temps i temps, que tots som d’una altra mena”. Després farà el mateix amb un segon tros d’estrofa: “*Que en brodava un mocador, n’és per la reina*”, glossat: “Què n’hem fet dels mocadors?... , què n’hem fet d’aquelles reines? Tantes coses hem perdut que el record també cal perdre”. Tot plegat és una manera de metaforitzar el passat que ens atura i el present que ens convida a renovar-nos i a mirar cap al futur. Un vailet, símbol del demà renovat, colga el vell mocador:

A la vora de la mar,
ara un noi de mans ben netes
ha colgat el mocador
ben endins sota l’arena.

I la cançó acaba amb la metàfora més genuïna de ***despertar-se***:

A la vora de la nit
el dia es lleva.

Un sentit similar de ***despertar-se*** ens l’aporta Marina Rossell amb el poema de Salvador Espriu *'Si volíeu escoltar'* (1977), al servei de la idea d’un desvetllament optimista, després d’un passat amarg que cal enterrar per poder començar a construir el futur:

Cal cremar tot el record d’un ahir ple de tristesa
a fogueres del demà que ja és temps avui d’encendre.
(...)
Esguardeu sempre endavant, deixeu els plors endarrere,
aixecat del fons del mar, el sol jove vermelleja.

L’ideal (el somni) abasta tot el ventall humà potencialment constructiu: la pagesia, els obrers... que són exhortats a despertar-se:

Una veu, les dues mans, unes fortes mans esteses.
Desperteu-vos, gent del camp, car és l’hora de la sega.
Desperteu-vos els obrers, car és l’hora de la feina.
Desperteu-vos, gent del camp, car és l’hora de la sega.

*“Avui, a tot arreu dels Països Catalans —i més en la zona sotmesa a l’Estat francès—, la llengua dominant té totes les de guanyar (...)
I no penso solament en la multitud immigrada; penso, sobretot, en la passivitat amb què els catalanoparlants han acceptat la imposició.”*

Joan Fuster.

És contra aquesta passivitat que, des del nord de Catalunya, Pere Figueres alçava la seva veu el 1973 per esperonar la gent del Rosselló a no defallir en el somni de mantenir viva la llengua que els personalitza i que els agermana amb la resta del país. És el principal cavall de batalla dels cantants combatius del dissortat nord de la nació (v. 4.5.4.1). Així, *'Desperta't Rosselló'* descriu l'ideal més immediat de les terres del Rosselló:

Llengua viva, llengua sana, te parlarem sempre més;
Pocellet, canta que canta, com sa mare li ha après.
Nosaltres fent de llausetes: refilarem més que mai
amb cançons que ens sem tretes i que alegren tot l'espai.

i metafòricament somnia també amb uns temps de plenitud:

Un matí, si d'altres roses espelleixen el roser,
veurem com totes les coses floreixen elles també.
I ballarem la sardana, de la mar al Canigó,
quan tocarà la campana de la gran revolució.

Però per això cal *despertar-se* abans que no sigui tard:

Ai, desperta't, Rosselló! Sí, vell Rosselló, desperta't,
que si dorms al teu racó ja tindràs la llar deserta
i les serps hi niaran;
quan la llum serà aturada morirà la fe sagrada.
Doncs, Rosselló, endavant!

Per últim, *'Corrandes vénen'* (1980), a ritme festiu és la més directa de les cançons que criden a *despertar-se*. Esquirols, ja consumat *el desengany* i vora el començament del subperíode del *decantament patriòtic*, posen el dit a la nafra de la situació colonial de Catalunya, l'espoli i la destrucció del medi, però també de l'avarícia i la irresponsabilitat autòctona, la d'aquells “que es venen la camisa”:

De les pedretes i pedres en traïem panets i pans,
però qui xucla la mamella no som pas els catalans.
(...)
També tenim molta platja, hotels, “dàncings” i “night clubs”,
torrem culs per cap pesseta i en quedem amb els dits bruts.
(...)
Fa temps i temps que els del “centro” ens han aigualit el vi,
i el “cocido” que ens endossen ni el fetge no el pot pair.
(...)
Si tenim urani a manta, és ben nostre, què carai!
que també tenim aixades, i pebrots, cebes i alls.
És ben nostra aquesta terra que als de fora fa delir,
que se'n vagin a l'“Amè-rica”, que se'n tornin a “Madris”.
I si els venem la camisa ens prendran els pantalons.
Corrandes en són corrandes i cançons en són cançons.

La tornada de la cançó sintetitza i repeteix la crida a no deixar passar el temps, a sortir al balcó (com qui diu sortir al carrer) i, en definitiva, a **despertar-se**:

*Corrandes vénen, corrandes van, sortiu al balcó que ara va de bo.
Corrandes vénen, corrandes van, per treure'ns dels ulls la son.*

En totes aquestes cançons el cantant ens mostra la seva convicció que ens trobem en una cruïlla en la qual ens cal decidir entre el conformisme resignat o la persecució de l'ideal d'un futur en llibertat i en plenitud. I per part seva la tria està feta.

4.3.3 Vèncer la por.

Un cop ens hem despertat, però, topem de cara amb una realitat crua i difícil, la situació d'opressió i d'injustícia contra la qual es dirigeix el procés alliberador, i llavors sorgeix la por. La por és la veritable malaltia del poble català des de fa tres segles, forjada per successives agressions (la darrera, l'AFE –agressió feixista espanyola-, ben recent, viva en la memòria i en els seus efectes catastròfics) i intents de genocidi, tant cultural com físic, per part d'Espanya i França. Una de les millors definicions sobre el caràcter d'aquesta por la trobem en el llibre de Xavier Escura *'La història indignada dels catalans'* (Escura 2012):

“La interiorització de l'amenaça latent i la por subsegüent han tenallat històricament, sense ser-ne conscients, moltes generacions de catalans. Un instint hipertrofiat de supervivència va fer que de pares a fills –d'una manera semblant al que ha succeït ancestralment entre molts jueus- es desenvolupés una psicologia col·lectiva neurotitzada basada en el recel i la desconfiança permanents del gos apallissat”.

Efectivament, és a aquesta 'síndrome del gos apallissat' que es referia a bastament el psicòleg Carles M. Espinalt per explicar bona part dels problemes col·lectius dels catalans (v. cap. 7). El tema de la por és omnipresent en la NCC. Els diferents autors que s'hi refereixen intenten posar-la de manifest per tal que, tot prenent-ne consciència, ens esforcem a vèncer-la si volem deslliurar-nos de tota opressió i avançar com a homes i com a país. Vegem-ne alguns exemples.

Lluís Llach, dins *'La meua terra'* (1968), amb amargor però pretenent albirar certa esperança, descriu la por i la indecisió amb la figura metafòrica d'un foc:

La meua terra (...)
No té una flama que digui sí,
però una espurna sempre ho vol dir;
no té una flama que digui no,
però té cendra que ho colga tot.
(...)
Uns, endavant ens volen portar,
espurnes vives en soledat;
altres, ens volen sempre aturats,
a cendra pesa sobre els cansats.

La cendra és, doncs, la por que tenalla, que no permet avançar.

Raimon la descriu com un paisatge humà de desolació dins *'Sobre la por'* (1969):

Per camps i ciutats, la por
va fent callar una a una
les veus dels vius i dels morts.
I els homes, meitat gest, meitat silenci.

I Francesc Pi de la Serra, dins *'Sé'* (1974), una cançó que despulla tota la inhumanitat de la dictadura:

Sé que la por i la tortura
el més fort fan tremolar...

Però si bé els catalans durant massa temps hem tendit més a lamentar-nos que a fer per manera de subvertir la nostra situació d'esclavatge, els mateixos cantants ens volen convèncer de l'esterilitat dels laments i de la necessitat de **vèncer la por** i lluitar per alliberar-nos. El mateix Pi de la Serra, dins *'Afanys de joventut'* (1967) blasma la por amb una al·lusió decidida i una mirada optimista:

Les ganyotes de por fan perdre la paciència,
afanys de joventut canviaran la cadència.

El grup Esquirols, amb la cançó metafòrica *'Conte medieval'* (1975) [v. 5.3.2] reprenen la idea que havia expressat abans Raimon en el tema *'Sobre la pau'* (1969): *De vegades la pau no és més que por*, cosa que és implícita i sobreentesa en la frase que dins la cançó posen en boca d'un trobador. És la crida a perdre la por i a enfrontar-se al baró que, en aquell poblet, tiranitzava el poble:

*"Ai del poble, ai de la vila que té un lladre per senyor!
Si vol pau que sigui justa, l'haurà de guanyar amb suor".*

Esmentarem, per últim, una de les més colpidores en aquest sentit, *'El penjat'* (1977) [v. 5.3.1.2.1.2], una metàfora de la dictadura construïda sobre una cançó tradicional. És també una de les expressions més decidides de la voluntat de **vèncer la por**.

Ho he vist, ho he vist, ho he vist, que la por ens governa.
(...)
La por, la por, la por branda dalt de la força.
Jo et canvio la por per una altra força.

Jo aprendré a mirar,
jo aprendré a lluitar
amb una altra força,
ai, ai... amb una altra força.

4.3.4 El compromís.

El següent pas, havent decidit deixar enrere la por, és assumir un **compromís**. El compromís va més enllà de vèncer la por. En qualsevol de les formes que adopti requereix una dosi de generositat i d'idealisme. Sense home i dones compromesos de veritat no es reverteix cap situació d'opressió ni d'injustícia. Així, el compromís és conseqüència de les fases anteriors de l'activació del procés alliberador, però es pot dir que la seva adopció constitueix l'impuls definitiu del procés.

La CC posa molt d'èmfasi en aquesta idea. Hi ha tot un conjunt de cançons que hi fan referència, i entre aquestes n'hi ha que ho fan d'una manera singularment explícita (v. 5.8: *Comprometre's*). Vegem-ne tot seguit algunes de les més significatives.

'Damunt d'una terra' (1968), de Lluís Llach, és la cançó més reeixida de cara a assenyalar la necessitat d'assumir el compromís. El compromís és tot el contrari del pragmatisme acomodatiu, i aquest és el dilema del jove Maurici, que ha de triar entre dues actituds davant de la realitat que viu. Una veu, que suggereix la d'un adult conscienciat de la realitat conflictiva, tracta d'induir en Maurici a lluitar per canviar aquest estat de coses heretat:

Damunt d'aquesta terra encesa
tot allò que és feble vol ignorar els mals.
(...)
Recorda les raons que un dia
varen canviar el signe d'aquell temps passat.
Ell ha marcat la teva vida
amb una ferida que tu has de curar.

Es produeix una confrontació de postures a l'hora d' aconsellar en Maurici, perquè una altra veu se li adreça de manera contraposada a la primera:

I en Maurici va escoltant,
i pensa que ja sap el perquè dels mals,
però se'n torna, està dubtant,
i altres veus ressonen també al seu voltant:

Vaiet, no siguis anarquista
i vés a la conquesta de l'honor més alt,
que al teu costat tindràs la força
que ens permet l'ordre i ens porta la pau.

De fet, aquestes dues veus són la representació del debat intern d'un jove entre dues actituds oposades i de l'evolució progressiva de la seva actitud. D'entrada, escolta i dubta. Però la veu que l'impel·leix a seguir les passes dels conformistes que miren cap a una altra banda (*"vol ignorar els mals"*) davant les injustícies (*"d'aquesta terra encesa"*). Finalment, en Maurici reflexiona i pren la decisió de comprometre's. No ho farà sol, anirà a trobar els companys:

I en Maurici sap molt bé
que si només dubta poca cosa té.

En Maurici sap què fer:
buscarà els companys i sortirà al carrer.

Una altra cançó emblemàtica sobre aquest estadi del procés alliberador és *'Fent camí'* (1975), d'Esquirols. Presenta moltes semblances amb l'anterior, amb l'ingredient afegit que inclou la referència a l'estadi anterior (*vèncer la por*). D'entrada, en l'experiència del jove (i pressuposem que és un jove perquè va "fent camí per la vida") també es presenten la incertesa i el dubte:

...com la terra és incerta
així sóc jo,
dubtaré del compromís
i a voltes diré no,
o em mancarà, quan calgui,
decisió.

I malgrat tot pren la decisió del compromís generós; agafa el sarró i, com en la cançó anterior, no fa el camí en solitari, sinó amb els companys:

Però lluny, a l'horitzó,
ja lliure de l'engany,
veuré milers com jo
que **van vençant la por**.

Alleugeriré el pas
duent amb mi el sarró,
i avivaré amb el cant
el pas dels meus companys.

Aquesta cançó d'Esquirols, una de les més celebrades de la CC, es caracteritza per desprendre un optimisme coratjós, apte per a qualsevol situació que requereixi una lluita col·lectiva.

'Damunt d'una terra' i *'Fent camí'* les tractarem més endavant en profunditat (v.5.8: *'Sortim al carrer'*). Cal dir que tant aquestes com la resta de cançons amb discurs compromissori (v. 5.4.4) cerquen induir al compromís col·lectiu a partir del previ compromís personal per part del cantant. Il·locutivament contenen una veritable recerca de la complicitat.

4.3.5 Dir no.

El **compromís** suposa rebel·lia, i el primer i més important acte de rebel·lia consisteix, indefectiblement, a **dir "no!"** (o a dir "prou!"). D'exemples en la CC no en manquen, lògicament. N'hi ha al llarg de tot el *període combatiu*, i les cançons que hi fan referència atenyen tots els motius, com podem veure més endavant quan tractarem el discurs assertiu (v.5.4.2). Pel que fa a l'*activació del procés alliberador*, d'entre les diverses cançons centrades en **dir no** n'hem triat, a part de la insubstituïble *'Diguem no'*, de Raimon, les més primigènies, ja que pertanyen més pròpiament a l'època del desvetllament combatiu del nostre període d'estudi.

'Diguem no' (1963) és una cançó importantíssima, la clau per entendre tot un període i la seva evolució, ja que, pel seu caràcter primerenc, sens dubte marcà en bona mesura el to i l'estil del que havia de ser la cançó combativa. És un cant valent, que marca, per primer cop, la línia divisòria entre un *nosaltres* i un *ells* necessàriament antagònics (v. 5.5.10; 5.5.11), que esdevindrà el vessant de la dixi personal més característic dins el discurs de la NCC. En el cas particular d'aquesta cançó cal dir que l'*ells* ve significat per la perífrasi *'eixe món'* (entre altres coses, 'eixa gent').

'Diguem no' és la cançó d'aquell que s'ha adonat de la situació de repressió, de por i d'injustícia.

Hem vist la por
ser llei per a tots.
(...)
Hem vist la fam
ser pa dels treballadors.
Hem vist tancats a la presó
homes plens de raó.

Podem veure com també fa referència a un dels estadis del procés que ja hem vist abans, *la por*, que apareix com a presumiblement superada:

Parlant en tot moment en primera persona de plural amb un auditori amb el qual ja pressuposa la complicitat i hi vol reforçar els vincles, pensant alhora en guanyar-ne d'altres:

Ara que som junts,
diré el que tu i jo sabem
i que sovint oblidem.

La seva és una invitació a mantenir una actitud inconformista envers tota forma d'opressió, a desvincular-se del tot d' "eixe món", que cal transormar-lo. El primer pas consisteix, més que no pas a dir, a cridar NO!

*No!, jo dic: No!, diguem: No!,
nosaltres no som d'eixe món.*

Dins *'Un home mor en mi'* (1968), un jove Jaume Arnella se centra en el motiu antimilitarista. Cal llegir la cançó en el context d'una generació, la dels anys seixanta, molt influenciada per esdeveniments com la guerra del Vietnam i l'assassinat del activista nord-americà pels drets socials Martin Luther King aquell mateix any. És molt difícil deslligar el text de la cançó d'aquests esdeveniments, i més tenint en compte que Jaume Arnella és un home del Grup de Folk, i per tant, molt influenciat i implicat en el món cultural i musical dels Estats Units. Per altra banda, com altres de les cançons que interpreta aquest autor, *'Un home mor en mi'* destil·la una visió humanista d'arrel cristiana. La tornada és l'expressió d'un profund sentiment de solidaritat:

*Un home mor en mi
sempre que un home mor,*

*en algun lloc del món,
assassinat per l'odi.*

L'esperit de la cançó és contingut en un text entre la reflexió existencial i la denúncia de la barbàrie del negoci de la guerra:

Qui té dret a trencar
d'una vida l'arrel?
Qui pot fer tornar pols
el cor d'un ser humà?
Hi ha qui, amb aquesta pols,
victòries amassà.

La darrera reflexió dona peu al crit sonor de la rebel·lia: un dels “NO!” més rotunds de la CC:

M'estripa el cor i dic:
la seva mort desfà
la meva fe en el món,
el meu orgull humà.
Que aquest crit meu rebel
remogui terra i cel: **NO!**

'La gallineta' (1972), de Lluís Llach, és directament la cançó de la revolta. Es tracta d'una cançó metafòrica (v. 5.3.2) Es refereix clarament a Catalunya com a objecte d'espoli (v. 4.5.2.2):

La gallineta **ha dit que prou**,
ja no vull pondre cap més ou,
a fer punyetes aquest sou
que fa tants anys que m'esclavitza

I si em vénen ganes de fer
em farà venir un restrenyiment,
no tindrà cap més ou calent
el que de mi se n'aprofita.,

però la metàfora és extensiva als drets nacionals, com s'extreu, d'entre altres, de l'estrofa que blasma i rebutja el conformisme:

A canvi d'algun gra de blat
m'heu tret la força de volar,
però, us ho juro, s'ha acabat,
tinc per davant tota una vida.

Si al començament la gallineta deia “prou”, al final conclou amb un clar i inequívoc “no”. L'apel·lació a la *revolució* no deixa de ser un factor emfàtic al servei de la idea d'alliberament.

4.3.6 Sortir al carrer.

Després de *dir no*, el següent pas d'aquest itinerari personal (i per extensió, col·lectiu) és treure aquest *compromís* a camp obert, és a dir, que per *dir no* cal *sortir al carrer*, ja sigui per manifestar-se, o bé per exercir una militància. Es tracta d'un dels tèmics més significatius de la CC. No debades, *sortir al carrer*, en aquest treball dóna nom a una de les fases del *període combatiu*, així com al fil conductor tematicoargumental que anomenem 'Sortim al carrer' (v. 5.8).

Com dèiem més amunt, '*Damunt d'una terra*' (1968) és una de les cançons més reeixides pel que toca al tema d'assumir *el compromís*, però en realitat és reeixida en tot el referent a aquest motiu *d'activar el procés alliberador*, ja que en completa la referència amb la del pas de *sortir al carrer*, a l'acabament de la cançó:

En Maurici sap què fer:
buscarà els companys i **sortirà al carrer**.

El mateix s'ha de dir de '*Fent camí*' (1975): és una cançó que refereix aquests dos estadis de l'activació del procés alliberador. És significatiu com totes dues cançons posen èmfasi en la idea dels *companys*: l'alliberament parteix de l'experiència personal, però té una continuació necessària en l'àmbit col·lectiu. '*Fent camí*' expressa molt bé la simbiosi entre el procés individual i la lluita popular a través de l'entusiasme de saber-se un cooperador important i un estímul per a la col·lectivitat:

Alleugeriré el pas
duent amb mi el sarró,
i avivaré amb el cant
el pas dels meus companys.

I no hi podem ometre l'eloqüent cançó de Raimon '*T'adones amic*' (1976), intensa i emotiva. Feia pocs dies que la policia havia matat cinc obrers a Gasteiz (Euskadi), cinc obrers d'entre els moltíssims que havien **vençut la por** i havien **sortit al carrer** per tancar-se en una església, de la qual van ser desallotjats per la força assassina de l'Estat:

T'adones, company,
no volen arguments, usen la força...

Per això i per altres arguments:

que ens el van robant cada dia que passa,
t'adones, amic.
(...)
que fa ja molts anys que ens amaguen la història...
(...)
que ara volen el futur a poc a poc, dia a dia, nit a nit...

Raimon fa una crida quasi desesperada a sometent:

T'adones, company,
que **hem de sortir al carrer** junts, molts, com més millor,
si no volem perdre-ho tot,
t'adones, amic.

Si en parlar de les cançons anteriors destacàvem la importància de posar èmfasi en la idea de cercar els companys, en *'T'adones amic'*, a la referència constant que en fa al llarg del text (començant pel títol) Raimon hi afegeix adjectius quantificadors que fan palesa la urgència de no perdre el tren de la història. Cal situar aquesta cançó en el context del començament de la Transició, en el qual qualsevol encert o error en l'estratègia podien esdevenir decisius en el devenir de la història del país (com es va demostrar al cap dels anys).

4.3.7 El crit.

La importància de *sortir al carrer* consisteix no sols a fer visible la força de les masses (*"som molts més dels que ells volen i diuen"*, com afirma Raimon dins *'T'he conegut sempre igual'*), sinó sobretot a fer sentir la veu, **el crit** reivindicatiu i combatiu dels qui volen llibertat i justícia. **El crit** és l'antítesi del silenci. És també la metàfora i alhora la manifestació real de la rebel·lia dels qui, en comptes de tancar la boca, decideixen desafiar amb coratge l'absència de llibertat d'expressió.

'A cara o creu' (1968), cançó de la qual ja n'hem parlat abans (4.2), és una cançó vitalista, pertanyent al motiu de *La reivindicació de la joventut com a motor de canvi*. És la imatge del neguit d'un jove en l'albada de la vida. Igual com hem vist en *'Damunt d'una terra'* quan parlàvem del **compromís**, aquí també hi ha una veu adulta que s'adreça a un jove:

Vols la vida i l'has jugada,
vols somriure i tens un plor,
vols l'amor d'una vegada
quan estimes de debò.

Aquest jove viu amb el desfici del dubte: la lluita personal entre la resignació i l'idealisme. La veu adulta li mostra les dues cares de la vida. Aquesta cançó té un regust existencialista:

Però ja saps que cada dia
té els seu temps de llum i dol,
n'has de prendre el que venia,
has de rebre pluja i sol.

Finalment, aquesta veu li aconsella aprofitar la seva energia jove per viure la vida de manera valenta. Viure a 'a cara o creu' suposa assumir riscos:

*Voler callar i passar de llarg,
saber empassar-se un gust amarg,
o cridar fort per tot arreu,
viure la vida a cara o creu.*

Aquesta cançó de Llach, amb lletra de Lleó Borrell, exposa l'alternativa entre l'amargor del silenci conformista, o **el crít** valent que equival a viure la vida sense por i en plenitud, i la tria de la segona opció hi és sobreentesa.

En la cançó '**Més enllà d'un adéu**' (1976), Esquirols sintetitza poèticament i de manera admirablement eficaç les idees de **vèncer la por** i del **crít**, alhora que remarca la importància del sentit de companyonia dins la lluita col·lectiva:

Quan el bram de la tempesta porta **la por**,
quan l'home llença **queixes sense ressò**.

Un company esdevé germà,
un sol **clam** esdevé clamor,
cada mà troba una altra mà,
el poble esdevé **força per lluitar**.

La por hi apareix il·lustrada i amplificada per la imatge de la repressió ("el bram de la tempesta"). Encara que **el crít** sigui en principi ofegat per aquesta repressió ("queixes sense ressò"), el clam compartit trencarà aquest silenci i el clam esdevindrà clamor. És **el crít**, eficaç, el que ha estat dut **al carrer** junt amb els companys

En '**Cada dia és un nou pas**' (1976), en canvi, els actors del procés d'alliberament ja són al carrer (si no físicament sí quant a l'actitud), amb consciència de col·lectivitat i amb ferma confiança en el poder alliberador del seu esforç. **El crít** (i el cant), és una manifestació d'aquesta lluita valenta:

Potser **amb el crít**, potser amb les mans
obrirem pas, farem **un cant**
que vibrarà i es farà gran
com el dia que creix a cada instant.

4.3.8 Els actors del procés.

Hem vist els passos que, dins la NCC, constitueixen i detallen el *procés alliberador personal i col·lectiu*. A continuació veurem quins són els actors d'aquest procés. D'entrada cal fer una distinció entre els destinataris de la NCC i els destinataris pròpiament de la crida a fer aquest procés. És cert que, en principi, qualsevol persona, independentment de l'edat i la condició social pot ser procliu a somniar, a l'idealisme; i també pot ser capaç de despertar-se, i de **vèncer la por** i comprometre's d'alguna manera en una causa, dient un "no" insubornable al que considera que és injust, i fins i tot de sortir al carrer i unir-se al **crít** popular. Però també és cert que, dintre de l'heterogeni públic receptor de la NC, i sobretot quan es tracta de la CC, hi ha un sector d'aquest públic més susceptible d'assumir i més inclinat a elaborar aquest procés. Per això, i sense voluntat de fer

reduccionisme, podríem considerar que, per diverses raons, aquest sector el formen individus de la franja d'edat compresa entre 18 i 25 anys.

El públic de la NCC consta de dues generacions, que corresponen a dos moments de la NC, talment com podríem parlar també de dues generacions de cantants. Totes dues se situen dintre del que anomenem *període combatiu*. Sempre parlant d'una manera aproximativa, podem considerar que la primera generació d'oïdors de NCC són els nascuts entre 1940 i 1950. La segona generació són els nascuts entre 1955 i 1966. Dintre dels oïdors de NCC, si cal reiterar que el grup comprès entre 18 i 25 anys és el més susceptible d'assumir *el procés alliberador* és per raons que cal considerar òbvies: l'energia, l'idealisme i la capacitat de somniar i d'operar de manera revolucionària és, en general, més potent en aquesta fase de la vida.

Un exemple arquetípic i il·lustratiu de l'individu que assumeix el *procés alliberador* el trobaríem en la figura del jove Martí Marcó i Bardella, nascut a Barcelona l'any 1959 al si d'una família treballadora i de tradició republicana originària de Peralada (Alt Empordà). Treballava en un taller mecànic al carrer Viladomat i compaginava la feina amb els estudis en horari nocturn a La Salle. Martí tenia **un somni**, un ideal que probablement forjà en el seu entorn d'excursionisme i escalada, activitats que practicava en el seu lleure. Cal dir que l'escoltisme i l'excursionisme foren entorns que serviren llavors a molts joves per introduir-se en el món independentista. Martí, a disset anys ja **s'havia despertat** per perseguir el seu **somni**, havia **vençut la por** i va participar amb el seu **crit** per dir el seu particular (i col·lectiu) **"no"** en moltes de les manifestacions i protestes que tinguren lloc pels carrers del centre i a la Rambla de Barcelona durant la segona meitat dels anys setanta, sempre fortament reprimides pels "grisos". Era, igualment, assidu a les trobades sardanistes de la Plaça de Sant Jaume, que servien d'amagatall durant la persecució de la policia. L'any 1976 va ser detingut i multat durant la Marxa de la Llibertat (v.5.2.1.12), impulsada per l'entitat Pax Christi, encapçalada per l'activista L.M. Xirinacs (v. 4.5.6), que tenia per objecte recórrer els Països Catalans reclamant l'amnistia per als presos polítics i l'autodeterminació de Catalunya, tot difonent els principis de l'Assemblea de Catalunya, tot sota el lema *"Poble català, posa't a caminar"*. Feia temps, doncs que Martí Marcó havia **sortit al carrer** i s'havia posat a caminar. I tot ho féu sempre al costat dels companys.

No sabem fins a quin punt Martí seria seguidor de la NCC, però el que és impossible és que no la conegués. Ni tampoc sabem si l'influencià d'alguna manera, però tant se val, probablement no li'n feia cap falta.

Martí també assumí el **compromís**, que el dugué a militar políticament i a exercir un càrrec de responsabilitat dins les JERC (Joventuts d'Esquerra Republicana de Catalunya). Posteriorment formà part de Socors Català, entitat de suport als presos independentistes, i d'Estat Català. Però així com altres varen triar la via política, en Martí Marcó es va acabar decantant pel camí de la lluita armada. Formant part d'un escamot de l'embrió del que aviat seria l'organització armada Terra Lliure, el 26 de gener de 1979 fou abatut a trets per la policia a la cruïlla dels carrers Bruc/Diputació de Barcelona, mentre circulava amb cotxe junt amb dos companys per tal de dur a terme

un atracament a un transport de fons de Banca Catalana. Va morir al cap de tres dies a l'Hospital Clínic d'aquesta ciutat.

La seva mort el convertí en un dels emblemes de l'ideal pel qual havia lluitat, i que ell mateix havia plasmat temps enrere en uns versos, als quals Titot i David Rosell posaren música l'any 2000 amb el títol *'Digueu-me'* (dins LP Viatge efímer a la vall dels mots, DiscMedi 2000):

*"Digueu-me: podeu veure
a la primera llum de l'alba
allò que hem hissats amb orgull
a l'hora del crepuscle?"*

*La senyera estelada i llistada
surarà triomfant
sobre la terra dels lliures
i la pàtria dels valents.*

Aquest era el seu somni, l'origen de tot.

4.4 “Vull ser lliure, vull justícia...”

Amb aquest títol, pres de la cançó ‘*Vull ser lliure*’, anomenem el motiu que engloba els anhels més interioritzats en l'ésser humà. És, en bona mesura, la mare dels altres motius. El vessant resistencialista i combatiu de la Nova Cançó és extrovertit per naturalesa i social per definició, perquè no es limita a l'individu. Pretén explícitament incidir i contribuir a bastir una societat nova i lliure, però, com no podia ser altrament, aquesta només es pot construir a partir d'homes nous i lliures. Ateny inquietuds socials, polítiques, laborals, de classe i fins i tot nacionals, encara que aquestes darreres mereixen un tractament particular i específic dins el conjunt.

Ja hem esmentat, en parlar del *període combatiu*, el temps sociopolític en el qual s'emmarquen les cançons. Prenem com a leitmotiv del motiu la cançó ‘*Vull ser lliure*’ (1967), que és, després de les cançons iniciades per Raimon, la primera que esmenta aquestes paraules de manera directa. S'escau a aquest títol genèric i va esdevenir emblemàtica. Es tracta, en l'origen, d'un espiritual negre (*‘Oh, freedom’*) adaptat per Xesco Boix, i narra un sentiment particular però sobreentès en el context col·lectiu, cosa que ve corroborada pel fet que es tracta d'una cançó folk de multituds aplegades entorn d'uns ideals comuns.

4.4.1 “*Vull ser lliure...*”

La manca de llibertat de l'anomenada negra nit del franquisme la cantava Raimon dins ‘*La nit*’:

La nit. La nit és llarga, la nit.
Per a uns és nit de festa,
per a uns altres, nit de dol,
de cremar amor, nit vella,
de sentir la mort tot sol.
(...)
tantes nits perdudes
que no tornaran mai.
La nit, que llarga que és la nostra nit,
la nit.

En aquesta cançó discursivament assertiva, Raimon pretén denunciar la foscor que es vivia socialment, fer prendre consciència d'aquesta realitat. Ell 1964 poc més se'n podia dir, i no era poc. Però l'impuls del 1968, el primer any del subperíode de *sortir al carrer*, Jaume Arnella ja s'atrevia a expressar-se amb més claredat dins ‘*Es ara, amics, és ara*’:

Com més endavant camines
més s'eixampla l'horitzó,
quan entre els homes no hi hagi
cap esclau ni cap senyor:
jo cantaré cançons de llibertat,
jo cantaré cançons pel meu poble,

i jo us diré: És ara, amics, és ara.

4.4.2 “Vull justícia...”

Diuen: Si no et donen, pren.
No és de lladres dir amén
quan la suor del que fem
no l'eixuga el que rebem,
mullant d'or al qui ens la pren?

‘Tot explota pel cap o per la pota’. Ovidi Montllor.

Ovidi Montllor és, junt amb Raimon i Pi de la Serra, sens dubte el major portaveu de la lluita de classes de la NCC. Ell, treballador de trenta-sis oficis, representa com ningú la reivindicació obrera i la lluita per la justícia laboral. En diverses ocasions anà a cantar gratuïtament per als treballadors de la SEAT en vaga. Denuncià contundentment la mesquinesa de la classe empresarial emparada per l'estat.. *‘Tot explota pel cap o per la pota’* (1974) és, potser la cançó més combativa de les que reclamen justícia laboral. L'escena metafòrica de les molles al vent és la idea més revolucionària de les cançons que reclamen justícia laboral:

Ja no ens alimenten molles,
ja volem el pa sencer.
Vostra raó es va desfent,
la nostra és força creixent.
Les molles volen al vent.

Raimon expressa l'exigència de reparació d'un llarg temps d'injustícia en *‘Jo vinc d'un silenci’* (1976):

Jo vinc d'una lluita que és sorda i constant,
jo vinc d'un silenci que romprà la gent
que ara vol ser lliure i estima la vida,
que exigeix les coses que li han negat.

I Pi de la Serra, el 1977, en *‘Si els fills de puta volessin no veuríem mai el sol’* blasma també la hipocresia i el lladronici dels empresaris que durant la Transició volien defugir responsabilitats i riscos, sempre a costa de l'obrer:

A Suïssa han ingressat
mils de milions a cabassos;
després diuen que és l'obrer
el responsable dels fracassos
i la manca de control:
Si els fills de puta volessin no veuríem mai el sol.

4.4.3 “No més porres...”

El tema de la repressió és un dels llocs comuns més característics de la CC. Repressió de manifestacions, de vaguistes, d'estudiants...però també assassinats d'estat, ja sfos al carrer per part de la policia, ja fos en comissaries a còpia de tortura (v. 3.2).

En primer lloc, pel que fa a la repressió de manifestacions, hi ha tres cançons, a més de la genèrica ‘*Vull ser lliure*’ (“no més porres a sobre meu”), que pel seu caràcter metafòric (*‘La fera ferotge’*, d’Ovidi Montllor), o al·legòric (*‘Un gran dia’*, de La Trinca), o per la inefable perplexitat que desprèn (*‘La meva estrella’*, de Pi de la Serra), presenten un cert aire de comicitat impropri del succés, però el fet és que il·locutivament guanyen en eficàcia. Com que aquetes cançons les anirem tractant a fons al llarg de l’anàlisi discursiva, centrarem l’atenció en una cançó que és una veritable joia de la CC.

‘*Primer de maig de 1976*’, de Teresa Rebull, és una de les cançons més belles d’aquest motiu. Són històriques les manifestacions reclamant “Llibertat, Amnistia i Estatut d’Autonomia” de l’1 i el 8 de febrer d’aquell 1976 per la duresa de la repressió, immortalitzada en fotografies que ja formen part de l’imaginari de la història negra de la Transició (v. Ballester i Risques 2001). Però l’1 de maig d’aquell any no fou menys cruent. Mesos després de la mort del dictador, la manifestació del Dia del Treball encara no era autoritzada. Teresa Rebull visqué els fets en primera persona, i publicà la cançó cinc anys després, el 1981.

La cançó es pot descriure com una poetització de la lluita. Descriu una situació dura, però dins el fragor de la colpejadissa exulta un optimisme desbordant de confiança en el triomf de la classe treballadora. Ja d’entrada, ens presenta un matí lluminós, tota la cançó serà una visió lluminosa:

El sol de la Rambla, aquell primer de maig,
sens flors a les parades, sense ocells ni cant.
Jo me la mirava, **aquella espiga alta,**
valenta i ben plantada, estesa sobre l’asfalt.

La tornada atribueix a la cançó un dinamisme frenètic:

La genta caminava, amunt i avall.
La gent corria, amunt i avall.

Hi ha un ingredient d’erotisme, d’exaltació de la bellesa de l’ésser humà (home i dona) que sembla que presagüi l’home nou, solidari i lliure, i d’un enamorament de la joventut. La descripció de la joventut suggereix també una idea de futur: els treballadors de l’avui i el demà. És una oda a l’estètica humana en el seu vessant més noble, una delectació estètica enmig de la tragèdia (marquem aquests detalls en vermell):

Jo me’l mirava, aquell **xicot ardent,**
pell llisa, espadenya blanca, **sota cops de mala rel.**
Jo me’l mirava, **aquell obrer irat,**
amb la raó als llavis, el puny ben apretat.

La gent caminava, amunt i avall.
La gent corria, amunt i avall.

Cal destacar també l'utilització d'una adjectivació contrastiva (en blau els factors positius; en negreta les imatges repressives).

Cuixes rodones de noies airoses
com una **tramuntana d'ocells de pau**.
Cabells al vent, espeses barbes,
entre els *jeeps* i trabucaires, per la **Rambla bonys i sang**.

La gent caminava, amunt i avall.
La gent corria, amunt i avall.

Però el desastre es resol en una mirada optimista i esperançada:

Eixugueu les llàgrimes, **companys de primavera!**
Dies de sol i festa un dia seran.

La gent caminava, amunt i avall.
La gent corria, amunt i avall.

La repressió dels anys de l'anomenada Transició, tanmateix, no es limità a les porres, ans deixà, entre 1975 i 1983, cinquanta persones assassinades per la policia en manifestacions, actes polítics i conflictes sindicals, accions que quedaren per a sempre impunes (v. 4.5.8). En un espai de quatre anys apareixeran quatre cançons que esmenten aquesta mena de crims d'estat recurrents. Aquí ja no hi ha lloc per la ironia ni per al sentit de l'humor. Es tracta de '*Crònica d'un temps*' (1973), d'Ovidi Montllor, en una de les narracions més colpidores:

(...) Una mort sense accident,
sense cap malaltia,
sense anys i més anys,
sense cap covardia.
Amb un poquet de plom
que va entrar per l'esquena.

Sé' (1974), de Pi de la Serra, fa una al·lusió força entenedora als diversos casos d'obriers morts per trets de la policia:

(...) Sé de moltes injustícies
que ningú sap ni sabrà;
sé de vides escapçades
per un sol gest d'una mà.

El mateix Pi de la Serra s'hi tornarà a referir tres anys més tard dins '*Si els fills de puta volessin no veuríem mai el sol*' (1977) de manera encara més eloqüent:

Surten al carrer, estan
cansats de falses promeses;
sona un tret com un fuet
i cau mort, les mans esteses.
Deixa dona, fills i dol:
Si els fills de puta volessin no veuríem mai el sol.

I no podem deixar d'esmentar la possiblement més emblemàtica, donada la magnitud de la tragèdia: la matança d'obrers a Vitòria, durant una tancada de vaguistes en una església, en un dels episodis més salvatges que s'han viscut a l'estat espanyol en temps no de guerra. '*Campanades a morts*' (1977), composta per un Lluís Llach trasbalsat, la mateixa nit del succés (v. 5.9.1), la va estrenar el cantant a Vitòria pocs dies després, encara amb la ciutat en plena commoció.

La repressió no anava, evidentment, de manera exclusiva cap al món obrer, sinó també cap al vessant nacional de la lluita. És un tema que queda reflectit en cançons que tractarem al llarg del capítol dedicat a la lluita patriòtica (v. 4.5).

4.5 L'amor a una terra que la volen lliure.

“La llibertat és indivisible, i sense llibertat nacional les altres són lletra morta”.

Heribert Barrera. Polític i científic català.

Fent-se ressò de l'anhel de llibertat dels catalans que sempre han estimat aquesta terra, i que per tant l'han volguda lliure, entenent l'amor a la terra com a quelcom entranyable, com un sentiment incondicional lligat a la pertinença, un bon nombre d'autors han mostrat aquest amor com el motor del patriotisme expressat de diverses maneres en les seves cançons. L'amor a la terra precedeix el patriotisme, que n'és una de les manifestacions. Els nostres autors, talment com els catalans als quals donaven veu llavors i com els catalans d'ara que també s'hi identifiquen, no conceben ni admeten per a la terra que estimen cap altre estatus que no sigui el de la llibertat plena. És el poder del sentit de la dignitat que fa anhelar i exigir la llibertat de la nació. Les cançons que s'hi refereixen, ni que sigui de manera implícita, constitueixen més de la meitat del corpus, i entre aquestes, de manera explícita ho fan ben bé una trentena, i ho mostren de diferents maneres:

Raimon, musicant Espriu (*'Inici de càntic en el temple'*) expressa la idea del compromís:

*Ara diguen: “Ens mantindrem fidels
per sempre més al servei d'aquest poble”.*

Pararem una especial atenció a la forta relació sentimental amb el país que desprenen la major part de les cançons de Lluís Llach, particularment explícita en *'País petit'* (no inclosa en el corpus):

*Canto i sempre em sabré
malalt d'amor pel meu país.*

I bé, com dèiem en la semblança de Lluís Llach (v. 2.1.8), *'País petit'* no és sinó la paràfrasi textual tardana i alhora la culminació del seu leitmotiv des dels seus començaments: l'amor al país.

Pere Figueres va *'A la recerca d'una terra'* des del nord de Catalunya:

*Si estimi tant el meu país
ell també m'estima ben fort;
agermanats pel seu encís
anem ensems al mateix port.*

Paco Muñoz, ferm defensor de la idea de nació catalana, anhela la llibertat del País Valencià. Dins *'Què vos pasa, valencians'*:

*Alça't, poble de València
i comença a caminar,
perquè un poble nascut lliure
no ha de viure empresonat.*

i la seva regeneració i revitalització dins *'Qui dirà la nostra història'*:

*Quan arribarà eixe dia
que la branca ha de florir?*

Guillem d'Efak, dins *'Siau qui sou'*, conrea l'autoafirmació de la personalitat de les Illes a través de l'evocació poètica:

*Rajoles d'una fornada,
ponzelles d'un sol ramell;
Gimnèsies i Pitiüses,
ales d'un mateix ocell.
(...) El vell Regne de Mallorca
mai no ens el faran bocins.
(...) Siau qui sou, Mallorquins!*

Fins i tot La Trinca, amb el seu particular estil, se'n fa partícip a través de l'al·legoria de *'Corasón loco'*:

*L'altra pàtria és la fulana,
perquè a mi em dóna la gana,
perquè ella em té el cor robat.*

Al Tall, en *'La garrofera'*, s'enorgulleixen de l'arrelament i la fermesa:

*La garrofera és eterna:
sempre ha estat on ha d'estar.
(...) La garrofera destil·la
rampellades nacionals.*

... i volen la terra lliure:

*Fora de la nostra terra
els que l'estan ocupant!*

La Companyia Elèctrica Dharma ens regala dins *'Catalluna'* una de les glosses poètiques més belles que s'han escrit per evocar les arrels del país. La seqüència final en resumeix el sentit:

Sí, la lluna jove i nua i bategant em torna un tros petit de nit, i amb una tendresa infinita us dic que Catalúnia és la penyora d'un sentiment molt antic.

Com vehiculen aquest sentiment els autors combatius de la Nova Cançó és el tema que ens ocuparà al llarg d'aquest capítol. Les cançons que aborden el tema nacional tot al llarg del període combatiu abasten, tal com hem pogut començar a veure, tot el territori català, i són fetes per autors que somnien amb una nova plenitud de Catalunya, del nord al sud i mar enllà. En podem resseguir un itinerari ideològic sobre el qual es fonamenten els apartats del capítol, i que correspon al conjunt dels tòpics i els temes que tracten les cançons. D'entrada, per alliberar la terra, primer de tot cal prendre'n i fer prendre *consciència plena de la situació d'opressió*. Rere la presa de consciència, és necessari *identificar l'enemic*, descobrir i denunciar els seus propòsits etnocides i preparar la defensa. El següent pas consisteix a armar-se ideològicament i moralment, prenent com a base *l'autoafirmació* i l'adopció d'una actitud fortament assertiva en la defensa dels nostres drets i de la nostra identitat, a partir de factors com *la voluntat d'ésser, les arrels, la llengua...* Però l'autoafirmació no pot esdevenir un fi en ella mateixa, sols té sentit si no es queda aquí i va més enllà per assolir la seva veritable funció: *menar a la lluita*.

4.5.1 Consciència de poble oprimít.

“Sovint, amic, massa sovint,
sento que som poble oprimít
que ha begut dolços vins d'oblit
i al compàs de la por es va destruint.”

'Cada dia és un nou pas' (Esquirols)

Tot el que hem esmentat fins ara ens mena a la consideració d'una idea de ***nosaltres*** que es correspon a la consciència de comunitat nacional, i que constituirà la perspectiva general, tret d'alguns matisos, del conjunt dels textos que analitzarem en aquest treball. Al fons del missatge d'aquests autors, doncs, sempre hi ha el país, entès aquest com un marc superior d'identitat, de lleialtat i de responsabilitat compartida, i paral·lelament, la consciència que els catalans estem sotmesos a un procés colonial de destrucció de la personalitat i de la identitat col·lectives, i d'això deriva una idea d'***ells*** (referida als opressors espanyols i francesos) que paral·lelament, com a subjecte antagònic, acompanyarà la de ***nosaltres*** (v. 5.5). És una idea omnipresent en el conjunt de la CC perquè talment és present en els individus conscienciats de la societat catalana, que són els principals receptors d'aquests missatges, i si bé és percebuda en la major part dels textos, en uns hi apareix de manera més explícita que en altres i se'n desprèn clarament. Entre les seqüències més explícites s'hi troben les que consideren que el país es troba ***lligat***.

Siset, que no veus l'estaca
a on estem tots lligats?
Si no podem desfer-nos-en

mai no podrem caminar. (*L'estaca'*)

Aquí, *lligat* esdevé sinònim d'*estacat*, terme que es fa servir en l'entorn rural per anomenar la manera com es lliga un gos per limitar el seu camp de moviment, i no deixar-lo *caminar*. La metàfora és perfecta per il·lustrar la situació de Catalunya respecte dels estats espanyol i francès.

Paco Muñoz, insistint també en la necessitat de *caminar*, considera el País Valencià *empresonat*:

Alça't, poble de València,
i comença a caminar,
perquè un poble nascut lliure
no ha de viure empresonat.
(*Què vos passa, valencians?'*)

la mateixa presó que esmenta també Lluís Llach:

No és això, companys, no és això,
ni paraules de pau amb garrots,
ni el comerç que es fa amb els nostres drets,
drets que són, que no fan ni desfan.
Nous barrots sota forma de lleis.
(*Companys, no és això*)

Raimon presenta el país *perseguit* en l'àmbit de la seva existència:

(...) cantarem la nostra vida
de poble que no vol morir.
(...) lluitarem amb tota la força
per l'única possible
perseguida vida nostra. (*Cantarem la vida'*)

La recuperació per part d'Esquirols del poema de Ventura Gassol '*La cançó dels mariners*' ens aporta una idea-força que és present en diversos textos de la CC, i també en el discurs de personatges de l'entorn social i nacional, com ara L.M. Xirinacs: l'opressió nacional presentada com esclavitud, de la qual cal prendre consciència i és urgent alliberar-se'n:

*Catalunya, pàtria nostra,
vola com una nau,
tens el cel que et fa de sostre,
massa ample per ser esclau. ('La cançó del mariners')*

Seguidament, entre les que manifesten la idea d'opressió de manera implícita destaquem, en primer lloc, una altra cançó d'Esquirols, que també té quelcom a veure amb L.M. Xirinacs, ja que la hi van dedicar poc després d'haver sortit aquest de la

presó, on va passar dos anys (1973-75) per activitats contra el règim, i que comença amb la citació d'una coneguda sentència seva:

“Cal lluitar contra el fort
per deixar de ser febles,
i contra nosaltres mateixos
quan siguem forts”.
La teva paraula, cada cop més,
va passant les reixes per volar després.
(‘Al banderer de la pau’)

L'empresonament de Xirinacs vol ser presentat com a metàfora (sinècdoc, més pròpiament) del poble català.

Per la seva banda, Ovidi Montllor ens presenta el país com a objecte d'intent d'anihilació (etnocidi):

És ben trist encara parlar
i posar al seu lloc una història.
Fins ací ens heu fet arribar,
de tan grossa raó naix la glòria. *(‘La cançó del cansat’)*

Els eivissencs d'UC, dins aquesta glossa històrica d'Eivissa amb un fragment del poeta també eivissenc Felip Curtoys com a tornada de la cançó, ens presenten la nació trossejada i colonitzada:

Entre germans ningú mana, no ens podem deavenir.
Sa feina no serà vana si arribam a aconseguir
sa llibertat sobirana que un dia vàrem tenir,
i es drets que junts defensàrem lluitant contra Felip V.

*Eivissa, petit bocí de la terra catalana
que arrancà la tramuntana i enmig de la mar florí.*
(‘Eivissa, petit bocí’)

Vegem-ne, tot seguit, una sinopsi cronològica de les vint-i quatre cançons més significatives sobre el tema de la consciència de poble oprimat:

1962 ----

1964 *‘Cantarem la vida’*

1968 *‘L'estaca’, ‘La meva terra’*

- -----

- 1976 *'Al banderer de la pau', 'Cada dia és un nou pas', 'T'adones, amic', 'Les quatre banderes'*
- 1977 *'Què vos passa, valencians?'*
- 1978 *'Companys, no és això', 'Venim del nord, venim del sud', 'La cançó del cansat, 'Onze de setembre'*
- 1979 *'Processó', 'Lladres', 'Encara', 'Eivissa, petit bocí'*
- 1980 *'Siau qui sou'*
- 1981 *'Com el Far West no hi ha res', 'Corasón loco', 'Som'*
- 1982 *'La cançó dels mariners'*
- 1983 *'La garrofera'*
- 1984 *'No abarateixis el somni'*
-
- 1986 *'No volem ser'*

Quatre anys després de *'Cantarem la vida', 'L'estaca'* fou la cançó que, tot i la metàfora, reflectí millor i de manera més evident la consciència d'opressió nacional i la necessitat de desfer-se d'aquesta opressió, a més d'haver esdevingut la més emblemàtica de totes les cançons que tractaven d'aquest tema; la censura hi contribuí, com se sol dir, però textualment i estructuralment la idea-força hi resulta més eficaç, sense demèrit de Raimon, que en *'Cantarem la vida'*. Tanmateix, és simptomàtic observar com el gruix més important de les cançons que reflecteixen consciència de poble oprimint pertanyen al final del període de *sortir al carrer* i sobretot a la fase del *desengany* (1978-80), per esdevenir ja una constant durant el *decantament patriòtic*. Tot plegat, com ja hem apuntat abans, no vol dir que aquesta idea no fos present d'alguna manera en les cançons de la resta del període, però hi apareixia de manera menys explícita. Fou a mesura que l'interès temàtic s'anà decantant cap al cantó nacional que aquesta idea esdevingué predominant. També és remarcable que la major part de les cançons es refereixen al país sencer. Les poques excepcions les trobem en les cançons de Paco Muñoz i Al Tall, però per raons purament contextuais, i en La Trinca, que en aquest cas sí que no hi cap més justificació que la seva visió principatina de la nació. Per la seva banda, Lluís Llach vehicula des del començament (1968) una forta consciència d'opressió nacional que reflecteix en les seves cançons. Esquirols manifesten un nacionalisme abrandat, fins al punt de musicar un poeta passionalment patriòtic com Ventura Gassol, però sempre fugint del mer idealisme i centrant-se en el combat a peu de carrer. Raimon no ha abaixat la guàrdia en els dotze anys transcorreguts des de *'Cantarem la vida'* (*"lluitarem amb tota la força per l'única possible, perseguida, vida nostra"*) a *'T'adones, amic'* (*"T'adones, company, no volen arguments, usen la força"*), tot constatant que el 1976 res no ha canviat, ans al contrari, tal com expressa la segona cançó. Ovidi Montllor, fusteria de mena, no necessita expressar temàticament la seva consciència d'opressió nacional en les cançons, car tota la seva obra, indissociable de la persona, l'actor, l'activista, destil·la aquesta idea. Tret de *'La cançó del cansat'*, dins la qual aquella idea apareix explícita, la seva obra se centra més en la lluita per la justícia laboral i social amb un fort contingut de classe.

Pel que fa a la naturalesa dels actes de parla en aquest grup de cançons, es caracteritzen per tractar-se d'un nombre similar de textos il·locutivament assertius, basats en

l'argumentació i la denúncia; exhortatius, en forma d'invitació a la presa de consciència i la crida a l'inconformisme i a l'acció que se'n deriva; i compromissoris, manifestant la decisió del locutor d'implicar-s'hi i d'assumir riscos en la lluita per l'ideal proclamat.

4.5.1.1 Un anhel més pregon del que alguns voldrien.

“Catalunya, pàtria nostra,
vola com una nau,
tens el cel que et fa de sostre,
massa ample per ser esclau”.

Ventura Gassol.

És necessari, abans d'avançar, desfer la falsedat del suposat caràcter antifranquista de la reivindicació nacional dins la NCC. Hi ha hagut una tendència capciosa, per part de molts comentaristes, de presentar el problema dels catalans com una conseqüència directa de la dictadura franquista, en un clar exercici de desmemòria del temps anterior: des de la Nova Planta fins al tombament de la República Catalana proclamada per Francesc Macià, passant per la dictadura de Primo de Rivera. La cantarella de l'antifranquisme de la Nova Cançó no deixa de ser un tòpic interessat esgrimit pels mateixos que intentaren liquidar-la als anys vuitanta, quan ja no necessitaven instrumentalitzar-la ni fer-la servir als seus interessos, ometent que aquella dictadura no havia estat sinó la forma que adquirí l'opressió nacional en un determinat moment de la història. Just poc abans de l'agressió feixista espanyola, l'Estat havia avortat, sota amenaça militar, la República Catalana, per poc després rebaixar l'Estatut, com bé s'encarregà de recordar-nos el grup Coses amb la cançó *L'Estatut* aplicant-la a la nova i repetitiva situació. També el grup Al Tall deixava clar que el problema venia d'Almansa, i Lluís Llach ho corroborava en la cançó *Encara*, un dels textos més explícits en aquest sentit i exemple de reivindicació patriòtica aplicat a la nació sencera, que transcendeix la conjuntura política de llavors. L'evident manipulació consistent a reduir o a diluir les aspiracions dels catalans expressades a través de la cançó a la lluita contra el franquisme queda en evidència, doncs, en múltiples ocasions. Amb independència de les inevitables referències a la dictadura franquista (*El burro i l'aguila real*, *La matança del porc*, *Goigs a Sant Democràç*), l'estaca a la qual al·ludeix Lluís Llach venia de molt més enrere, i ell mateix dins *Companys, no és això*, amb l'expressió “*pel que varen morir tantes flors*” obre un vastíssim camp de reivindicació nacional que hom pot allargar en el temps tant com es vulgui. També La Trinca sembla tenir clara aquesta idea dins *Com el Far West no hi ha res* (“*Invasions de tota mena ha sofert contínuament, però una de les més sonades l'ha tingut darrerament: la del general Frank Custer...*”), on presenta la recent dictadura com un episodi més d'una dissort crònica. Val a dir que tot plegat és extensible al conjunt d'autors que enarboren la idea de Països Catalans (Raimon, Guillem d'Efak, Ovidi Montllor, UC, Paco Muñoz...), que situen l'origen de l'opressió nacional en els mateixos termes.

La NCC, per tant, dona veu a un anhel de llibertat amb profundes arrels en l'inconscient col·lectiu nacional. I si bé el factor nacional dins la Nova Cançó no és merament antifranquisme, també és cert que el franquisme és un caldo de cultiu molt propici perquè emergeixi aquell sentiment que hi ha en l'inconscient col·lectiu dels catalans des d'antic. Si abans comentàvem la importància de la musicació per part d'Esquirols de *'La cançó dels mariners'*, del poeta Ventura Gassol, expressió del nacionalisme essencialista que encarnava Estat Català en el temps del president Macià, és perquè, igual com altres autors però amb més èmfasi, aquests situen el dilema nacional no en una difusa i imprecisa tria entre autonomisme i autodeterminació, sinó directament entre recuperació de la llibertat o perpetuació de l'esclavatge i la submissió. I diem *recuperació* perquè aquesta és la idea que expressa Gassol en *'La cançó dels mariners'*, la memòria d'un poble que té consciència d'haver estat lliure: ¿quin poble "*sap d'esma les dreceres i els camins de llibertat*" sinó un poble que guarda en la memòria un passat de llibertat?, i ¿què vol dir "*el Mestral que infla la vela, que se'ns enduu terra enfora*" i "*el cel que et fa de sostre*" sinó el record de les glòries d'una nació lliure que, tot navegant, sols tenia com a sostre el cel i va senyorejar el Mediterrani?

Parlo de mi i de tots, i del meu temps
i d'altres temps esclaus de la mateixa
mesura de silenci i d'oblit.

M. Martí i Pol (*'Ve de ponent'*)

4.5.2 Ponent: la identificació de l'enemic.

Ve de ponent com sempre, ja ho he dit,
aquest mal vent, i bufa fort encara.

M. Martí i Pol (*'Ve de ponent'*)

Expressar verbalment la consciència de poble oprimat porta indefectiblement a identificar i a localitzar l'opressor en l'espai i en el temps. Seguint el fil del que apuntàvem més amunt (4.5.1), aquest enemic, expressat bé de manera explícita o bé de manera sobreentesa, es correspon a un **ells** opressor antagònic d'un **nosaltres** poble oprimat (de vegades com a idea associada o complementària a l'opressió de la classe obrera) [v. 5.5.11]. En la CC és presentat sota diverses formes i denominacions, que obeeixen a raons de gènere literari, estilístiques o, fins i tot, en els primers anys del període combatiu, possibilistes. La identificació de l'enemic es va fent més explícita a mesura que transcorre el període combatiu. Després de tímides insinuacions o referències encriptades en la metàfora per causa de la prudència que exigia la situació política, els darrers anys de la fase de *sortir al carrer* ja se'l va anomenant amb nom i cognoms. Vegem, d'una manera aproximativa, les diferents formes adoptades al propòsit pels diferents autors.

L'origen genèric:

Miquel Martí i Pol, en boca de Ramon Muntaner, glossa poèticament el refrany ("*De ponent, ni vent ni gent*") per situar geogràficament l'enemic ancestral. Les dues cançons

que hem triat de Ramon Muntaner, que corresponen a dos poemes de Martí i Pol, simbolitzen l'opressió nacional amb la metàfora del vent, inclosa en el refrany. En particular, en *Les quatre banderes* expressa la idea de la necessitat d'una llevantada valenta que escombri el vent de ponent (*"gent que lluiti és el que cal"*).

'Ve de ponent'

*Ve de ponent, com sempre i és fal·laç
aquest mal vent, i encomana eixorquia.*

'Les quatre banderes'

*Tenia un jardí amb tres arbres,
un mal vent me'ls ha esfullat.*

*(...) no la'n trauré fins que bufi
ben fort el vent de llevant
i s'endugui aquest mal aire
que ens toca de respirar.*

Els tres arbres esfullats pel mal vent és una clara referència als Països Catalans. No hem de considerar *Ponent* com un eufemisme, ans com un recurs poètic metafòric, que emparat en un refrany popular i la metàfora del vent aporta un considerable èmfasi a la idea que vol transmetre.

De manera menys genèrica i més geogràfica hi són les referències al mal d'Almansa. D'una manera particular, dintre de l'obra temàtica d'Al Tall *Quan el mal ve d'Almansa* (1979), ve expressat en dues cançons:

'Processó': *"... i la història ja és passada, però el mal que vingué d'ella, mal d'Almansa, rosega encara i alcança tot el poble"*

'Lladres':

*"Lladres que entreu per Almansa,
no sou lladres de saqueig,
que ens poseu la cova en casa
i des d'ella governau.*

El mal d'Almansa, però, ja l'havia esmentat dos anys abans un altre cantant valencià, Paco Muñoz, dins *Què vos passa, valencians*:

*Un mal dia, des d'Almansa,
ens vingué la novetat:
el nostre País valencià
era país conquestat.*

la referència geogràfica precisa:

Si Almansa és, més que una població, el topònim d'una derrota històrica i símbol de l'origen d'una ocupació, Castella esdevé en *'Per Mallorca'* el símbol de la foscor nacional:

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

*Quan ix el sol els galls canten,
quan ix el sol els galls canten, bonica morena,
quan se pon callen i dormen.*

La nació comença a parlar (i a viure) per les Illes, i en arribar a Castella (Espanya) la fan callar (no la deixen existir). De fet, la metàfora tant es refereix a la nació com a la llengua.

Altres són més precisos i situen la referència al bell mig de la metròpoli colonial, com ara els eivissencs d'UC:

*En aquesta illa tan pobra,
els que la van governant
tallen per allí on volen
i es queden sa major part;
i a **Madrid** fan festes grosses
amb lo que es va recaudant.*

'En aquesta illa tan pobra'

o bé el grup Coses, l'any 1978, ironitzant amb l'Estatut que es troba en debat d'elaboració i que té tot l'aspecte (com així s'esdevindrà pocs mesos després) d'esdevenir una nova presa de pèl a la voluntat del poble català, tot rescatant un text anònim de l'any 1931, referit a l'anterior fracàs:

*Valga'ns el nostre Estatut
més petit que un esternut
d'una puça presumida;
Mare de Déu que esquifit;
com que arriba **de Madrid**
no ens arriba pas a mida.*

'L'Estatut'

Esquirols empen tant la referència directa com l'eufemisme estilístic per blasmar l'espòli i l'explotació forana de la terra:

*Fa temps i temps que **els del centro**
ens han aigualit el vi,
i el cocido que ens endossen
ni el fetge no el pot pair.
(...)
És ben nostra aquesta terra
que als de fora fa delir;*

*que se'n vagin a l'Amèrica,
que se'n tornin a Madris.*

'Corrandes vénen'

ells:

En una majoria de casos, però, hi ha tota una sèrie de referències pronominals en tercera persona del plural, de vegades el líptiques, que fan al·lusió a l'enemic històric sense esmentar-lo, que queda sobreentès, car forma part de l'univers mental col·lectiu:

*"T'adones, amic, que a poc a poc ens van posant el futur a l'esquena (...)
T'adones, company, que ens el van robant cada dia que passa." ('T'adones, amic').*

"A les armes, catalans, que ens han declarat la guerra!" ('Catalunya, comtat gran').

"Encara canti cada nit amb la llengua que m'han defès" ('A la recerca d'una terra').

En aquest cas, és clar que Pere Figueres es refereix als francesos.

De vegades aquest *ells*, tot i sobreentès, ve referit en forma d'indefinit:

(...) i s'ha demostrat que mai ningú no ens podrà tòrcer" ('Cant del Barça')

*"Si n'hi ha que els hi fa nosa llengua del nostre passat,
nosaltres veiem la cosa de molts diferents costats.
Que si nos deien un dia: "parleu pas el català",
el poble s'aixecaria amb un gros pal a la mà". ('Desperta't, Rosselló')*

també, lògicament, referit a l'enemic jacobí francès. No hem d'oblidar que el nord de Catalunya reivindicatiu i amb consciència nacional situa l'enemic a França, i ho fa fent referència a un **ells** el líptic però evident. Per les seves condicions particulars, el cavall de batalla del nord de Catalunya pel que fa a la lluita nacional és la identitat manifestada a través de la llengua catalana, la qual, per als catalans del nord, davant la impossibilitat, almenys fins avui, d'articular un projecte polític, esdevé l'únic factor d'afirmació de catalanitat encara tolerat, i no pas en tots els àmbits (v. 4.5.4.1). Aquesta realitat, tal com podem veure al llarg d'aquest treball, la comparteixen i manifesten en termes semblants tant Jordi Barre com Pere Figueres.

Al Tall no s'està de blasmar amb contundència la realitat colonial del país:

"Fora de la nostra terra el que l'estan ocupant!" ('La garrofera').

l'alusió metafòrica:

És el recurs que utilitzà Lluís Llach, per raons òbvies, en la seva primera etapa, però la referència quedava ben evident per als bons entenedors, dins *'L'estaca'* i *'La gallineta'*. Més endavant, i ja amb finalitats estilístiques, tal com podrem veure en el proper capítol, el feren servir Esquirols en el *'Conte medieval'* (v. 5.3.3.4) i La Trinca en *'Com el Far West no hi ha res'* i *'Corasón loco'* (v.5.3.2), cançons, aquestes dues darreres, de gran eficàcia comunicativa.

l'enemic intern:

Val a dir que no sempre l'enemic ens ha vingut de fora, com bé s'han encarregat de recordar-nos els nois d'Esquirols, a manera d'avertiment, en *'Corrandes vénen'*:

*També tenim molta platja,
hotels, "dàncings" i "night clubs",
torrem culs per cap pesseta
i en quedem amb els dits bruts.
(...)
I si els venem la camisa
ens prendran els pantalons.*

i Maria del Mar Bonet en *'Vigila el mar'*:

*Vigila el mar,
que l'ocell ja no canta,
i els terrats s'han cobert de brutor.
Vigila el mar,
que les cales són preses
i els pins callen la cançó.*

referint-se, totes dues cançons, als autòctons que, moguts per la cobdícia, es venen la terra sense cap escrúpol. En el cas de *'Vigila el mar'*, hi ha en el fons aquesta crítica a l'especulació urbanísticoturística, però afegida a una significació més àmplia, com veurem dins 4.6.1.

Però potser les frases més lapidàries en aquest sentit són les que ens aporta Lluís Llach en *'Companys, no és això'*:

*(...) ni el comerç que es fa amb els nostres drets,
drets que són, que no fan ni desfan (...)*

¿A qui no li recorda això els desertors de l'Assemblea de Catalunya que tan ben retratats quedaren dins La traïció dels líders (Xirinacs 1993)? (v. 4.5.6).

4.5.2.1 Etnocidi i autodefensa.

La consideració d'enemic no és pas gratuïta: es troba en la naturalesa etnocida de l'opressor (v. Benet 1995) i és constatable per poc que se sàpiga analitzar i interpretar la realitat passada i present sense prejudicis i per poc que es preservi la necessària memòria històrica. Sense anar més lluny, ha hagut de ser un home com l'expresident de la Generalitat del Principat Jordi Pujol qui, a misses dites, hagi reconegut públicament que *“ells (Espanya) sempre ens han volgut liquidar, des del segle XVI, i ara tenen la sensació que ho poden fer. És feina nostra, un cop més, impedir-ho.”* (Jordi Pujol a Toni Aira i Maria Coll, El Singular Digital, 23 d'abril de 2009). Més clar, l'aigua. Per la seva banda, la voluntat de destruir la identitat catalana ha estat també un objectiu de l'estat francès d'ençà del Tractat dels Pirineus. I justament això, impedir-ho, era el que volien els homes i dones de la Nova Cançó des de fa més de quaranta anys, durant el que aquí anomenen *període combatiu*. D'entre les cançons que tracten la consciència d'etnocidi i la necessitat de defensar-nos n'hi ha deu que podem considerar les més categòriques. Amb aquestes cançons pretenien neutralitzar la colonització mental, la malaltia de la ignorància respecte de la pròpia realitat, la resignació dels qui assumien la derrota com a quelcom irreversible. En fem una sinopsi cronològica:

- 1962 ----
-
- 1964 '*Cantarem la vida*'
-
-
-
-
-
-
-
-
-
- 1973 *Desperta't, Rosselló'*
- 1974 ----
- 1975 ----
- 1976 '*T'adones, amic*'
- 1977 '*Què vos passa, valencians*'
- 1978 '*Onze de setembre*'
- 1979 '*Encara*' , '*Lladres*'
- 1980 '*Siau qui sou*'
- 1981 '*Com el Far West no hi ha res*'
-
-
- 1984 '*Al meu país la pluja*'
-
- 1986 ----

És important subratllar com aquesta idea és present en autors de tot el conjunt de la nació catalana i aplicables a tot el territori. En farem també, a continuació, una breu sinopsi del contingut ideològic en forma de fil conductor tematicoargumental:

	consciència d'etnocidi	voluntat d'autodefensa
<i>'Cantarem la vida'</i>	per l'única possible, perseguida vida nostra (...) l'esperança temps i temps negada , arrencada i trencada.	Cantarem la nostra vida de poble que no vol morir, lluitarem amb força, lluitarem amb tota la força.
<i>Desperta't, Rosselló'</i>	Si n'hi ha que els hi fa nosa llengua del nostre passat...Que si nos deien "parleu pas el català"...	A lluitar com ho demana un bon fill del Rosselló, per la llengua catalana, que hem de defensar al millor.
<i>'T'adones, amic'</i>	T'adones, company, que ara volen el futur... T'adones, company, no volen arguments, usen la força...	T'adones, company, que hem de sortir al carrer junts, molts, com més millor, si no volem perdre-ho tot...
<i>Què vos passa, valencians'</i>	...mataven aquell cant ... ens vengueren per un plat de lletilles a Castella ...ens robaren la consciència, per això ara estem callats.	Què vos passa, valencians? (...) Alça't, poble de València, i comença a caminar, perquè un poble nascut lliure no ha de viure empresonat.
<i>'Onze de setembre'</i>	Un poble fort que es recupera de la desfeta d'anys passats, de la tempesta que l'oprimia...	Homes d'aquí, obriu els ulls, i bé veureu un poble en marxa, un poble vell que ha resistit per conquerir la llibertat.
<i>'Encara'</i>	Trepitjades terres que vau perdre a Almansa el vostre dret a ésser... Trepitjades terres que heu plorat amb fills el dret d'existir...	Perquè avui és hora de poder lluitar pel que volem ésser, encara. Venim del nord, venim del sud, de terra endins, de mar enllà.
<i>'Lladres'</i>	No s'ensenya en les escoles com van esclafar un país, perquè d'aquella sembrada continuen collint fruits.	Hi ha un licor en la resina dels antics oliverars, que fa tendra la memòria i aclareix la veritat.
<i>'Siau qui sou'</i>	El vell regne de Mallorca el voldrien fer bocins... Tot quant un dia ens prengueren contra honor i per la força, ara ens ho han de tornar.	Hem passat molta sendera fins arribar aquí on som. El vell regne de Mallorca mai no ens el faran bocins... Siau qui sou, mallorquins!
<i>'Com el Far West no hi ha res'</i>	Invasions de tota mena ha sofert contínuament... (...) i envià els casaques blaves per colonitzar els nadius i arrencar la cabellera als elements subversius.	...i amenacen cada dia que vindrà, si no estem quiets, el setè de cavalleria.
<i>'Al meu país la pluja'</i>	A escola, et robaven la memòria i feien mentida del present.	¿Qui em rescabalarà dels meus anys de desinformació i desmemòria?

En el cas de la Catalunya del Nord (*Desperta't, Rosselló'*), convé tenir en compte la particularitat de les terres catalanes sota domini francès: la seva lluita identitària, com veiem en Pere Figueres i també reflecteix en les seves cançons en Jordi Barre, se centra poderosament en la llengua, a manca, encara, de qualsevol iniciativa política (estem

parlant del 1973, i és a dia d'avui que tot just comencen a dibuixar-s'hi iniciatives polítiques amb cara i ulls).

La frase d'autodefensa en *'Lladres'* és una invocació a les arrels tel·lúriques, a l'ànima col·lectiva, ancestral, per sortir del marasme.

Pel que fa a *'Com el Far West no hi ha res'*, la proposta autodefensiva queda una mica enlaire. En el fons, la frase caldria interpretar-la com una invitació a “no estar-se quiet”, tot i el risc del moment (l'intent de cop d'estat del 23 de febrer de 1981 era encara calent). De fet, el més interessant de la cançó és el poder i el gran encert de la metàfora, de com aquesta despulla la realitat colonial de Catalunya (no cal dir que de la Catalunya completa).

En *'Al meu país la pluja'*, la frase d'autodefensa esmentada ja suposa una presa de consciència, i per tant, la llavor de la solució: la informació, la recuperació de la memòria i la recuperació de l'ésser nacional. Hem de destacar l'èmfasi que posa Raimon en la història com a catalitzador de la consciència nacional, i en com l'estratègia de l'enemic per anihilar el poble català consisteix a ocultar i a negar la seva història. A les frases de *'Al meu país la pluja'* incloses en la sinopsi d'aquest tema cal afegir-ne una altra de *'T'adones, amic'*: *“T'adones, company, que fa ja molts anys que ens amaguen la història i ens diuen que no en tenim, que la nostra és la d'ells (...)”*. Tractarem més endavant en profunditat el tòpic de la reivindicació de la història del país (4.5.5).

Pel que fa a la intencionalitat dels actes de parla, totes aquestes cançons tenen un component assertiu i un altre d'exhortatiu, ambdós complementaris. El primer, adreçat a informar l'oïdor de la situació del país, i el segon, a esperonar la resistència i a encoratjar contra el desànim.

La consciència de poble oprimat, de la presència d'un enemic secular (representat per Espanya i França) i de la voluntat etnocida d'aquell, és general en els autors de la NCC (tret d'alguna excepció). En les cançons que formen part d'aquest tema i que detallem més amunt en el quadre la sinopsi del fil argumental, els autors fan referència als dos moments més virulents de la història en l'intent espanyol de destruir la nació catalana en totes les seves estructures: el que té lloc arran de la desfeta de 1707 i 1714, i el que arrenca de l'AFE (agressió feixista espanyola) de 1936. No és una idea que hi aparegui expressada amb vehemència, però sí d'una manera fortament assertiva. És necessari afegir al que dèiem al començament d'aquest apartat, que, aquestes cançons, a banda d'adreçar-se als resignats i als desmemoriats, també pretenia esdevenir un estímul als ja conscienciats perquè no defallissin en la lluita.

4.5.2.2 Lladronici i espoli.

Als afanys etnocides de què és objecte tot poble colonitzat sempre hi ha hagut associada l'explotació econòmica, tant la estrictament material com la humana en forma de força de treball. La nació catalana, d'ençà de la derrota d'Almansa no s'ha deslliurat d'aquesta pràctica. Així, mentre els Decrets de Nova Planta suposaven l'abolició de les llibertats del conjunt de la nació catalana i de les seves institucions,

L'ocupació espanyola hi consagrà una política fiscal ferotge i espoliadora dels recursos, que ha anat a més al llarg del temps i fins avui. La consciència d'aquesta explotació ha estat sempre present en els actors del món econòmic català, i s'ha expressat en major o menor grau tant políticament com en forma de revolta depenent de la classe social dels actors i en funció de les circumstàncies concretes. Pel que ateny als anys del *període combatiu*, la Nova Cançó ha reflectit aquesta consciència des de dues perspectives: una de genèrica, basada en la idea de lladronici, i que és enfocada com a conseqüència inherent a la invasió espanyola i francesa de Catalunya, i una altra que, sense deixar de considerar aquest fet, apunta directament a l'apropiació de l'esforç laboral i fiscal dels catalans per part de l'estat espanyol, és a dir, el robatori en forma d'espoli permanent.

La idea de lladronici –

Des dels inicis del catalanisme polític, la qüestió fiscal n'ha estat un dels principals cavalls de batalla. Ja el 1893, l'economista Ferran Alsina denunciava a través d'un estudi les enormes desigualtats contributives per habitant entre els catalans (es referia al Principat) i els habitants de la resta de l'estat. De fet, aquest greuge ha estat estructural al conjunt de la nació catalana d'ençà del decret de Nova Planta. Tanmateix, en el cas que ens ateny, cal dir que dins la primera meitat del que anomenem *període combatiu*, és a dir, fins als primers debats previs a l'Estatut d'Autonomia del Principat de Catalunya, la consciència d'espoli fiscal solament era present en els individus de la societat catalana més preparats i amb més formació política, que és on era més estesa la idea de Catalunya com a principal font de finançament de l'Estat. En l'ideari dels altres sectors socials catalanistes aquesta idea, quan hi existia, era tan sols tangencial. Fou, doncs, arran de la perspectiva de l'Estatut (1977-1979) que el tema començà a adquirir un cert protagonisme, tot estenent-se la percepció de l'evident espoli fiscal.

Si bé el tema econòmic no era ben bé el centre de les preocupacions nacionals, l'emergència de la cançó de Luís Llach '*La gallineta*' (1972) esdevenia una raresa, per bé que també volia dir altres coses. Pel que fa a la denúncia del tema econòmic era una flor en el desert [malgrat tot, avui és tan vigent que fins i tot l'han versionada els epígons (v. 8.5)]. És una cançó que no deixa cap espai a l'ambigüitat. Per un sou miserable som esclaus d'una Espanya trista i eixorca:

A canvi d'algun gra de blat
m'heu tret la força de volar...
(...)
a fer punyetes aquest sou
que fa tants anys que m'esclavitza...

Llach és pioner en aquest tema dins la NCC, és sorprenent l'emergència d'aquesta cançó dins el panorama de 1972. Amb un llenguatge i un joc metafòric que avui cobren més vigència que mai, la cançó es pot llegir com tota una proclama independentista. Í realment el poble català ho entengué d'aquesta manera, ja que en tots el àmbits (el polític, l'estudiantil, l'excursionista...) en lloc de "*La gallina diu que no. Visca la revolució!*", la gent cantava (cantàvem) "*Catalunya diu que no. Visca la revolució!*"

Fou a principis de 1985 que Ramon Trias Fargues, històric dirigent de Convergència Democràtica de Catalunya (que s'havia quedat pràcticament sol defensant el concert econòmic amb l'Estat durant la Transició) i conseller d'Economia i Finances de la Generalitat de Catalunya entre 1980 i 1982, publicà un llibre, referint-se a les finances de la Generalitat de Catalunya, titulat *Narració d'una asfíxia premeditada* (Ed. Tíbidabo. Col. 'Cal Saber'), operació destinada a arruïnar el pes econòmic de Catalunya i malmetre, no sols qualsevol aspiració nacional, sinó el futur de la mateixa Generalitat. Al llarg dels anys, aquesta estratègia, l'estat espanyol l'ha feta extensiva a tota la nació catalana, posant especial cura en evitar les infraestructures que puguin articular la nació catalana no sols econòmicament, sinó també humanament. Es tractava d'una publicació valenta, lúcida i enormement premonitòria. Avui constatem com totes les seves previsions catastrofistes s'han acomplert.

I com hem dit, aquesta asfíxia afectava (i afecta) el conjunt dels Països Catalans. D'això en són coneixedors els eivissencs nois d'UC:

En aquesta illa tan pobra,
es que la van governant
tallen per allí on volen
i es queden sa major part.
I a Madrid fan festes grosses
amb lo que es va recaudant...

'En aquesta illa tan pobra' (1976)

I Al Tall ho sintetitza també dins *'Lladres'* (1979):

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

Pel que fa a l'espòli fiscal del País Valencià, hi ha l'excel·lent treball de Celestí Gimeno (Gimeno 2007).

Altres cançons que esmenten el robatori espanyol a Catalunya són *'Corrandes vénen'* (1980), d'Esquirols, i *'Corasón loco'* (1981), de La Trinca.

4.5.3 Autoafirmació nacional.

Si els catalans existim encara és perquè des de l'endemà de l'ocupació del darrer indret del nostre país, Barcelona, per part dels feixistes, hi hagueren homes i dones que, en circumstàncies extremes, decidiren resistir, i mantingueren vives, ocultament i clandestinament la flama de la llengua i la voluntat de recuperació nacional.

4.5.3.1 Voler ser.

Les cançons pròpies d'aquest tema abasten la totalitat del territori. Al nord del país, *'Canta, Perpinyà'*. Al Principat, *'Aquesta terra és la nostra terra'*; *'Onze de setembre'*; *'Corrandes*

véner; *Catalònia is not Patagònia*; *Com el Far West no hi ha res* (implícit). Al País valencià: *La cançó del cansat*; *Som*. A le illes: *Siau qui sou*.

4.5.3.2 Cal lluitar.

“(…) Però una nació mai no serà lliure
si els seus fills no volen arriscar llur
vida en el seu alliberament i defensa.”

L.M. Xirinacs

La NCC és resistencial, però com el seu nom indica és essencialment combativa. Per això posa èmfasi en la necessitat de la lluita perseverant i, si cal, arriscada. L'imperatiu de la lluita és un factor apuntat pels diferents autors tot al llarg del *període combatiu*. Pel que fa als temes, no és que les cançons que tracten sobre la lluita de classes (*El desesperat*, d'Ovidi Montllor) o sobre la defensa de la natura (*Pare*, de Joan Manuel Serrat) no continguin una crida a la lluita, però l'eix vertebrador del tema gira bàsicament entorn de la qüestió nacional. El context de la major part de les cançons és el del subperíode de *sortir al carrer*, quan encara hi havia l'expectativa que la lluita valenta ens podia dur a la llibertat nacional. És només a partir de *Companys, no és això*, ja dins el subperíode del *desengany*, que Lluís Llach constata en fracàs de l'anomenada Transició, i ens convida a *“ser valents altre cop”*:

(…) Potser cal ser valents altre cop
i dir no, amics meus, no és això.

I és que, el conjunt de les cançons d'aquest tema, no posen tant d'èmfasi en l'opressió espanyola com en la responsabilitat dels catalans en el seu alliberament. Només si som capaços de vèncer la por, d'arriscar i de lluitar, la llibertat podrà ser a les nostres mans.

D'una manera més o menys explícita, les cançons que sostenen aquesta idea abasten la major part del *període combatiu* des de la fase de *sortir al carrer*. Aquest tema és recollit en un dels *filos conductors tematicoargumentals*, concretament en el que duu el títol *Cal lluitar* (v. 5.8). Per veure'n l'abast temporal en reproduïm la sinopsi:

1962 ----

1968 *L'estaca*, *Cal que neixin flors a cada instant*

1972 *El desesperat*

1973	<i>'Pare'</i>

1975	<i>'Conte medieval', 'El cucut'</i>
1976	<i>'Les quatre banderes', 'Cada dia és un nou pas', 'Més enllà d'un adéu'</i>

1978	<i>'Companys, no és això'</i>

1985	<i>'Fi de festa- La gent vol viure en pau'</i>
1986	----

4.5.3.3 Les arrels.

Dins la NCC la reivindicació de les arrels es fonamenta en una idea-força, consistent en la necessitat d'enfortir les arrels que configuren la nostra identitat per projectar-nos cap al futur:

arrels \longleftrightarrow **futur**
 (conservar, enfortir) (sobreviure com a poble)

Hi ha moltes cançons dins el corpus d'aquest treball en què, d'alguna manera, es manifesta aquesta idea, però de manera notòria són sis les cançons que en fan esment. Dues d'elles posen més èmfasi en blasmar la renúncia interessada o negligent: *'Jo vinc d'un silenci'* (1976), de Raimon, i *'La cançó del cansat'* (1978), d'Ovidi Montllor. Raimon s'hi refereix amb una frase que ha passat a la posteritat:

"Qui perd els orígens perd identitat"

D'entrada cal aclarir que, allí on Raimon diu "orígens", en realitat caldria llegir "arrels", per tal com Raimon no parlava de mudança sinó d'oblit. Qui es muda de lloc, de país, pot arrelar al nou lloc tan profundament com vulgui, sense necessitat de perdre els seus orígens; però les arrels es claven, i són el que configura, manté i perpetua la identitat, talment com dos anys després voldrà dir l'Ovidi en *'La cançó del cansat'*, que li dedicà a Joan Fuster:

Quede clar, també, que són covards
 tots aquells que obliden les arrels:
 Seran branca d'empelt en altres prats (...)

blasmant els qui per conveniència o interès acomodaticí abandonen aquelles tres que ens fan ser i ens permeten continuar essent poble.

En la cançó de Raimon, les arrels funcionen com a estímul regenerador. És evident en la tercera estrofa: en les arrels del país, de la terra, de l'esforç al llarg de la història, és on trobem el punt de partença i motor vitalista de la construcció d'un futur en plenitud.

Les altres quatre cançons tenen un caire més tel·lúric. Dues són emparentades: *'La Balanguera'* i *'Saps-Ké'*; la segona, de la Companyia Elèctrica Dharma, una versió rockera de la primera. *'La Balanguera'* (1981) és l'adaptació per part del poeta Joan Alcover d'un cant popular mallorquí, musicat per Amadeu Vives, que el va popularitzar Maria del Mar Bonet. i reivindica la rememoració de la història, la tradició i l'arrelament. En *'La Balanguera'*, Joan Alcover vol presentar en el paisatge mallorquí l'ànima del poble, com es desprèn d'aquests fragments del poema omesos en la cançó:

*“Quan la parella ve de noccs
ja ven i compta sos minyons,
ven com davallen a les fosses
els que ara viuen d'il·lusions
Els que a la plaça de la vila
surten a riure i a cantar,
la balanguera fila, fila,
la balanguera filarà.*

*Bellugant l'aspi el fil capdella,
i de la pàtria la visió
fa bategar son cor de vella
sota la sarja del gipó.*

Però tret d'aquest detall, la cançó és fidel completament a la idea central del poema: lligar el pasat i el futur, “*tradicions i esperances*”, i no només servir les arrels, sinó aprofundir-les. Només arrelant fermament es podrà elevar cap al cel:

“Sap que la soca més s'enfila com més endins pot arrelar”

El quefer dels illencs ha d'ésser un arrelament constant. “*La senyera pel jovent*”, és a dir, pel demà, és el signe i la referència de la identitat. La tornada del poema és el leitmotiv i la idea-força del text: només l'arrelament constant (“*fila, fila...filarà*”) ens farà forts i ens permetrà ésser.

'Saps-Ké' (1986) és un recordatori tardà de la cançó anterior per part de la Companyia Elèctrica Dharma, que té el seu interès perquè, dins la brevetat del text, amb les justes paraules manllevades del text de Joan Alcover, evoca la idea de l'arrelament tot recordant el que ja llavors era un lloc comú:

Saps que l'arbre
més s'enfila
com més endins
pot arrelar?

Les altres dues, *'Lladres'* (1979) i *'La garrofera'* (1983), totes dues d'Al Tall, desprenen veritablement aromes i essències de la terra. La primera ens vol dir que...malgrat la presència dels ocupants espanyols:

Lladres que entreu per Almansa,

*no sou lladres de saqueig,
que ens poseu la cova en casa
i des d'ella governeu.*

la terra conserva unes essències que la mantenen viva, i saber trobar-les és la clau per reconstruir la memòria del que som i regenerar el país:

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

'La garrofera' (v. 5.2.1.5), un text que encomana força i vitalisme, és al mateix temps metàfora nacional i sinècdoque del País Valencià, ja que, per un cantó, es refereix a l'arrelament ferm de la identitat valenciana, i per un altre, ho fa a través de la imatge d'un arbre autòcton que "embraça" la terra amb fortalesa:

Mastega terra apretada
i embraça pedrers mollars;
la garrofera és eterna:
sempre ha estat on ha d'estar (...)

Aquest tema té un lligam molt gran i entronca amb el títol de la recuperació de la història (v. 4.5.5). En trobem un exemple, entre d'altres, dins *'Qui dirà la nostra història'* (v. 4.5.5.2), de Paco Muñoz, que contraposa el veritable origen del País Valencià a uns orígens nacionals mistificats per la història oficial imposada per l'invasor:

Perquè allò de Covadonga
no ens afecta als valencians,
que la nostra Covadonga
és Sant Miquel de Cuixà.

En conjunt, aquestes cançons volen destacar la importància de les arrels per poder créixer i encarar el futur en plenitud com a poble.

4.5.3.4 La llengua.

"Em vaig posar a cantar per defensar la llengua. Per damunt de qualsevol ideologia, el que és vital és defensar la llengua, evitar-ne la destrucció".

Teresa Rebull.

La defensa de la llengua és connatural a la Nova Cançó, perquè la Nova Cançó és defensa de la llengua. Així ho van concebre el Setze Jutges, tal com ho deixà reflectit Lluís Serrahima en el manifest fundacional: *"Ens calen cançons d'ara"*(9). La llengua

catalana era, doncs, la carta de naturalesa i la marca d'identitat de la NC, i d'una manera especial des del seu vessant combatiu. Ja des del primer moment la Nova Cançó en tingué clar tot l'abast nacional, no solament perquè entre els primers Jutges ja hi havia la valenciana Maria del Carme Girau, i més tard s'hi incorporaren els germans Joan Ramon i Maria del Mar Bonet, de Mallorca, sinó perquè tant els Jutges com els promotors discogràfics de seguida obriren la porta al valencià Raimon i al nord-català Jordi Barre. La consideració de la llengua catalana com a columna vertebral del país i la necessitat de defensar-la és una constant en els autors de la NCC tot al llarg del *període combatiu*.

Amb tot, el més important és remarcar la consciència que tenen els cantants de la NCC sobre la voluntat històrica espanyola i francesa d'exterminar la llengua i la personalitat catalanes i de trencar els lligams humans, culturals i lingüístics entre els diversos territoris de Catalunya, dintre, tot plegat, d'un intent global d'anorreament nacional. En aquest sentit és remarcable el compromís dels autors, que ho fan entendre i ho denuncien clarament en les seves cançons. D'entrada, per tal de contextualitzar les referències que en fan, pararem atenció molt breument a la situació de la llengua catalana dins el context polític que visqueren llurs autors, és a dir, dins el que anomenem *període combatiu*.

Després de segle i mig de ferotge persecució política de la llengua catalana arran del Decret de Nova Planta, els tímids avenços que a partir de la Renaixença havia començat a experimentar el català, encara que en àmbits restringits, i el posterior impuls de normalització cultural que, malgrat els continus atacs i daltabaixos polítics patits, havia aconseguit promoure el Noucentisme, sobretot arran de la creació el 1907 de l'Institut d'Estudis Catalans, quedaren definitivament interromputs, primer per la dictadura de Primo de Rivera, i pocs anys després per l'Agresió Feixista Espanyola de 1936 i la repressió que el règim perpetrà en tots els ordres contra la nació catalana, i que particularment a la llengua li causà un mal irreparable del qual encara no s'ha recuperat.

Els darrers anys de la dècada dels cinquanta i els primers de la dels seixanta, subperíode que anomenem del *desvetllament*, encara que continuava exclosa de l'Administració i de l'escola i la seva presència en la vida pública era ben minsa, la llengua catalana començà a treure cap tímidament en el món editorial: el 1957 es fundà l'Editorial Nova Terra; el 1959, la revista Serra d'Or, i el 1961 és l'any de la fundació d'Òmnium Cultural, de la creació a Perpinyà de la revista Sant Joan i Barres, butlletí del Grup d'Estudis Rossellonesos i, com no, dels Setze Jutges (v. cap. 10).

Però malgrat que l'aparició dels Jutges ja representà per ella mateixa un impuls decidit de normalització de la llengua en el sentit ampli, tot i que centrada en l'àmbit de la cançó, les primeres cançons que s'hi refereixen, tret de la *'Cançó de la mare'* (1966), de Raimon, no sorgeixen fins al 1973. De fet, la tan cínicament elogiada Transició es caracteritzà pels continus atacs contra la unitat llengua catalana, que s'efectuaven en bona mesura a còpia de lleis i decrets. Al País Valencià, mitjançant el barroer intent de fragmentació que duia a terme el blaverisme, i a les Illes amb la voluntat d'imposar a la denominació de la llengua catalana dins l'Estatut l'apel·latiu "modalitat balear". Enmig

de tot, en podem destacar dos fets que tingueren especial repercussió en la CC i que tractarem tot seguit: la negativa de divuit regidors de l'Ajuntament de Barcelona, el 1975, a dedicar una partida de diners a l'ensenyament del català, i el cèlebre 'Manifesto' de presumptes intel·lectuals de llengua castellana, l'any 1981, contra una llei de normalització del català encara en projecte.

Un cop hem vist aquesta breu ressenya històrica, resulta lògic que les cançons que tracten aquest tema es concentrin bàsicament en la segona meitat del *període combatiu*, i no solament per causa de les agressions a la llengua esmentades abans, sinó també perquè en aquells anys s'hi havia produït un augment de la consciència social envers el tema, de la qual els autors de la NCC se'n feren ressò. Cal destacar que la defensa de la llengua és un cavall de batalla propi d'autors de tot el conjunt de la nació. De tot plegat, la sinopsi cronològica n'és ben explícita:

- 1962 ----

 1966 *'Cançó de la mare'*

 1973 *'Desperta't Rosselló'*
 1974 *'Vigila el mar'*

 1976 *'Tío Canya', 'Divuit jutges' 'Les quatre banderes'*
 1977 *'Què vos passa, valencians?'*
 1978 *'La cançó del cansat'*
 1979 *'Encara'*
 1980 *'Siau qui sou'*
 1981 *'Corasón loco', 'Als nous valencians'*

 1984 *'Al meu país la pluja'*

 1986 ----

Vist això, destacarem com entre aquestes cançons hi podem distingir tres grups en funció de llur enfocament al voltant del tema de la defensa de la llengua, per bé que totes comparteixen d'alguna manera els mateixos trets. Així, n'hi ha les que posen més èmfasi en la **consciència de la voluntat espanyola de genocidi lingüístic** (lligada a la d'etnocidi nacional –v. 4.5.2.1-): dins *'Vigila el mar'* (1974) (v.4.6.1), Maria del Mar Bonet alerta del retrocés de la llengua per causa de tot el fenomen associat a la invasió turística:

*"Vigila el mar, que l'ocell ja no canta
 i els terrats s'han cobert de brutor".*

metaforitzant amb el cant de l'ocell la llengua del poble (de la mateixa manera que Lluís Llach ho farà en '*Darrera les muntanyes*' - v. 5.3.1.1)).

El poema de M. Martí i Pol musicat i enregistrat per Ramon Muntaner '*Les quatre banderes*' (1976), conté una reivindicació i afirmació de la llengua:

Tinc una llengua tan viva
com les més vives que hi ha.
Si quan parlo s'esperveren,
jo que sí, em poso a cantar.
Canto i canto i cantaria
si pogués més fort i clar.

encara que aquesta cançó bàsicament tracta de l'intent d'anorreament nacional, i ho fa mitjançant la metàfora del *vent de ponent* (v. 5.2.1.1).

'*Tio Canya*' (1976), d'Al Tall, és la cançó estandard de la lluita per la llengua al País Valencià durant el *període combatiu*. Cal assenyalar que la llengua és, dins '*Tio Canya*', tal com ho veurem en analitzar a fons aquesta cançó (v. 5.3.1.3), una sinèdoque de la situació colonial del País Valencià, que reflecteix consciència sobreentesa del mal d'Almansa, i per tant, sinèdoque també de la contraposició *situació d'opressió / esperança d'alliberament*, que vindria reflectida en aquestes dues estrofes: per un cantó, *situació d'opressió*:

Cròniques del carrer diuen,
cròniques del carrer diuen
que uns néts que té el tio Canya
que són metges a València,
que són metges a València,
professors i gent letrada,
quan l'estiu vénen al poble
visiten el tio Canya,
i el pobre vell els escolta
parlant llengua castellana.

i per un altre, *esperança d'alliberament*:

Però cròniques més noves
expliquen que el tio Canya
ja compta amb besnéts molt joves
que alegren la seua cara.

També en l'àmbit valencià, la mateixa contraposició la trobem dins '*Què vos passa, valencians?*' (1977), de Paco Muñoz, on la consciència de genocidi lingüístic és ben explícita. Així tenim, també: *situació d'opressió*:

Un mal dia, des d'Almansa,
ens vingué la novetat:
el nostre País Valencià
era país conquerat.
Nostra llengua bandejaven
llevant-li oficialitat,

com a dret just de conquesta
imposen el castellà.

contraposada a *esperança d'alliberament*:

Tinc ganes de fer història
i escriure-la en valencià,
una història on els vençuts
de tants segles guanyaran.

Dins '*Al meu país la pluja*' (1984), (v. 5.2.1.2) Raimon també fa una mirada enrere, no tan llunyana perquè la cançó ve referida a l'escola franquista:

*Fora de parlar amb els de la teua edat,
res no vares aprendre a escola:
ni el nom dels arbres del teu paisatge,
ni el nom de les flors que veies,
ni el nom dels ocells del teu món,
ni la teua pròpia llengua.*

En qualsevol cas, posa en evidència la voluntat espanyola de lingüicidi i de despersonalització nacional a través, en aquest cas, d'un factor tan important com és l'escola.

Un altre enfocament del tema de la defensa de la llengua posa l'atenció en **l'esquarterament territorial de la nació catalana**, i consegüentment, de la llengua. Per una banda, cal esmentar-ne una cançó també de Raimon, que abasta tant la idea de l'enfocament anterior com la d'aquest a què ens referim ara. Es tracta de la '*Cançó de la mare*' (1966) (v. 5.5.3; 5.8: '*Comprometre's*'), en la qual Raimon mostra com se sent missioner de la causa del l'acostament entre els territoris de la nació, massa desconexors encara els uns dels altres, prenent la llengua catalana com a eix vertebrador del país i de la seva gent. Era molt important, l'any 1966, que aquesta idea vingués del País Valencià.

He vingut ací perquè crec que puc dir-vos,
en la meua maltractada llengua,
paraules i fets que encara ens agermanen.
Paraules i fets que encara ens fan sentir
homes entre els homes.

Paraules i fets que encara ens agermanen
(...)
en la sempre necessària lluita contra el que ens separa
i ens fa sentir-nos a tots nosaltres estranys.

Però la cançó que aborda tant l'enfocament de la consciència de **la voluntat de genocidi** com la de **l'esquarterament del país** per part d'Espanya i de França com a veritables idees-força, pertany a a Lluís Llach. Es tracta de '*Encara*' (1979) (v. 4.5.1.1; 4.5.2.1), una cançó que, de fet, és una continuació temàtica de '*Venim del nord, venim del sud*' (1978), el títol de la qual hi reprèn com a tornada. Mostra, amb molta força

argumentativa, com la reivindicació nacional no es limita al marc de l'antifranquisme, sinó que transcendeix el temps polític present i el remunta, de fet, al Tractat dels Pirineus (1659) i a la desfeta de la batalla d'Almansa (1707). Transcrivim en negreta els fragments que il·lustren aquests enfocaments:

Esquinçades terres que heu vist les fronteres dins el vostre cos
encara,
escolteu la veu de tots aquells que creuen que és temps de cantar:

Venim del nord, venim del sud, de terra endins, de mar enllà.

(...)

si creiem que som, malgrat tantes nits que ens han allunyat,
encara,

esquinçada llengua, fidel testimoni del que encara som,
encara,

(...)

Trepitjades terres que heu plorat amb fills el dret d'existir

encara,

perquè avui és hora de poder lluitar pel que volem ser,

encara,

esquinçades terres que rebeu el dia amb els mateixos mots

encara (...)

Hi ha quatre cançons que basen la defensa de la llengua catalana en **l'autoafirmació**. Són, per ordre cronològic: **'Desperta't Rosselló'** (1973), de Jordi Barre; **'La cançó del cansat'** (1978), d'Ovidi Montllor; **'Siau qui sou'** (1980), de Guillem d'Efak; i **'Als nous valencians'** (1981), de Lluís el Sifoner.

La situació peculiar del nord de Catalunya fa que als anys setanta la llengua sigui el cavall de batalla de la defensa de la nació en aquelles contradetes (v. 4.5.4.1). Pere Figueres, doncs, s'hi refereix de manera autoafirmativa:

Llengua viva, llengua sana, te parlarem sempre més;
Pocellet, canta que canta, com sa mare li ha après.
Nosaltres fent de llausetes: refilarem més que mai
amb cançons que ens sem tretes i que alegren tot l'espai.

Però sense menysteniment de l'alerta, i del combat si aquest fos necessari:

Si n'hi ha que els hi fa nosa, llengua del nostre passat,
nosaltres veiem la cosa de molts diferents costats:
Que si nos deien un dia: "Parleu pas el català",
el poble s'aixecaria amb un gros pal a la mà.

'La cançó del cansat', d'Ovidi Montllor, és una cançó homenatge a Joan Fuster. Tota una afirmació nacional (en plena "batalla de València" (*)) que abasta el territori, la llengua, els símbols i, el més important, el sentiment:

I torne a repetir: sóc alcoià,

tinc senyera on blau no hi ha,
dic ben alt que parle català
i ho faig a la manera de València.

Guillem d'Efak, amb la seva inefable contundència i dignitat, dins *'Siau qui sou'* asseverava:

En la nostra llengua, un dia
dictàvem la nostra llei,
i la nostra llengua sempre
dictarà la seva llei.

Lluís el Sifoner, abans de la seva transmutació "blavera", dins *'Als nous valencians'* animava els immigrants a, sense abandonar el seu idioma, adoptar també el valencià.

Per últim, hi ha cançons que basen la defensa de la llengua en **reaccions a fets puntuals** esdevinguts en forma d'atacs al català. És el cas de *'Divuit jutges'* (1976) i *'Corasón loco'* (1981), totes dues de La Trinca. *'Divuit jutges'* té l'origen en el 4 de març de 1975, quan a l'Ajuntament de Barcelona divuit regidors van votar, de manera mesquina, en contra de la moció del regidor Jacint Soler Padró, qui proposà a l'alcalde Enric Masó destinar cent milions de pessetes a l'ensenyament del català, cosa que hauria estat començar tímidament a treure la llengua del país de la indigència institucional. La indignació de sectors populars féu que La Trinca, un any després, blasmes sarcàsticament aquella acció, tot fent-hi servir com a introducció una paròdia de la cançó popular *'La filadora'*. Per la seva banda, *'Corasón loco'* (v. 5.3.2) té l'origen en l'atac que per a la llengua catalana va significar, en ple debat sobre la futura llei de normalització lingüística, l'hipòcrita 'Manifiesto de los 2300 intelectuales' (v. 1.5: *El decantament patriòtic*) que alertaven sobre una hipotètica marginació del castellà. La Trinca inclogué aquesta magistral cançó al legòrica en el seu darrer gran treball, *Nou de Trinca* (1981), tot parodiant la cançó del cantant l'hispano-cubà Antonio Machín *'Corazón loco'*:

I ara surten manifestos
on expliquen quatre llestos que ja m'estic excedint,
i vomiten la parida
de que som jo i la querida els qui l'estem oprimint.

4.5.3.5 La idea de nació completa.

En la pràctica totalitat dels autors de la NCC hi ha la idea dels Països Catalans com un espai de pertinença natural definit per la llengua. En alguns autors, això es manifesta de manera remarcable també per les referències a la història (v. 4.5.5). És un sentiment de pertinença que alhora se senten obligats a reivindicar, en ser aquest espai nacional objecte d'una clara voluntat de genocidi cultural i d'esquarterament territorial (v. 4.5.2.1). Així, la mirada i la perspectiva dels autors es presenta com a inequívocament pancatalana.

Aquesta concepció de país sencer es manifestà aviat en la NCC, concretament a través de la important *'Cançó de la mare'*, de Raimon (1966) (v. 4.5.3.4; 5.5.3; 5.8:

'Comprometre's'). Però, a propòsit d'aquest cantant, fins i tot tres anys abans de l'esmentada cançó ja esdevenia missioner de la catalanitat arreu de la nació. Reproduïm un fragment de l'editorial de la revista 'Foc Nou', òrgan de la Joventut del Casal de Catalunya a París (n.16. Gener-març de 1963), a propòsit d'una actuació de Raimon a l'Alguer:

“Aquest moviment per a actualitzar la nostra cançó, que consisteix a retrobar una de les expressions més naturals que corresponen a un poble que viu, pensa i sent en català, ha tingut ressò als indrets més allunyats d'on es va iniciar; així no és una casualitat que l'Alguer, avui, aporti la seva contribució al renaixement de la cançó catalana, donant-li un nou matís amb les seves veus càlides i apassionades, i que el jove estudiant Raimon hi participi amb un estil profund i vigorós, que correspon a les característiques de l'actual jovent del País Valencià”.

La defensa explícita de la unitat nacional catalana, a partir de Raimon, ha estat exercida per part de cantants de tots els indrets del país. Per posar (o recordar) alguns exemples, podem esmentar *'Pirates de l'oest'* i *'Plany de Salses a Guardamar'*, d'Esquirols, que fan esment explícit a poblacions de tot el territori; *'Som'*, de Lluís el Sifoner, que fa inventari dels fets històrics de tota la nació; el grup eivissenc UC, que reivindica un espai pancatalà fonamentat en la història, però en aquest cas, adoptant un tros d'un poema del també eivissenc Felip Curtoys, partint de la idea de la totalitat com a origen de la part:

*Eivissa, petit bocí de la terra catalana
que arrancà la tramuntana i enmig de la mar florí.
('Eivissa, petit bocí')*

Les més categòriques pertanyen a Lluís Llach: *'Venim del nord, venim del sud'* (v.5.5.9) i *'Encara'* (v. 4.5.2.1), que constitueixen l'expressió total de la consciència de nació sencera dins la NCC. Cal dir també que, de vegades, a banda del lament per les fronteres imposades en el si de la nostra nació, hi ha una autocrítica a les fronteres autoimposades, per covardia o per desídia, com ara dins *'Darrera les muntanyes'*, també de Lluís Llach.

Acabarem d'il·lustrar el tema amb unes breus pinzellades de manifestació de consciència nacional:

“Sóc alcoià, tinc senyera on blau no hi ha, dic ben alt que parle català i ho faig a la manera de València” (Ovidi Montllor, ('La cançó del cansat'*)).*

“Que som terra catalana ja és ben fàcil d'advertir/ llevat que un tingui lleganyes o cervell de ratolí. Sa llengua ens agermana/ sa història no pot mentir” ('Eivissa, petit bocí', UC).

*“El Rosselló de romàniques glòries/ Maó fidel de prats i tramuntanes/ clar Castelló que defensa la llengua/ brau Guardamar que vigila la fita. Som!” (Paco Muñoz, *'Som'*).*

“El millor que vàrem fer Raimon, Ovidi, Maria del Mar i jo va ser mostrar el significat ampli de la nació, tant al Principat, com al País Valencià com a les Illes. A les actuacions explicava que “els mallorquins no som catalans perquè). parlem català. Just al contrari: parlem català perquè som catalans.”” (Guillem d’Efk).

“Els nostres veïns francesos diuen: “Au revoir”. “Au revoir...”

Els nens italians diuen: “Arrivederci amici”. “Arrivederci amici...”

Els nens gallecs diuen: “Hasta logo”. “Hasta logo...”

Els nens castellans diuen: “Adiós, adiós”. “Adiós, adiós...”

Els nens bascos diuen: “Agur, agur”. “Agur, agur...”

I als Països Catalans, què diem els nens? “Ai, Adéu, adéu, adéu...”

Xesco Boix, fent cantar els infants).

Dins el llibret del disc Cançons de la nostra Mediterrània (1982), col·laboració entre Maria del mar Bonet i el grup Al Tall:

“...voldria treballar més amb ells (...) transformar-ho a la nostra manera de veure la música popular i, en definitiva, conèixer per aquest camí, més a fons i un poc més de prop, els nostres Països catalans”.

Maria del Mar Bonet.

(...) Maria del Mar i nosaltres hem fet un pas endavant en aquest camí de coneixement i descobriment de les coses que ens són comunes a la gent de les Illes, el País Valencià i el Principat”.

Al Tall.

Si bé en aquest capítol hem tractat el tema de la defensa per part dels cantants de la idea de nació completa, dins el cap. 6 (*Els Països Catalans com a abast de la Nova Cançó*) el tractarem des de la perspectiva de moviment musical.

4.5.4 Reconstruir el país.

Aquest tòpic del motiu nacional pressuposa i va lligat a la consciència de poble oprimat de què hem parlat més amunt (4.5.1), manifesta la voluntat de reeixir com a poble i engloba la totalitat del territori català.. Hi ha implícita, i de vegades del tot explícita, l’aspiració i el desig de viure en plenitud com a nació. Entre les vint-i dues cançons arquetípiques (d’altres també se’n podrien considerar pròpies d’aquest tòpic, si bé amb matisos), hi diferenciarem tres enfocaments. En primer lloc, cançons que esdevenen **una crida a refer-nos com a país**. Marina Rossell ho reflecteix amb el poema de Salvador Espriu *‘Si volíeu escoltar’* (1977), un cant d’esperança i de desvetllament:

(...) Cal cremar tot el record d'un ahir ple de tristesa
a fogueres del demà que ja és temps avui d'encendre.

Lluís Llach, amb *'Companyys, no és això'* (1978), al començament del subperíode del *desengany*, ho fa des de l'inconformisme, tot defensant l'ideal pel qual s'havia lluitat i que els polítics havien traït a còpia de renúncies interessades:

No és això, companyys, no és això;
ens diran que ara cal esperar.
I esperem, ben segur que esperem,
és l'espera dels que no ens aturarem
fins que no calgui dir: No és això.

En l'àmbit valencià, aquesta idea de refeta nacional l'expressa Paco Muñoz dins *'Què vos passa, valencians?'* (1977), tot evocant la història, i a través de la idea de recuperar les regnes de la construcció del propi futur:

Tinc ganes de fer història
i escriure-la en valencià,
una història on els vençuts
de tants segles guanyaran.

Un altre enfocament es fonamenta en la convicció que **ja estem en el camí del recobrament nacional**. S'hi refereix Raimon, d'una manera crítica i alhora optimista, dins una de les primeres cançons combatives, *'D'un temps, d'un país'* (1964):

D'un temps que ja és un poc nostre,
d'un país que ja anem fent.

Lluís Llach ho formula en termes metafòrics dins *'Itaca'* (1975). La particularitat d'aquesta cançó és que va més enllà de l'ideal al qual es vol arribar (l'Ítaca), ja que el seu assoliment no haurà de significar un final, sinó el començament d'una nova etapa:

Més lluny, sempre molt més lluny,
més lluny del demà que ara ja s'acosta,
i quan creieu que arribeu,
sapiguen trobar noves sendes.

Aquesta idea la reprendrà Llach tres anys després en *'Venim del nord, venim del sud'* (1978): *"I caminem per poder ser, i volem ser per caminar"*. La reconstrucció nacional no s'acaba, ans comença, amb l'assoliment de la llibertat.

Però la cançó que expressa aquest segon enfocament en tota la seva plenitud és sens dubte *'Onze de setembre'* (1978), d'Esquirols. De fet, tota aquesta breu cançó n'és un dibuix desbordant d'optimisme:

Homes d'ací, obriu els ulls,
palpeu l'avui d'aquest país
i bé veureu un poble en marxa,
un poble vell que ha resistit.

Un poble fort que es recupera
de la desfeta dels anys passats,
de la tempesta que l'oprimia,
per conquerir la llibertat

Per últim, parlarem de cançons que, d'una manera més emfàtica, esperen **un ressorgiment de la nació**. La cançó '*A la recerca d'una terra*' (1979), de Pere Figueres, és una explosió de vitalisme al voltant de la idea del ressorgiment de la catalanitat del nord del país, de l'arrelament a la terra com a motor d'una recerca que té en la llengua el bastió principal. Destaquem aquesta estrofa que, igual com altres, expressa doblement la idea de moviment: el dels qui s'hi han compromès i per això porten cadenes, i el dels qui ja els segueixen:

Per nos desfer de les cadenes
ja hi ha gent que n'en porten prou.
Trenca el silenci de ta pena,
el nostre poble ja se mou.

Eivissa, petit bocí, del grup eivissenc UC, emet un missatge claríssim de recuperació de "sa llibertat sobirana que un dia vàrem tenir", juntament amb la reivindicació de la nació completa mitjançant l'evocació de la història:

Que som terra catalana ja és ben fàcil d'advertir,
llevat que un tingui lleganyes o cervell de ratolí.
Sa llengua ens agermana, sa història no pot mentir:
som néts d'aquells que arribaren l'any mil dos-cents trenta-cinc
amb el comte Nunó Sanç i amb en Guillem de Montgrí.

La cançó dels mariners, poema de Ventura Gassol musicat per Esquirols, és un bell compendi de les idees que expliquen i justifiquen aquest necessari ressorgiment de la nació catalana. D'entrada, aquestes dues estrofes ens parlen d'una nació que ja ha estat lliure, i no se'n pot haver oblidat:

Per la fusta de la barca,
que fa olor de bosc sagrat,
i sap d'esma les dreces
i els camins de llibertat.

(...)
Pel Mestral que infla la vela,
que és l'alè del mateix Déu,
i se'ns enduu terra enfora,
que ens vol lliures com ens féu:

mentre que la tornada de la cançó ens fa adonar del contrasentit que significa que un poble com aquest es resigni a ésser esclau d'un altre:

*Catalunya, pàtria nostra,
vola com una nau,
tens el cel que et fa de sostre,*

massa ample per ser esclau.

Per últim, hi ha cançons que ens diuen que reconstruir el país passa també per superar l'esperit de derrota:

(...) altres, ens volen sempre aturats,
la cendra pesa sobre els cansats.

(‘La meva terra’. Lluís Llach)

per no caure en la renúncia interessada, com feren els polítics acomodats, que acceptaren engrunes de poder renunciant a la llibertat:

No és això, companys, no és això,
ni paraules de pau amb garrots,
ni el comerç que es fa amb els nostres drets...

(‘Companys, no és això’. Lluís Llach)

ni en la covardia i el conformisme:

Prou de renúncies mediocres
que no ens permeten la història dempeus.

(‘No abarateixis el somni’. Lluís Llach)

...i per no vendre'l a l'avarícia, l'absència d'escrúpols:

(...) També tenim molta platja, hotels, “dàncings” i “night clubs”,
torrem culs per cap pesseta i en quedem amb els dits bruts.
(...) I si els venem la camisa ens prendran els pantalons.

(‘Corrandes vénen’. Esquirols)

cançons, totes elles, que ens adverteixen com de vegades l'enemic el tenim a dins.

4.5.4.1 L'especificitat de la Catalunya del Nord.

És evident que la realitat a banda i banda de la frontera entre els estats espanyol i francès era ben diferent, però la voluntat de genocidi cultural i lingüístic per part dels dos estats era igualment present. Al nord del país, si bé després del Tractat dels Pirineus la llengua catalana havia estat suprimida completament de l'esfera pública i de l'ensenyament, encara es mantingué de manera sensible en l'àmbit familiar i de les relacions personals. Però a finals dels anys cinquanta, tal com afirma Llorenç Planes (Planes 2012), es produí un fenomen de canvi lingüístic extremament important: les parelles catalanoparlants es posaren progressivament a parlar en francès als infants. Fou la conseqüència de la idea estesa de que el francès facilitaria els estudis als fills i els atorgaria un major rang social. Aquesta dimissió lingüística, que afectà totes les classes socials, fins i tot els intel·lectuals catalanistes de l'època, afegida a l'emigració cap al nord de França de la gent més instruïda en cerca d'oportunitats laborals, més l'arribada massiva de gent procedent del nord de França, provocà una fortíssima reculada del

català en el conjunt de les comarques catalanes de l'estat francès. El clima social generat el maig de 1968, però, aixecà unes expectatives de canvi que no arribaren a complir-se, encara que en els àmbits cultural i polític donaren lloc a algunes iniciatives, com ara la creació de la revista *La falç* i el partit Esquerra Catalana dels Treballadors, que serien els portaveus del catalanisme polític als anys setanta i la primeria dels vuitanta. manca d'una burgesia catalanista (la burgesia nord-catalana era afrancesada), l'estat francès promovia una folklorització de la cultura catalana que era continuadora del procés de desculturització a l'escola, a través del complex de llengua. En qualsevol cas, el catalanisme al Nord de Catalunya esdevingué, a partir de 1968, una presa de posició política enfront del jacobinisme de l'estat francès.

Pel que fa als anys seixanta i setanta, que és el període que més ens interessa, sense conflicte obert amb l'estat francès, i a manca d'un projecte polític reeixit, la catalanitat es trobava en una situació de precarietat que no anava més enllà de la resistència cultural bàsicament centrada en la llengua, que era totalment absent de l'administració i de l'ensenyament. Solament La Bressola tragué cap amb una escoleta a Perpinyà a partir de la seva fundació el 1976. En aquest sentit, cal esmentar un cert canvi de mentalitat per part dels pares, que a diferència de les dues dècades anteriors, ara veien amb bons ulls portar els seus fills a una escola catalana. Aquest és el clima social en què sorgeixen els dos autors nord-catalans i la nord-catalana d'adopció que formen part del nostre estudi: el gran Jordi Barre i Pere Figueres, tots dos rossellonesos, i la sabadellenca exiliada Teresa Rebull (v. 2.1.14). Malgrat els trenta anys de diferència generacional entre Figueres i els altres dos, la longevitat artística de Jordi Barre i Teresa Rebull féu que tots tres coincidissin, no pas entre ells, però sí dins el panorama musical. N'hem triat cinc cançons: *'Canta, Perpinyà'* (1963) i *'Torna a venir, Vicens'* (1979), de Jordi Barre, *'Desperta't Rosselló'* (1973) i *'A la recerca d'una terra'* (1979), de Pere Figueres; i *'Primer de maig de 1976'* (1981), de Teresa Rebull. Centrats en la voluntat de continuar existint com a país català, tots tres autors tenien clara la idea de la defensa de la llengua com a cavall de batalla, i en tenien assumit el seu paper de preservadors a través de la cançó (v. 4.5.3.1.1). Jordi Barre va manifestar al cap dels anys: *"Molta gent va aprendre la llengua catalana a través de les meves cançons"*. Com a curiositat destacable, Barre i Figueres, amb els deu anys de diferència entre *'Canta, Perpinyà'* i *'Desperta't Rosselló'*, fan bandera de la sardana com a factor d'afirmació identitària. La cançó féu tornar al Nord de Catalunya una sensibilitat que havien perdut com a manera d'expressar els sentiments i la sensualitat.

Com a conclusió, cal dir que, encara que l'opressió nacional a banda i banda de les Alberes data del segle XVII, la cançó catalana al nord de Catalunya no nasqué en el context de la resistència a l'opressió secular de la nació, sinó com un tímid revifament de la consciència nacional fruit, en primera instància, del revifament que suposà el maig de 1968, i l'aparició aquell any del Grup d'Acció Cultural Guillem de Cabestany (nom d'un trobador nord-català del segle XII), al qual pertangueren Teresa Rebull i Pere Figueres, però també de l'emmirallament en la NC. La cançó rossellonesa en català tenia certa acceptació, però fou la cançó del sud, especialment la de Raimon en primera instància, que hi influí decisivament.

No es pot dir que la NC hagi viscut d'esquena a la Catalunya del Nord. La discogràfica Edigsa es fixà aviat en el cantant nord-català Jordi Barre per ampliar el camp lingüístic català a l'indret més allunyat, si més no políticament, del país, i donar a la NC un caràcter més ric nacionalment parlant. L'any 1979, particularment, concentrà l'aparició de quatre cançons a favor de la Catalunya del Nord.: dues de les esmentades dels cantants rossellonesos: *Torna a venir, Vicens* i *A la recerca d'una terra*; i a l'altra banda dels Pirineus, mai més ben dit, *Darrera les muntanyes* (v. 5.3.1.1) i *Encara* (v. 4.5.1.1; 4.5.2.1), de Lluís Llach, que comparteixen els motius de l'amor a la terra i la germanor, amb un èmfasi significatiu i eloqüent: l'amor a la terra com a estímul per no oblidar un territori germà, la necessitat de sentir-se units per la llengua i pels orígens.

4.5.5 Reprendre el fil de la història del país.

La idea de reprendre el fil de la història del país és un dels tòpics combatius més importants del motiu nacional, perquè juntament al de la llengua, afecta el més profund de la consciència col·lectiva.

L'ocultació, falsificació i apropiació de la història és una de les formes més visibles i alhora més poderoses de l'etnocidi. Igual com tot l'esmentat abans, la història de la nació catalana també ha estat objecte de lladronici, com bé assenyala Raimon en *T'adones, amic?*

*(...) que fa ja molts anys que ens amaguen la història
i ens diuen que no en tenim, que la nostra és la d'ells*

Aquesta usurpació de la història començà a fer-se efectiva a partir del decret de Nova Planta [encara que els recents estudis duts a terme per l'Institut Nova Història (*) semblen demostrar que data de dos segles abans], i encara fou més agressiva amb el franquisme. De llavors fins avui, com tantes coses de les que tractem en aquest treball, aquesta realitat no sols ha continuat vigent, sinó que ha cobrat nova actualitat per mor de la nova ofensiva d'espanyolització de la història de la nació catalana empresa per l'estat en l'àmbit de l'ensenyament, tant pel que fa a la perspectiva com en els continguts.

Cal dir que resulta significatiu que aquest tòpic hagi estat tractat per autors de tot l'àmbit nacional. Vegem a continuació com els autors de la NCC aborden aquesta qüestió mitjançant tres actituds, complementàries entre elles, envers la història de la nació catalana.

4.5.5.1 Rememorant-la.

“El factor més potent de construcció de consciència nacional és el coneixement de la pròpia història”.

Daniele Conversi (professor de Ciències Socials de la Euskal Herriko Unibertsitatea / UPV).

Així com l'home sense memòria és un ésser pedut, un home sense memòria històrica és un ésser desarrelat, descontextualitzat d'ell mateix. Igual com no s'és res si no s'és poble (V. A. Estellés), no s'és res sense la consciència de la pròpia història. És per això que Espanya i França han esmerçat esforços en ocultar-nos-la. Aquesta realitat té a veure amb la voluntat d'etnocidi a què ens referíem abans (v. 4.5.2.1). Hi ha autors que s'han adonat de la importància de la recuperació de la història de cara, no sols al redreçament nacional, sinó a la simple conservació de la personalitat.

En aquest sentit cal considerar l'enorme importància que tingué en el seu moment l'obra de La Trinca Història de Catalunya amb cançons (1972) de cara a la difusió entre xics i grans de la idea que els catalans tenim una història que ens personalitza entre les nacions. Tot i que la censura havia fet esbiaixar i alterar alguns textos sobre Guifré el Pilós i sobre la Guerra de Successió, així com el to general de l'obra, es tracta d'un treball excel·lent amb textos de Jaume Picas i música d'Antoni Ros Marbà. No hi va poder participar el membre de La Trinca Miquel Àngel Pasqual, que estava fent el servei militar, però va comptar amb la valuosa col·laboració de la nostra cantant Guillermina Motta. Aquest disc, editat per Edigsa, que repassava la història de Catalunya des de *'Els avantpassats'* fins a *'La Renaixença literària'*, esdevingué llavors l'única manera d'aproximar molts catalans per primer cop al nostre passat col·lectiu. Trenta-set anys després, el 2009, el periodista Joaquim Vilarnau repregué la iniciativa de La Trinca d'explicar la nostra història amb cançons, amb una obra titulada Història de Catalunya amb cançons 2.0, editada per la discogràfica Picap amb dotze temes amb textos de l'excantant d'Esquirols Joan Vilamala i música de Toni Xuclà, i cantats per Titot Ribera (v. 8.5), La Carrau i Carles Belda entre d'altres. Val a dir que, aquest cop, sense el sedàs de la censura, els textos contenen, lògicament, un to més rigorós i combatiu.

Que la història és la memòria dels pobles, i que en el cas català rescatar el nostre veritable imaginari històric és clau per sobreviure com a nació, és un tema que tenien ben clar molts dels autors de la NCC. Per desfer l'historicidi colonial dels darrers segles, en primer lloc és necessari netejar la nostra història de manipulacions.

El manacorí Guillem d'Efak tingué sempre present aquest aspecte. En un exercici precoç de recuperació de la memòria històrica compongué, l'any 1967, *'Sa cançó de son Coletes'*, disfressant-la d'anònim popular del segle XV per tal de burlar la censura, cosa que aconseguí sorprenentment malgrat que a la part inicial i recitada de la cançó en desvetlla clarament l'autoria. La cançó, que gaudí de considerable èxit,

blasma la tirania i és un crit per la llibertat, denunciant la barbàrie de l'agressió feixista espanyola de 1936 a Mallorca. Per disfressar la cançó d'anònim del segle XV, Guillem d'Efak fa el que Bertold Brecht anomenava 'transposició històrica', i ho fa tot recordant les Revoltes Foranes del segle XV, contra la noblesa (precedent històric de les Germanies). En una d'aquestes revoltes hi havia un manacorí, Simó Ballester, conegut com "lo tort". Els noms dels acompanyants de "lo tort" a la cançó eren reals, però el cantant en vol fer un paral·lelisme entre aquells i els republicans afusellats el 1936 i el 1937 en el vell cementiri de Manacor, anomenat son Coletes. Anys després, sobre aquesta cançó, Guillem d'Efak s'hi referia en aquest termes: "*Avui no cantaria la cançó tal com la vaig fer. No hi va haver cap guerra entre germans: no érem germans. Però també els germans es barallen. Quant a parlar que no hi hagi guerres és una utopia, i si es barallen les persones com no ho han de fer els pobles? Ara substituiria el darrer vers i cantaria: "I que, si hi torna a haver guerres, les guanyem els catalans!"*".

Continuant en les Illes, és remarcable l'aportació, el 1979, dels eivissencs d'UC amb la cançó '*Eivissa, petit bocí*' (v. 4.5.1), a manera de glossa que rememora la història com a manera d'afirmar la catalanitat d'Eivissa. La tornada, que dona títol a la cançó, és el fragment d'un poema de l'eivissenc Felip Curtoys:

Que som terra catalana ja és ben fàcil d'advertir,
llevat que un tingui lleganyes o cervell de ratolí.
Sa llengua ens agermana, **sa història no pot mentir:**

Sa feina no serà vana si arribam a aconseguir
sa llibertat sobirana que un dia vàrem tenir,
i es drets que junts defensàrem lluitant contra Felip V.

*Eivissa, petit bocí de la terra catalana
que arrancà la tramuntana i enmig de la mar florí.*

També en 1979, en ple subperíode del desengany, Lluís Llach, referint-se al conjunt de la nació, es plany que "encara"

cal obrir l'oracle de la nostra història per saber què som,
encara...

(*'Encara'*)

tot i que potser fóra més precís afirmar que, més que obrir, cal "reobrir" aquest oracle de la nostra història que ens han amagat.

Una de les maneres com la NCC ha tractat de rememorar la història ha estat **el recurs als himnes nacionals** i a **l'evocació de les diades nacionals**. Quan parlem d'himnes nacionals volem dir aquells que en són considerats per part dels sectors patriòtics, independentment de llur estatus oficial.

'Catalunya, comtat gran' és la versió original en la qual es basa el cant actual '*Els Segadors*'. La va interpretar inesperadament Rafael Subirachs en el marc de le Sis Hores de Canet de 1975. Es tractava de la versió del romanç popular (segons el text de Francesc Alió

de 1892, basat quasi íntegrament en el de l'edició recollida en el *Romancerillo catalán* de Manuel Milà i Fontanals, 1882) que té la virtut que narra els fets del Corpus de Sang, de 1640, que precediren la Guerra dels Segadors. Dels tres himnes nacionals catalans dins la NCC és el que presenta amb més força el valor de rememoració de la història. És recollida en el disc LP *Bac de Roda* (1977) en la seva versió en directe de Canet, i per tant reflecteix l'eufòria i l'entusiasme amb què hi va ser seguida pel nombrós públic, cosa que n'augmenta el factor emotiu.

El 1981, el cantant de Pedreguer (Marina Alta) Lluís el Sifoner, pocs anys abans de la seva conversió al blaverisme oficial (v. 8.3), posà una lletra a la Muixeranga, considerat pels nacionalistes valencians l'himne del País Valencià. La cançó es diu '*Muixeranga*', i és un text bàsicament d'afirmació valenciana, que es pot resumir bàsicament en la tornada de la cançó:

Som valencians, som valencians,
un poble de llum i cants.
País Valencià és un crit al vent
ple de força i llibertat.

Hi destaca com a emblema combatiu, dins el particular context valencià, el nom de País Valencià, i també l'al·lusió a la bandera quadribarrada, que per la reacció entusiasta del públic (es tracta de l'enregistrament d'una actuació en directe recollida en el disc LP *Som* (1981)), s'endevina que és la senyera "sense blau":

Va esgarrant l'aire
la senyera amb quatre barres.
Valencians!

'La Balanguera' (1981) és l'adaptació per part del poeta Joan Alcover d'un cant popular mallorquí, musicat per Amadeu Vives, que el va popularitzar Maria del Mar Bonet. Anteriorment, i arran de la seva interpretació per l'Orfeó Català i pel cantant Emili Vendrell, havia esdevingut un cant patriòtic a Mallorca. Tot i que la seva oficialització com a himne de Mallorca tingué lloc l'any 1996, ja gaudia popularment d'aquesta consideració en l'àmbit dels Països Catalans des de feia força anys. Per al tema que ens ocupa, és a dir, la rememoració de la història, tot i la invocació a la tradició i l'arrelament:

Sap que la soca més s'enfila
com més endins pot arrelar.
(...)
De tradicions i d'esperances
tix la senyera pel jovent...

el seu valor resideix en la seva consideració com a himne, pel que aquest té de referència implícita a una història pròpia.

Amb tot, no es pot dir que cap d'aquests cants tinguessin tant per objecte l'exaltació patriòtica com l'afirmació nacional.

L'evocació de les diades nacionals, lògicament, pel que signifiquen són rememoració de la història nacional en estat pur. El grup valencià Al Tall treia a la llum el 1976 la cançó '**Darrer diumenge d'octubre**', una cançó convocatòria per a l'Aplec del Puig, lloc des d'on Jaume I inicià la conquesta de la ciutat de València. Rere la convocatòria (la tornada de la cançó):

*Darrer diumenge d'octubre,
darrer diumenge d'octubre,
el camí ja és ben sabut:
Eixiu a la carretera
que cal aplegar-se al Puig.
Darrer diumenge d'octubre.*

fa una enumeració a manera de crida a vuit comarques, onze poblacions i sis cims del País Valencià.

Esquirols, dins '*Onze de setembre*' (1978) evoca la diada commemorativa de la desfeta de l'11 de setembre sense esmentar-la (solament és al títol) però en clau positiva, de manera optimista, per tal com dibuixa la imatge del poble català mobilitzat al carrer: no el convoca, el mostra (potser als encara aturats). Aquesta breu cançó consta d'aquestes dues estrofes:

Homes d'ací, obriu els ulls,
palpeu l'avui d'aquest país
i bé veureu un poble en marxa,
un poble vell que ha resistit.

Un poble fort que es recupera
de la desfeta dels anys passats,
de la tempesta que l'oprimia,
per conquerir la llibertat.

Tant la cançó d'Al Tall com la d'Esquirols rememoren la història sense ni tan sols narrar-la. Les cites són un lloc comú i la història només cal recordar-la.

4.5.5.2 Reivindicant-la.

T'adones, company, que fa ja molts anys que ens amaguen la història
i ens diuen que no en tenim, que la nostra és la d'ells...

Raimon.

L'any 1972, per causa de les successives i inacabables accions de la censura contra els textos de [Història de Catalunya amb cançons](#), Claudi Martí, gerent de la discogràfica Edigsa, va decidir anar personalment a Madrid a parlar amb el censor. Aquest li va dir que si s'autoritzava aquest disc era per ordres de més amunt, que ell no l'hauria autoritzat perquè, afirmava, "la història de Catalunya no ha existit mai". I és que de l'ocultació i la negació de la història de la nació catalana els espanyols han fet sempre

una qüestió d'estat. Vegem com enfoquen els autors de la CC la segona de les actituds que assenyalàvem més amunt: **la reivindicació** de la història.

D'entrada, podem distingir quatre cançons que, a la reivindicació de la història, hi afegeixen la denúncia de la seva ocultació. La citació que encapçala aquest apartat correspon a la cançó de Raimon *'T'adones, amic'* (1976), i té la virtut que no només n'hi posa en evidència l'ocultació, sinó que d'una manera concloent es refereix assertivament a "la nostra", volent donar a entendre que evidentment "en tenim".

Dos anys més tard, Ovidi Montllor, dins la cançó que li dedica a Joan Fuster, ***La cançó del cansat'*** (1978), es plany que "encara" (era el primer any del subperíode del *desengany*) hàgim d'estar lluitant contra l'ocultació dels nostres referents propis:

Quede clar, també, que són covards
tots aquells que obliden les arrels:
Seran branca d'empelt en altres prats,
i en la mort, rellogats dels estels.

**És ben trist encara avui parlar
i posar al seu lloc una història.**
Fins ací ens heu fet arribar,
de tan grossa raó naix la glòria.

Encara des del País Valencià, amb l'explícita cançó ***'Lladres'*** (1979) el grup Al Tall no es limita a la denúncia, també n'ofereix l'explicació dels motius:

No s'ensenyava en les escoles
com van esclafar un país,
perquè d'aquella sembrada
continuen collint fruits.

Més tardanament, Raimon torna a posar en evidència l'estratègia assimiladora i destructiva contra la identitat catalana. Ho fa dins el soliloqui de la cançó ***'Al meu país la pluja'*** (1984):

(...) *A escola, et robaven la memòria,
feien mentida del present.*
(...)
*Qui em rescabalarà del tants anys
de desinformació i desmemòria?*

I, com no, el mateix any i també des del País Valencià, en aquest cas és Paco Muñoz amb ***'Qui dirà la nostra història'*** (1984) qui ens crida l'atenció sobre la importància de l'ensenyament de la història a l'escola, la manca del qual planyia Raimon en la cançó esmentada abans. Paco Muñoz, no debades, és pedagog, i focalitza en l'àmbit de l'ensenyament la certitud que un país que ignora la seva història acaba perdent la identitat.

***Qui dirà la nostra història
als xiquets del meu país?***

*Qui ens contarà aquells temps
que ens han portat fins avui?*

Quan arribarà eixe dia
que la branca ha de florir,
**i ensenyaran a l'escola
la història del meu país?**

En *'Qui dirà la nostra història'* hi és també ben present la preocupació per evitar l'esbiaixament de la història conjunta de la nació; entre altres estrofes que detallen l'origen de la catalanitat, aquesta ho explica magistralment:

Perquè allò de Covadonga
no ens afecta als valencians,
que la nostra Covadonga
és Sant Miquel de Cuixà.

Aquest fragment, a més, igual com la frase de *'T'adones, amic'*: *"i ens diuen que no en tenim, que la nostra és la d'ells"*, constitueixen exemples de com dins algunes cançons hi ha de manera explícita la contraposició de dues històries (dues visions de la història): l'una, invasiva i usurpadora; l'altra, la pròpia, neta de mistificacions alienes i centrada en la perspectiva catalana. És el cas, ben particular, del que en aquest treball anomenarem 'tetralogia sobre l'entelèquia' de la unitat d'Espanya, de La Trinca. L'anomenem així perquè la formen quatre cançons que qüestionen i deixen al descobert la fal·làcia històrica d'aquella idea genocida. Despullar la gran mentida és reivindicar la veritat. Són incloses, totes quatre, a les dues obres discogràfiques més àcides i brillants del grup de Canet. Les dues primeres, *'Que mai no falti l'alegria'* i *'La consti'*, pertanyen al disc LP titulat *Pel broc gros* (1979), títol que fa justícia al to desinhibit i sense embuts de les seves cançons. Les altres dues, *'Com el Far West no hi ha res'* i *'Corasón loco'*, pertanyen al fenomenal *Nou de Trinca* (1981). Per tant, les quatre cançons se situen en un espai de tres anys entre els subperíodes del *desengany* i el *decantament patriòtic*. En pararem esment dels fragments més il·lustratius.

A l'obsessió espanyola per la "sagrada unitat", La Trinca s'hi refereix amb sarcasme, en un divertit exercici de revisitació de la història, dins *'Que mai no falti l'alegria'*:

Això de nació espanyola
va sortir per carambola
inventat pels reis catòles
una nit de xerinola
i d'excessos alcohòlics.

I els seus fills, néts i nebots,
i tots els estaquiots
que els han vingut al darrera,
han mantingut la fal·lera
de la unitat per pebrots.

Era l'any 1979 (segon del subperíode del *desengany*), i acabava d'entrar en vigor la Constitució espanyola, que en el tema nacional frustrava fins i tot les expectatives

menys ambicioses, alhora que blindava la unitat de l'Estat (article 2n) brandant l'amenaça de l'article 8è (el paper de l'exèrcit). Del mateix disc és, doncs, *'La consti'*, una cançó on el sarcasme de La Trinca adquireix la seva màxima expressió (v. 5.2.4). A ritme inicial de *pasodoble* i amb variacions musicals, enumera quatre articles de la Constitució i els desglossa de manera mordaç. El darrer l'anuncien com: "Capítol final sobre la sagrada unitat de la pàtria", i a diferència dels altres, es repeteix dos cops conclouent la cançó:

*I ara aquest país, que consti, que consti,
si no va pitjor anirà millor,
perquè ja tenim la "consti", la "consti",
perquè ja tenim la Constitució.*

Capítol final sobre la sagrada unitat de la pàtria:

Espanya no és divisible ni es parteix com un pastel,
que ja ho deia sempre en Franco,
i també en Carrero Blanco poc abans de pujar al cel.

'Com el Far West no hi ha res' i *'Corasón loco'* són cançons al·legòriques (v. 5.3.2), ja dintre del subperíode del decantament patriòtic, i només dos anys després de les anteriors. La primera relaciona metafòricament la nació catalana amb la nació apatxe, amb un símil intel·ligent i ple d'enginy, que conclou al·ludint vetlladament però entenedora al citat article 8è de la Constitució. Però l'estrofa que més bé desmunta la idea de la unitat d'Espanya fa referència a aquella "unitat per pebrots" que esmenta en la primera cançó de la tetralogia:

Invasions de tota mena ha sofert contínuament,
però una de les més sonades l'ha tingut darrerament:
la del general Frank Custer i un grapat de capsigranys,
ara fa quinze mil llunes, més o menys uns quaranta anys.

Fins i tot s'hi endevina el suggeriment de com la dictadura no ha estat més que un episodi recent d'una situació de colonització que arrenca de més lluny (*"Invasions de tota mena ha sofert contínuament..."*).

Per la seva banda, *'Corasón loco'* és la millor i més encertada metàfora que s'ha fet sobre la relació de submissió de Catalunya a Espanya. Construïda com a paròdia d'un bolero del cantant hispanocubà Antoni Machín, *'Corazón loco'*, molt popular durant els anys quaranta i cinquanta, explica la contradicció que suposa mantenir dues pàtries, el conflicte que se'n deriva, i en el cas que ens ocupa, quin és el veritable origen d'aquesta situació. Aquest darrer punt el resumeix en aquest fragment:

Una pàtria és la parenta,
que m'hi van casar per força i no em deixa divorciar.
És una dona dolenta,
que m'esbronca i m'estomaca i que em parla en castellà.
L'altra pàtria és la fulana,
perquè a mi en dóna la gana, perquè ella em té el cor robat,
tot i que algunes vegades,
quan anaven tan mal dades, l'he estimada d'amagat.

La frase en negreta n'és la clau de tot.

L'evocació i recreació del cançoner tradicional constitueix una altra manera de reivindicar la història de Catalunya, per tal com aferma les arrels i renova l'antiga tradició a partir d'elles. En aquest sentit, cal tenir en compte, a les terres catalanes, la manca d'una difusió pels canals oficials de transmissió cultural (mitjans, escola..) del gènere cançó autòcton, ja que aquesta transmissió fou interrompuda per l'Estat arran de l'AFE (Agressió Feixista Espanyola), i al nord del país, per part de l'estat francès des de feia tres segles. Així, el que a la mateixa França, a Espanya o als Estats Units, a través dels canals oficials havia esdevingut un fil de continuïtat amb la tradició, a Catalunya solament sobrevivia amb prou feines a través d'alguna furtiva i recòndita transmissió oral. Conscients, sens dubte, d'aquesta realitat, hi ha un seguit d'autors de la NCC que decidiren posar fil a l'agulla. Joan Manuel Serrat tragué a la llum l'any 1968 el disc LP [Cançons tradicionals](#), que contenia temes com ara 'El testament d'Amèlia', 'La presó del rei de França', 'El ball de la civada'... La importància d'aquest disc no es pot valorar sinó des de la perspectiva de 1968, ja que llavors suposava per a molts catalans un redescobriments de la tradició. El grup Al Tall va tenir sempre ben clares les idees sobre la necessitat de recuperar el gènere popular, tant pel que fa al cançoner com pel que fa als gèneres (vares) propis de la cançó valenciana. No endebades, el seu primer disc, l'LP [Cançó popular del País Valencià](#) (1975) va directament a l'actualització de cançons tradicionals valencianes, de vegades fins i tot amb textos originals amb contingut crític. Maria del Mar Bonet, per la seva banda, ha estat sempre una gran divulgadora de la cançó popular i tradicional mallorquina, destacant-ne, entre d'altres, dues obres com ara els LP [Cançons de festa](#) (1976) i [Saba de terror](#) (1979). Però una de les joies discogràfiques de la recuperació de la tradició musical la trobem precisament en una col·laboració entre Al Tall i Maria del Mar Bonet: [Cançons de la nostra mediterrània](#) (1982), que recull peces tradicionals del Principat, de Mallorca i del País Valencià.

Per últim, no deixarem d'esmentar la musicació per part del cantant Raimon de poemes d'autors dels segles XV i XVI, com ara Ausiàs Marc, Joan Roís de Corella, Joan Timoneda i Jaume Roig, la qual cosa ajuda a reivindicar els nostres orígens històrics, i de retruc, a reforçar la consciència d'unitat idiomàtica.

4.5.5.3 **Construint-la.**

Hi ha la certitud, per part dels autors de la CC, que de res no servirà recuperar la història de la nació catalana si simultàniament no en prenem definitivament les regnes. Construir la nostra història suposa assolir la plenitud nacional, viure per fi com a poble lliure. Paco Muñoz ho manifesta clarament dins [Què vos passa, valencians?](#) (1977), i ho expressa amb la comunicació del desig d'invertir el destí de la nació:

Tinc ganes de **fer història**
i escriure-la en valencià,
una història on els vençuts
de tants segles guanyaran.

Per la seva banda, Esquirols ho fa en una cançó no inclosa dins el corpus de cançons d'aquest treball, però que mereix ésser-hi comentada. Es tracta de *'Tanmateix serenament'* (1978), una cançó poètica adreçada al poble català:

Subtilment i a poc a poc
ens han tallat les ales,
i hem cregut que no som bons per emprendre volades.
Que alliberin els vents l'ancorada.
Bé caldrà que fem un lloc
enmig de tanta nosa,
**i aprenquem a poc a poc
a fer la nostra història.**

Hem d'aprendre (reaprendre, fóra més correcte) a fer la nostra història, perquè l'enemic s'ha proposat fer-la en lloc nostre.

Construir la història no és, de cap manera, partir des de zero. En realitat sempre es pressuposa la consciència que recuperar-la no ha de ser sinó el punt d'arrencada d'una nova etapa en llibertat.

A banda d'aquestes dues cançons que aborden de manera específica la idea d'erigir-nos en els protagonistes del nostre futur col·lectiu, cal esmentar les cançons que duen de manera tàcita la idea de construir el futur, i per tant la història futura del país. D'entre les diverses que en podríem trobar, en destacarem quatre que expressen de manera eloqüent la idea de la regeneració del país a partir de la superació d'un passat dissortat i a través de l'esforç col·lectiu esparançat. Veurem uns fragments de cada una d'elles que exemplifiquen aquesta idea.

En primer lloc, el 1964, Raimon ja tenia al cap que calia "fer nostre" el temps històric, en contraposició d'un passat funest. Ho cantava en *'D'un temps, d'un país'*:

...no anirem al darrera
d'antics tambors.
D'un temps que ja és un poc nostre,
d'un país que ja anem fent...

Quatre anys més tard, el primer any del subperíode de *sortir al carrer*, lluis Llach expressava la mateixa idea amb *'Cal que neixin flors a cada instant'*:

...fe és penosa lluita per l'avui i pel demà.
Fe és un cop de falç,
fe és donar la mà,
la fe no és viure d'un record passat.

i el darrer any del subperíode esmentat, el 1977, Marina Rossell cantava un poema de Salvador Espriu, *'Si volíeu escoltar'*, que també donava nom al que era el seu primer LP. Tot el poema n'expressa la idea, però aquest fragment resulta senzillament esplèndid:

Cal cremar tot el record d'un ahir ple de tristesa
a fogueres del demà que ja és temps avui d'encendre.

I per últim, Esquirols reflecteix aquest pensament dins *'Onze de setembre'* (1978). Hem vist més amunt, en l'apartat de 'rememorar' la història, com aquesta cançó té un caràcter d'evocació, però la cançó està enfocada sobretot a la nova construcció a partir de la memòria. Donada la seva brevetat, no costa res tornar-la a transcriure sencera:

Homes d'ací, obriu els ulls,
palpeu l'avui d'aquest país
i bé veureu un poble en marxa,
un poble vell que ha resistit.

Un poble fort que es recupera
de la desfeta dels anys passats,
de la tempesta que l'oprimia,
per conquerir la llibertat.

4.5.5.4 ... i potser, rescatant-la.

I a hores d'ara encara hi podríem esmentar una quarta actitud possible envers la nostra història: 'rescatar-la'. És una feina actual i bastant recent, i per tant, com és lògic, no plasmada en la CC. Ve a propòsit de la magnífica activitat de l'Institut Nova Història (INH) *, entitat de recerca històrica sorgida l'any 2007 com a escissió de la Fundació d'Estudis Històrics de Catalunya, presidida per l'historiador Albert Codines i que té com a Cap de Recerca el també historiador i filòleg Jordi Bilbeny. L'Institut Nova Història (inh.cat) desenvolupa una feina d'investigació dirigida a intentar desmuntar aspectes d'una història oficial basada en la usurpació, la falsificació i la destrucció documental per part del Regne de Castella de fets històrics i obres literàries protagonitzats per gent de la nació catalana (començant per la descoberta i conquesta catalana d'Amèrica, amb arguments pràcticament incontestables que ja han rebut l'aval i el reconeixement de prestigiosos historiadors internacionals), en benefici de l'hegemonia castellana dins la monarquia hispànica. Tot plegat, més enllà, encara, del que Raimon semblava intuir en *'T'adones, amic'*, dins el fragment d'aquesta cançó amb què encapçalem aquest capítol.

4.5.6 Lluís Maria Xirinacs.

Un dels fenòmens importants a tenir en compte del context de la NCC és la irrupció en l'escena social i política de l'activista Lluís Maria Xirinacs i Damians (1932-2007). Fou ordenat sacerdot el 1955 i va exercir-ne a les Escoles Pies entre 1954 i 1963, i en la pastoral parroquial als bisbats de Solsona i Vic entre 1963 i 1973. Doctor en filosofia, va impulsar diverses lluites socials des de 1962. Aviat manifestà el seu desacord amb la jerarquia eclesiàstica i amb la pràctica religiosa tradicional. Enfrontat sempre amb el poder, fou el primer capellà que renuncià a la paga de l'estat. Visqué solament del seu treball.

L'activista -

Però, amb tot, el que més ens interessa aquí de Xirinacs és la seva faceta d'agitador social i polític i la seva imbricació en la NCC. Xirinacs assumí un compromís amb els oprimits, tant amb el món obrer com amb la nació oprimida de la qual n'era fill. Cal dir que el fil conductor ètic de la seva acció era fortament marcat per la influència i la reivindicació que sempre féu de la figura de Gandhi i de la no violència (amb les consideracions i matisos que farem dins el cap. 4.10), al qual es referirà sovint en els seus escrits. Concebia la lluita per la justícia social i la lluita per l'alliberament nacional com a coses indiestriables l'una de l'altra, i entenia totes les llibertats com una de sola. En aquest sentit, creia en l'organització popular com a forma suprema d'acció dels individus, per damunt dels partits polítics. No debades fou un membre destacat de l'Assemblea de Catalunya. Seva és la cèlebre frase: *“Els assumptes públics són massa importants per deixar-los solament en mans dels polítics”*. Així, anà assumint gradualment un compromís polític que, en el marc del franquisme, el portà a la presó el 1972 i entre 1973 i 1975 per diverses accions pacifistes de protesta, com ara vagues de fam en demanda d'amnistia, i des del 25 de desembre de 1975 i durant un any i nou mesos s'estigué dotze hores al dia davant la presó Model de Barcelona per demanar l'amnistia per als presos polítics, fets, tots aquests, que obtingueren un gran ressò popular. Fou candidat al Premi Noble de la Pau el 1975, una de les raons per les quals el règim decidí traure'l de la presó pel desprestigi internacional que això suposava.

el vessant polític -

Xirinacs fou el nexa entre l'Assemblea de Catalunya i la Marxa de la Llibertat, el 1976, de la qual fou el principal impulsor sota el lema *“Poble català, posa't a caminar”* (v. 5.2.1.9). Com a independentista concebia la nació catalana en la seva integritat. *“La independència no es demana, es pren”*, afirmava. S'orientà cap a l'esquerra revolucionària, i el 1980 encapçalà el Bloc d'Esquerra d'Alliberament Nacional (BEAN), que no aconseguí cap diputat al Congrés espanyol. Però ja el 1977, a petició popular, va presentar la seva candidatura per senador independent i va assolir prop de 550.000 vots. Va ser el senador independent més votat, i hi ocupà lloc entre 1977 i 1979. Durant el 1978 assistí a les reunions del Senat dempeus per recordar que encara no s'havia donat l'amnistia als presos polítics. Aquell any, amb moltes aportacions populars redactà una constitució alternativa: *“Constitució, paquet d'esmenes”*, en les quals, pensant en Catalunya, rebutjava el fet que la sobirania residís en el poble espanyol. No cal dir que no li n'acceptaren cap. Xirinacs no s'estigué de blasmar com un gran error la dissolució de l'Assemblea de Catalunya, tal com reflectí més endavant en el llibre *La traïció dels líders* (Xirinacs 1993), en el qual es plany de la força que teníem els catalans i que no vàrem saber aprofitar. Amb molt bon sentit, Lluís Busquets i Grabulosa, en un assaig (Busquets i Grabulosa 2013), li atribueix un paper precursor, tant pel suport popular, avui, a l'Assemblea Nacional Catalana, que considera una victòria pòstuma de Xirinacs, com a la forma d'organització d'aquesta, que es correspon quasi fil per randa l'ideal assembleari que ell havia dissenyat per al poble català.

El cas és que Lluís Maria Xirinacs constituïa, al llarg dels anys setanta, un important referent dins l'imaginari col·lectiu dels catalans conscienciats socialment i políticament,

i la seva acció impactà fins i tot aquells que no pertanyien a aquest grup. Així, a través dels gestos, els fets i les paraules, i l'acció política que les acompanyava, es convertí en consciència crítica de la societat catalana.

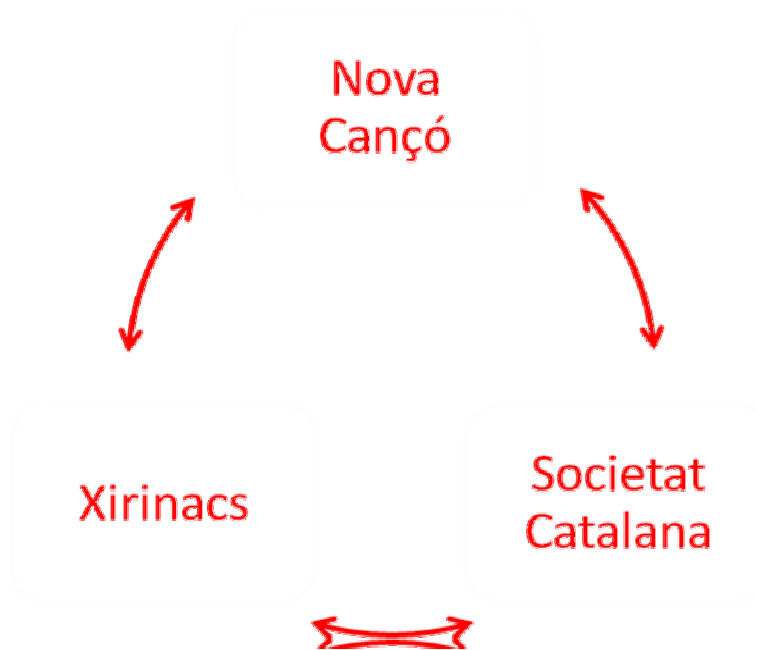
la imbricació de Xirinacs en la NCC –

Partim de la premisa que el moviment de resistència nacional i social del poble català era un conjunt de sinergies, i la NCC n'era una. No es pot obviar, per una banda, que el percentatge de catalans resistents, conscients o políticament actius i el públic de la NCC eren ben bé els mateixos; per una altra, que entre aquests (que no solament) es compten els prop de 550.000 votants a Xirinacs al Senat; i finalment cal destacar que Xirinacs i la NCC no solament compartien objectius, sinó també llenguatge. L'activista Xirinacs era assidu als grans recitals de la NC, i no sempre se situava a les anomenades fileres zero, que eren ocupades pels líders dels partits polítics que es volien fer veure per encoratjar la resistència (i que acabaren traïnt la causa). El nostre home solia situar-se entre el públic. Fou aclamat en més d'una ocasió pel públic assistent, com ara al famós recital de Llach de Gener de 1976. La presència de Xirinacs en aquests esdeveniments constituïa un aval de l'activista al missatge del cantant, i per extensió al de tota la NCC. A banda de la força simbòlica del personatge, cal dir que aportà un element de subversió, perquè ell ja havia dit amb paraules acompanyades de gestos el mateix que deien els cantants. D'aquesta manera, el missatge de les cançons i l'ideari de l'activista mostraven una simbiosi ideològica.

la sinergia, les cançons i les paraules –

Xirinacs, hem vist, presenta aquesta transversalitat: acció social, acció política i implicació en la NCC, i tant ell com la NC són indissociables de la societat catalana. No podem passar per alt, a l'hora d'il·lustrar tot això que diem, i encara que es tracti d'un cas extrem, la manifestació improvisada que es dirigí cap a la presó Model de Barcelona a la sortida del primer des tres concerts de Lluís Llach al Palau d'Esports. Ho explicà el mateix L.M. Xirinacs, que també sortia del concert: *“Va ser una manifestació espontània. Va haver-hi moltes batusses. Els que van pujar pel carrer Entença van rebre molt fort de la policia i no van poder arribar-hi. Jo vaig arribar pel carrer Vilamarí i vaig donar la volta a la Model. Va ser molt emocionant. Vam cantar cançons de Llach i els presos responien amb cops de plat a les reixes. Això ja havia passat altres vegades. Jo volia provocar una cosa que no em va sortir bé perquè era massa ambiciosa, que era prendre la presó de forma no-violenta. Volia que s'anés ajuntant gent i més gent fins que arribés un moment que obrissin les portes. Però la gent es va espantar perquè la policia era duríssima”* (v. Vilarnau 2006, 99-100).

La sinergia es caracteritza per la integració i l'afinitat entre les parts. Aquests tres elements, doncs, actuen sinèrgicament i persegueixen els mateixos objectius.



Es tracta d'una retroalimentació a tres bandes: Xirinacs influïa sinèrgicament sobre la societat catalana combativa i conscienciada socialment, era sinèrgic amb la NCC, i la NCC era sinèrgica amb la societat catalana. Tots tres elements, doncs, serveixen d'amplificadors entre ells: la veu amb la música i la paraula amb el discurs difonen el mateix missatge. Xirinacs i la NCC comparteixen el mateix missatge alliberador i el mateix context sociològic. Tots dos volen moure consciències en la mateixa direcció.

Farem, a tall il·lustratiu, un breu inventari com a botó de mostra dels **paral·lelismes entre la NCC i l'activisme de L.M. Xirinacs**:

en l'àmbit repressiu -

NCC

“He vist tancats a la presó homes
plens de raó” (Raimon. *Diguem no*)

Hi ha un home a la presó
dels qui avançaven.
Junten-vos!, junten-vos!
Traieu-li l'embaràs
que li oprimeix les mans.
Junten-vos! Junten-vos!

(Ovidi Montllor (de J.Salvat-Papasseit)
'Sageta de foc'))

Xirinacs

Fou empresonat el 1972 i entre 1973 i 1975
per demanar pacíficament l'amnistia dels
presos polítics.

“Sé que la por i la tortura
el més fort fan tremolar;
sé que la veritat és força
que ningú pot aturar.”

(Pi de la Serra. *‘Sé’*)

... i no ens mena cap bandera
que no es digui llibertat:
la llibertat de vida plena
que és llibertat dels meus companys.

(Lluís Llach. *Venim del nord, venim del sud*)

S’asseu davant la presó Model
de Barcelona durant un any i
nou mesos, dotze hores al dia,
per demanar l’amnistia dels
presos polítics.

Com a membre dels ‘Comitès de Solidari-
tat amb els Patriotes Catalans’ (CSPC) for-
ma part de l’expedició que, el 8 de maig
de 1979, es desplaça cap a París per assistir
al judici d’extradició del patriota Manuel
Viusà, acusat de subministrar armes a l’e-
xèrcit Popular Català (EPOCA). Ela hi
van impedir el pas, i durant dos dies van
ocupar la duana francesa del Partús.

en l’àmbit militant –

Raimon, Pi de la Serra i Ovidi Montllor
militen en el PSUC. J.M. Espinàs i Lluís
Llach s’integraran en *Nacionalistes d’Esquerra*.

Activista dins l’Assemblea de Catalunya.
Encapçala el Bloc d’Esquerra d’Allibera-
ment Nacional (BEAN).
Defensa l’autodeterminació com a sena-
dor independent entre 1977 i 1979.

al voltant de la lluita i la pau –

“De vegades la pau no és més que por”.

(Raimon. *‘Sobre la pau’*)

“Ai del poble, ai de la vila que té un lladre
per senyor. Si vol pau que sigui justa, l’hau-
rà de guanyar amb suor”

(Esquirols. *‘Conte medieval’*)

“Però una nació mai no serà lliure si
els seus fills no volen arriscar llur vi-
da en el seu alliberament i defensa.”

“Plors i laments, de què serveixen? Gent que
lluïtí és el que cal”

(Ramon Muntaner (de M. Martí i Pol.)
Les quatre banderes)

“Cal lluitar contra el fort per deixar
de ser febles, i contra nosaltres
mateixos quan siguem forts”.

sobre el desengany –

“No era això, companys, no era això...”

(Lluís Llach. *Companys, no és això*)

El 1978 redacta una Constitució alternativa, “Paquet d’esmenes”, proposant la sobirania del poble català.

Anys després publicarà *La traïció dels líders*.

per la dignitat –

“...ni el comerç que es fa amb els nostres drets, drets que són, que no fan ni desfan”

(Lluís Llach. *Companys, no és això*)

“Mai cap país no pot mercadejar la qualitat de la seva llibertat”.

(dins: ‘Crida 2000. Països Catalans’)

En un pla més personal d’aquesta realitat, hi ha una cançó que el grup Esquirols va dedicar a aquest personatge, *‘Al banderer de la pau’* (1976), que reflecteix a la perfecció aquesta retroalimentació sinèrgica entre Xirinacs, la NCC i la societat catalana.

La primera estrofa de *‘Al banderer de la pau’* ja mostra identificació i sinergia amb el personatge. Aquí, Esquirols representen tant la NCC com la societat catalana:

No és en va el teu gest, company,
quan es perd cobert d’espessa boira,
ni el teu crit, que es transforma en clam,
perquè en tu som tots com un sol home.

La quarta estrofa és l’expressió de l’assumpció de l’ideari de l’activista:

La primavera ens portarà flors,
serà el poble senyor de tot,
no hi haurà explotats ni explotadors,
ni cap vençut ni vencedor,
si abrandem amb esforç
la raó dels teus mots:

uns mots de Xirinacs que tot seguit són recitats per una veu, amb el fons de la música:

*“Cal lluitar contra el fort
per deixar de ser febles,
i contra nosaltres mateixos
quan siguem forts”.*

A continuació, abans de la darrera estrofa, que serà un calc de la primera, aquesta frase fa al·lusió a la seva sortida de la presó pocs mesos abans:

La teva paraula, cada cop més
va passant les reixes per volar després.

És important remarcar que Esquirols recullen, sintetitzen i reelaboren els ideals més combatius de la NC: la lluita contra la por, l'acció valenta, la demanda de llibertat dels presos, i més tard, l'expressió del desencany. Cal tenir en compte que aquest grup entra en escena l'any 1973, quan aquests tòpics ja estaven consolidats en la NCC. A ells els correspon el mèrit d'haver-los integrat i assumit de manera natural i sincera, tant en el seu ideari com en les seves cançons.

el seu 'Acte de Sobirania' –

Passat el *període combatiu*, i a banda de la publicació dels tres volums de la seva obra *La traïció dels líders*, (1993, 1994 i 1997) Xirinacs no abandonà l'activisme, i encara dugué a terme diverses i controvertides aparicions públiques, arribant fins i tot a ser empresonat l'octubre de 2005 per unes declaracions a favor de la lluita de Batasuna i ETA durant l'acte del Fossar de les Moreres de 2002, però la pressió popular va fer que al cap de tres dies fos alliberat “per qüestions humanitàries”.

A setanta-cinc anys va triar la comarca del Ripollès, concretament el Pla de Can Pegot d'Ogassa, als peus de Sant Armand, per passar un dies en soledat i deixar-se morir. Fou l'agost de 2007. Prèviament va deixar escrit el seu 'Acte de Sobirania'. Aquest esdeveniment i l'escrit que ens deixà són fets que de nou va somoure consciències adormides arreu del país entorn de la causa nacional. Volgué ser la seva darrera aportació a la causa de la llibertat nacional de Catalunya:

ACTE DE SOBIRANIA

“He viscut esclau setanta-cinc anys en uns Països catalans ocupats per Espanya, per França (i per Itàlia) des de fa segles.

He viscut lluitant contra aquesta esclavitud tots els anys de la meua vida adulta.

Una nació esclava, com un individu esclau, és una vergonya de la humanitat i de l'univers.

Però una nació no serà mai lliure si els seus fills no volen arriscar llur vida en el seu alliberament i defensa.

Amics, accepteu-me aquest final absolut victoriós de la meua cortesia, per contrapuntar la covardia dels nostres líders, massificadors del poble.

Avui la meua nació esdevé sobirana absoluta en mi.

Els han perdut un esclau.

Ella és una mica més lliure, perquè jo sóc en vosaltres, amics!

El 13 d'octubre de 2008 li fou retut un homenatge al palau de la Música de Barcelona, al qual assistiren 1800 persones, en memòria dels lluitadors per la llibertat del poble català. L'acte, sense cap representant parlamentari, en el qual el protagonisme correspongué a la societat civil i als sectors compromesos amb el moviment independentista, comptà amb la participació de personatges com, entre d'altres, Mn. Josep Dalmau, la cantant de la NCC Teresa Rebull, Víctor Alexandre, Josep Guia, Eliseu Climent i Arcadi Oliveres, i l'actuació en directe de cantants de la NCC com Maria del Mar Bonet i la Companyia Elèctrica Dharma, així com autors de la nova

generació com Francesc Ribera “Titot”, Feliu Ventura i els Obrint Pas. Hi destacà una representació que escenificava i recreava una de les càrregues policials de l’any 1976 immortalitzades fotogràficament, dirigida per l’actor i director Joel Joan. L’acte pretenia, a més d’homenatjar L.M. Xirinacs, esdevenir un revulsiu per a la causa independentista.

És necessari destacar la importància de Xirinacs com a nexa de transmissió entre generacions. Val a dir que aquesta funció de nexa la van descobrir els nous cantants combatius, començant per Francesc Ribera “Titot”, que versionà ‘*Al banderer de la pau*’, d’Esquirols. El redescobriment de Xirinacs, del seu tarannà i de la seva trajectòria per part de la nova generació combativa, talment com passà amb la NCC, els seduí i inspirà, fins al punt que la seva figura n’ha estat un referent i hi ha estat reivindicada (v. 8.5).

4.5.7 Companyonia, germanor.

Es tracta d’un dels tòpics més presents tot al llarg de la NCC. Destaca pel seu valor estètic, i il·locutivament afavoreix la vinculació afectiva entre cantant i oïdor, fent més efectiva l’assumpció del missatge per part d’aquest. El tractament de *company*, *germà*, *amic*, pressuposa l’existència d’una causa que es pretén comuna, i la calidesa d’aquests apel·latius cerca acostament i complicitat, alhora que conté, per tot l’exposat, una considerable qualitat. exhortativa. Amb aquests tractaments, doncs, els autors intenten estendre la convicció que hi ha quelcom que ens uneix, que ens afecta per igual i que ens impulsa a lluitar junts, a treballar plegats.

Un total d’onze autors recorren a aquests tractaments en algun moment. Alguns ho fan gairebé sistemàticament. Farem un esquema que aplega l’ús dels esmentats apel·latius per part d’aquests autors:

‘ <i>Cant del Barça</i> .’ J. Ma Espinàs.	<i>germans</i>		
‘ <i>Cançó de la mare</i> .’ Raimon.	<i>germans</i>		
‘ <i>The conegut sempre igual</i> .’ Raimon.		<i>company</i>	<i>amic</i>
‘ <i>Tadones, amic</i> .’ Raimon.		<i>company</i>	<i>amic</i>
‘ <i>Canta, Perpinyà</i> .’ Jordi Barre.	<i>germans</i>		
‘ <i>Damunt d’una terra</i> .’ Lluís Llach.		<i>companys</i>	
‘ <i>Abril 74</i> .’ Lluís Llach.		<i>companys</i>	
‘ <i>Companys, no és això</i> .’ Lluís Llach.		<i>companys</i>	<i>amics</i>
‘ <i>Venim del nord, venim...</i> .’ Lluís Llach.		<i>companys</i>	
‘ <i>Autocrítica i crítica</i> .’ Ovidi Montllor.		<i>company</i>	
‘ <i>Es ara, amics, és ara</i> .’ Jaume Arnella.			<i>amics</i>
‘ <i>Primer de maig de 1976</i> .’ Teresa Rebull.		<i>companys</i>	
‘ <i>A la recerca d’una terra</i> .’ Pere Figueres.		<i>company</i>	
‘ <i>Fent camí</i> .’ Esquirols.		<i>companys</i>	
‘ <i>Al banderer de la pau</i> .’ . Esquirols.		<i>company</i>	<i>amic</i>
‘ <i>Més enllà d’un adéu</i> .’ Esquirols.	<i>germà</i>	<i>company</i>	
‘ <i>Cada dia és un nou pas</i> .’ . Esquirols.			<i>amic</i>

Eivissa, petit bocí. UC.
A Miquel Grau. Al Tall.

germans
germans

Mereixen especial comentari, per la seva idiosincràsia, les que combinen dues de les tres accepcions:

Raimon fa servir *company* i amic a manera de sinonímia en dues cançons. Dins *The conegut sempre igual* s'adreça al company de militància: “...els llavis fins dibuixant un somriure d'amic, company, conscient del perill”. I en *Tadones, amic* al llarg de tota la cançó alterna les dues accepcions, amb especial èmfasi al final de la cançó: “*T'adones, company, t'adones, amic, t'adones, company, t'adones, amic.*”

Llach fa el mateix dins *Companyys, no és això*, però la diferència està en que, ja des del començament (el títol de la cançó), emfasitza sobretot la idea de *companyonia*, que es repeteix dins la cançó diverses vegades, mentre que *amics* esdevé un complement semàntic i en una sola ocasió: “*No era això, companyys, no era això (...) Potser cal ser valents altre cop, i dir no, amics meus, no és això.*”

On trobem, però, tot un exercici d'enginyeria semàntica és en *Més enllà d'un adén*, d'Esquirols. La frase “*Un company esdevé germà*” surt tres vegades dins la cançó encapçalant les tornades, que per la resta totes tres són diferents. Per tant, la frase esdevé una idea-força.

Un company esdevé germà,
un sol clam esdevé clamor,
cada mà troba una altra mà,
el poble esdevé força per lluitar.

Per tant, cal valorar el valor particular que Esquirols li atorguen a cada un dels termes, ja que reflecteixen una diferent gradació afectiva. Un company és aquella persona que acompanya o junt amb la qual es desenvolupa una activitat. La qualitat de germà suposa una relació més íntima i profunda. La conclusió de la frase d'esquirols és que el compromís en la lluita agermana els companys.

En definitiva, aquesta mena peculiar de tractament dins la NCC no deixa de ser un recurs de cerca de la complicitat a través de la invitació a la necessària companyonia, i a un agermanament que ens faci superar les diferències en benefici de la causa comuna. La idea, aplicada a la lluita nacional, fóra del tot necessària, degut a l'endèmica tendència dels catalans a la divisió.

4.5.8 El desengany.

L'anomenat desengany és la sensació de decepció respecte de les expectatives de canvi, tant en l'ordre social i polític com en el nacional, que experimentà bona part del poble català al llarg dels anys que transcorregueren a partir de la mort del dictador el 1975, període conegut com la “Transició”.

En la NCC, l'expressió del desengany l'enceta l'Ovidi. Tant ell com Lluís Llach, i Xirinacs en el camp polític, s'erigiren gairebé simultàniament en la consciència crítica d'un país que semblava haver abandonat els somnis per un plat de lleties.

En l'àmbit polític, les primeres eleccions, dites democràtiques, es feren el 15 de juny de 1977 sense els partits comunistes i republicans, encara prohibits. Fins i tot, com denuncià Xirinacs dintre del Senat, s'havia encetat l'activitat dita democràtica sense haver-se resolt el primer punt de l'Assemblea de Catalunya, que era l'Amnistia per als presos polítics. Finalment, la Llei d'Amnistia promulgada el 14 d'octubre de 1977 deixava clara la impunitat dels crims del franquisme. El mateix mes s'adoptaren els Pactes de la Moncloa, que davant la situació de crisi econòmica donaven pas a l'acomiadament lliure. Sota l'amenaça constant de cop d'estat, es va acceptar, el 1978, una Constitució que atorgava a l'exèrcit el blindatge de la unitat de l'estat, i entre altres coses, prohibia la federació de comunitats autònomes, en un article pensat clarament per evitar qualsevol aproximació entre els Països Catalans.

La Transició havia deixat una estesa d'obriers i manifestants morts: entre 1975 i 1983 cinquanta persones foren mortes per la ultradreta, i altres cinquanta foren assassinades per la policia en manifestacions, actes polítics i conflictes sindicals, accions que quedaren per a sempre impunes. La repressió fou virulenta al carrer. Un exemple foren les manifestacions de l'1 i el 8 de febrer de 1976 sota el lema "Llibertat, Amnistia i Estatut d'Autonomia", que foren violentament reprimides.

Podríem dir que el desengany assolí el seu pun àlgid l'any 1981 amb l'intent de cop d'estat militar el 23 de febrer, la conseqüència directa del qual fou l'aprovació de la 'Ley Orgánica de Armonización del Proceso Autonómico' (LOAPA), destinada a apaivagar la inquietud de l'estament militar, i que significà la definitiva frustració de les aspiracions d'una veritable autonomia. El trencament que s'havia produït de la unió de l'Assemblea de Catalunya davant la perspectiva de determinats membres d'accedir a butaques parlamentàries, i la renúncia d'aquests al quart punt de l'Assemblea de Catalunya, el del dret d'autodeterminació, així com tot d'egoismes personals, renúncies i covardies, abocaren el país a quasi quaranta anys d'autonomisme... i de frustració.

La naturalesa de les cançons d'aquest tòpic, associades al moment sociopolític al qual responen, pertanyen al subperíode que en aquest treball anomenem precisament del *desengany* (1978-1980). Cal dir que aquestes cançons constitueixen íntegrament el *fil conductor tematicoargumental* que anomenem *decepció i persistència* (v. 5.8). Per això les tractem a fons i amb detall dins l'esmentat capítol.

En definitiva, el valor d'aquest tòpic està en la denúncia que els cantants de la NCC fan de la gran estafa que significà la Transició, en tant que raó per seguir lluitant:

“...és l'espera dels que no ens aturarem...” (*Companys, no és això*).

Esperar, potser sí, però no plegats de mans.

4.5.8.1 L'Estatut.

És un tema que enllaça amb el tòpic del desengany. De fet, a Catalunya ja hi havia una Generalitat provisional, restaurada des de setembre de 1977 rere l'arribada del President a l'exili Josep Tarradellas. L'Estatut d'Autonomia no es va aprovar, però, fins al 18 de setembre de 1979, i igual com havia passat l'any 1931 amb l'Estatut de Núria, refrendat pels catalans, va ser vergonyosament escapçat a Madrid. Per això el grup Coses, ja el 1976, quan es veia la manera com evolucionava la redacció de l'Estatut d'Autonomia del Principat, recuperà i posà música a un poema anònim de 1931, **'L'Estatut'**, tema irònic i sarcàstic que es planyia de l'enganyifa de què havia estat objecte el poble català. En reproduïm una de les estrofes més explícites:

(...)Valga'ns el nostre Estatut, més petit que un esternut
d'una puça presumida. *La cançó nostre Estatut.*
Mare de Déu, que esquifit! Com que arriba de Madrid,
no ens arriba pas a mida, Mare de Déu, que esquifit!

Al seu torn, La Trinca ironitza sobre l'Estatut en dues fases. La primera, el 1979, amb la cançó *'Que mai no falti l'alegria'*, en la qual, a banda de satiritzar la unitat d'Espanya (v.4.5.5.2), blasma la dilació interessada que en fa el president Tarradellas (*el barrut*):

*Que mai no falti alegria
per a demanar Autonomia,
i que no falti salut
per a demanar l'Estatut.*

Farem la gran botifarra
a aquest piló de bandarres
que ens retrassen l'Estatut.
Que ens deixin les quatre barres
i que es quedin el barrut!

Si bé aquesta primera cançó encara guarda una mica d'esperança, en la segona, la cançó al·legòrica *'Com el Far West no hi ha res'* (v. 5.3.2), el desengany ja és del tot evident. Ens trobem davant la cançó que més bé retrata el que va ser la Transició i que millor descriu el que és en realitat el nostre Estatut. Cal dir que fou escrita just un mes abans de l'intent de cop d'estat (cop d'estat que, a la llarga, es pot considerar reeixit) del 23 de febrer de 1981. N'hi ha prou, dintre de la metàfora global de la cançó, amb les tres darreres estrofes. Primer, il·lustra la realitat de la relació amb l'estat espanyol:

(...)I per asserenar els ànims d'aquest poble tan tossut,
es firmà un tractat de pau **que li diuen l'Estatut.**
Però com sempre passa al cine, a l'hora de la veritat
els tractats amb rostres pàl·lids només són paper mullat.

Tot seguit descriu la hipocresia i la falsedat d'Espanya envers Catalunya i la permanència de la relació de submissió:

I ara es volen tirar enrere perquè diu que som un cas,

i quan se'ns dóna un ditet ens agafem tot el braç,
i de tant que recomanen prudència i moderació
ja no estem desencantats: ara estem cagats de por.

I al final adverteix del que realment s'acabaria esdevenint:

Doncs no volen que fem l'indi i amenacen cada dia
que **vindrà, si no estem quiets, el set de cavalleria.**

4.6 La defensa de la natura.

4.6.1 Les cançons i llurs cavalls de batalla.

Els sis autors i grups i les dotze cançons que esmentàvem dins el cap. 3.4 i que recull aquest apartat són, segons l'ordre cronològic d'aquelles: Joan Manuel Serrat, Maria del Mar Bonet, Companyia Elèctrica Dharma, La Trinca, Al Tall i Esquirols. L'especificitat de la problemàtica de la natura fa que en la preocupació de personalitats tan diverses coincideixin un conjunt de temes, de tòpics i d'idees recurrents, sovint comuns en tots ells com tot seguit veurem. Abans, però, d'entrar en aquesta matèria, farem una ressenya de les cançons que seran objecte d'estudi.

'Pare' (1973).

Joan Manuel Serrat obre i tanca una sèrie de cançons que, en un període d'onze anys, tractaran d'una manera reivindicativa el tema de la natura i el medi. Aquesta peça, escrita el 1973, forma, mirat en perspectiva, una mena de díptic en l'obra de Serrat, amb *'Plany al mar'*, de 1984, per l'estil i la temàtica. Es tracta d'un plany de bella factura poètica. Com és habitual en les seves cançons, hi manca qualsevol referència geogràfica. El contingut del missatge és absolutament genèric, abastant pràcticament tot l'espectre de la natura: el riu, el bosc, el camp, els ocells... (el mar se'l deixa per onze anys més tard amb el *'Plany al mar'*). L'estil discursiu consisteix a adreçar-se a un interlocutor, el pare, tot mostrant-li amb ingènua perplexitat un veritable paisatge de devastació no mancat de versemblança, però emfasitzat per l'eficàcia poètica. El final és destacable per la força emotiva de les dues darreres estrofes, que constitueixen una crida a la rebel·lia i a l'acció, aspecte realment insòlit en l'obra de Serrat.

'Vigila el mar' (1974).

Maria del Mar Bonet sempre ha cantat amb estimació a la seva terra, les Illes Balears, a llurs tradicions i a llurs poetes (Joan Alcover, Gabriel Alomar, Miquel Costa i Llobera...), i la seva llarga obra discogràfica n'és plena també de cançons populars de les Balears. Aquesta passió la duagué, el 1974, a compondre aquesta cançó en la qual denuncia planyívolament la degradació que estan patint les Illes. Tot i el títol, la cançó *'Vigila el mar'* no és una crida a la defensa del mar, sinó una evocació del mar com a línia de guaita, com a punt d'observació de qui hi arriba i qui se'n va, i com a frontera a través de la qual arriba la dissort al país, en forma humana i material, amenaçant l'entorn i el medi. Bonet vol fer, així, un crit d'alerta, i posa l'accent en un aspecte que tindrà, com veurem, alguns altres exponents en la Nova Cançó: la despersonalització del país. Una despersonalització que ve precedida i associada alhora amb tota mena d'agressions ambientals: destrucció del litoral, urbanització massiva, turísticació, i per una altra banda, èxode dels fills. Te trets de plany, però en to d'advertiment i alerta. És bo assenyalar com la despersonalització de les Illes i l'èxode de la seva gent és una preocupació que Maria del Mar Bonet no abandonarà mai, i que reprendrà,

personificant-la fins i tot en ella mateixa, dins el disc Bellver (2010) amb la cançó *‘Tots dos ens equivocàrem’* (encara que és un text d’Isidor Marí i es refereix a Menorca):

*“Tots dos ens equivocàrem, tots dos vàrem perdre el nord.
Tu quan a pams et venies, jo quan deixava el teu port”.*

‘La Mediterrània se’ns mor’ (1977).

Entre els primers discos de la Dharma són poques les cançons que no són completament instrumentals. Aquesta, dins l’album Tramuntana, conté un breu recitat. El més destacable d’aquest plany per la Mediterrània és la sensació de pèrdua de les arrels que se’n desprèn, simbolitzades per la mar de la qual emanen. A diferència de l’al·lusió quasi críptica a la Mediterrània que fa Serrat en *‘Plany al mar’*, aquí la referència a la Mediterrània esdevé, sobretot per tractar-se de la Dharma, tota una metàfora del país, d’un sentit de pertinença.

El problema nuclear.

Abans de la publicació de la primera cançó que esmenta de manera explícita el perill de les centrals nuclears, ja estava en funcionament la central de Vandellós, i en construcció les de Cofrents i Ascó. L’oposició a l’energia nuclear fou el motiu que més mobilitzà els defensors de la natura al Paísos Catalans als anys vuitanta i en el qual hi centraren més esforços. És important tenir en compte que, en el cas de la nació catalana, l’oposició a l’energia nuclear es fonamentava, sobretot per part dels sectors més conscienciats nacionalment, en un factor afegit als de caire ambiental i de seguretat: el control militar a un nivell supranacional d’aquest sector estratègic i la dependència tecnològica en totes les etapes del procés (construcció, manteniment, enriquiment d’urani, emmagatzematge de residus...), que fan que les centrals nuclears esdevinguin un obstacle molt seriós per a una veritable independència nacional. No debades, L.M. Xirinacs explicà, l’any 1989, com un català resident a Suïssa, presumptament vinculat a la nord-americana CIA, li manifestà que un intent d’independència catalana podria rebre el suport americà si renunciaven a qüestionar dues coses: la presència de les bases nord-americanes a l’Estat espanyol i l’energia nuclear.

Pels mesos de juliol i agost de 1980 la Coordinadora Antinuclear de Catalunya convocà una marxa antinuclear sobre Ascó, a la qual s’hi afegiren moltes organitzacions i partits nacionalistes i independentistes, que arrencà el 25 de juliol des de diversos indrets dels Paísos Catalans i confluí en Ascó el 8 d’agost. Era la culminació d’una campanya de sensibilització contra la proliferació de centrals nuclears a la nostra nació. Fou justament l’agost d’aquest any que sortí a la llum el disc Torna, torna, Serrallonga al qual pertanyen les cançons d’Esquirols a les quals ens referirem a continuació.

Si bé *‘Mama caca’* és la primera cançó que fa esment d’aquesta problemàtica, *‘Nuclears?...No gràcies’* s’hi centra de ple, mentre hi posen un èmfasi especial *‘Plany de Salses a Guardamar’* i *‘Corrandes vénen’* i s’hi refereix amb dur sarcasme *‘El Danubi blau’*.

'Mama caca' (1977).

Fidels al seu estil, els membres de La Trinca barregen la ironia amb la denúncia, però aquesta cançó és, a més, una veritable invectiva contra els responsables polítics del desgavell ambiental amb un to empipat i inusualment agressiu, sense gaire lloc a l'humor que sol caracteritzar les seves cançons. Talment com veurem a *'El Danubi blau'*, hi abunden les referències escatològiques, típiques en La Trinca, que en aquesta cançó ja van incloses en el títol. Tant *'Mama caca'* com *'El Danubi blau'* tenen com a marc de referència el territori del Principat de Catalunya, com es dedueix de la primera estrofa, en la primera cançó, i de la tornada, en el cas de la segona.

'Nuclears?... No, gràcies' (1979).

Tot i que l'univers mental d'Al Tall abasta plenament l'àmbit dels Països Catalans, la cançó en qüestió s'inscriu en la preocupació immediata que suscitava al País Valencià l'inici, llavors feia quatre anys, de la construcció de la central nuclear de Cofrents (Vall de Cofrents). A més, es vivia sota l'impacte emocional de la catàstrofe nuclear de Harrisburg (USA), esdevinguda feia escassament tres mesos. Cal tenir present que la cançó està escrita en plena crisi del petroli. Amb enginyosa ironia, les primeres estrofes parlen de les contradiccions del desenvolupament irracional (avui en diuen "poc sostenible") i a la insensata planificació industrial. La resta de la cançó ironitza sobre els tecnòcrates que proposen l'energia nuclear com a solució a tots els problemes, alhora que vol alertar sobre els riscos de semblant idea del progrés.

Les cançons d'Esquirols.

El grup Esquirols entra en escena el 1973. Són el paradigma d'aquell jovent que esmentàvem (vegeu 3.4.), provinent del món excursionista, que associà sempre la natura amb una idea d'espai nacional, i que, encara que no necessàriament, sovint desembocà en una militància política nacionalista, com fou el cas d'en Martí Marcó*. Pel que fa a Esquirols, provinents del món de l'esplai osonenc, es dona la circumstància que el seu primer disc, Cants al vent (1973), és, de fet, un recull de cançons d'excursionisme i muntanya, les tan entranyables cançons *xirucaires*, tant les populars com les tradicionals catalanes, així com les adaptacions de temes internacionals, i fins i tot un parell de pròpies. La seva identificació amb la natura els porta a considerar-ne tant els aspectes particulars i concrets com els aspectes generals, atenyent el medi en la seva totalitat, i simultàniament a associar indefectiblement paisatge i país com una sola cosa. En ningú com en Esquirols no es dona una identificació tan simbiòtica entre natura i país. En realita, Esquirols no són pròpiament ecologistes, són, en el sentit més català del terme, defensors de la terra.

Aquestes cinc cançons d'Esquirols formen part del treball monogràfic Torna, torna, Serrallonga (1980), sobre la problemàtica ambiental als Països Catalans:

'Plany de Salses a Guardamar' (1980).

És la cançó més totalitzadora d'aquest vessant reivindicatiu, car no sols toca tots els factors de la natura, sinó que estén la visió a tot el llarg i ample del país: el títol ja ho suggereix i l'abast de les referències toponímiques ho acaba de remarcar. De fet és la cançó que il·lustra millor el que afirmàvem més amunt (3.4.) sobre la identificació entre defensa de la natura i defensa del país o, dient-ho d'una altra manera, l'extrapolació natura-país, en perfecta simbiosi de totes dues preocupacions per part de diversos autors de la Nova Cançó, que en realitat no feien sinó reflectir com es concebia el tema al carrer.

'Corrandes vénen' (1980).

Com diu el títol, en forma de corrandes i amb to festiu, expressa la problemàtica de la natura a casa nostra amb la mateixa exhaustivitat que el *'Plany de Salses a Guardamar'*, però amb ironia i amb un marcat sentit de l'humor farcit d'al·legories força engrescadores. Amb l'afegit d'un grapat de metàfores gastronòmiques, la cançó fa una contínua contraposició entre un 'nosaltres' nacional i un 'ells' concretat de diferents maneres i referit als forasters, especialment espanyols, que actuen com a ocupants i espoliadors de la riquesa i del territori. No es tracta d'un plany, ans al contrari, desprèn optimisme i fa una crida, festiva però contundent, a la lluita. Crida l'atenció la primera referència directa al conflicte creat per la intenció d'una empresa multinacional d'extraure urani de Collsacabra (Osona).

'Vine l'amor' (1980).

Esquirols són igualment capaços de conrear, al servei de la mateixa idea, el plany melangiós, la corranda festiva i combativa, i fins i tot la composició lírica més elaborada. I tot amb la mateixa eficàcia. *'Vine l'amor'* és potser una de les composicions poètiques no manlevades més belles i alhora més ignorades de la Nova cançó (la veu de Dolors Roca i el piano de Ramon Estrada hi fan la resta). Joan Crosas, podríem dir-ne el poeta del grup, amb una subtileza exquisida combina la descripció d'un paisatge destruït, un món enyorat i el clam de les persones que la cobdícia depredadora ha desoït, amb un paisatge interior, personal, que es mou en la disjuntiva entre sumir-se en la malenconia estèril, simbolitzada pel *somni*, o optar pel compromís vital, per l'acció decidida a transformar la realitat, simbolitzada per l'*amor* com a motor de la lluita.

En definitiva, un plany que no es resol en ell mateix, sinó que és el preludi d'un gest i un crit a l'inconformisme i a l'acció: *"el nostre crit serà el silenci de la llavor/eina esmolada, muscle en tensió"*.

'Mediterrània' (1980).

En la mateixa línia de *'Vine l'amor'*, Joan Crosas utilitza el recurs a la poesia per emfasitzar un dels tòpics d'aquest vessant reivindicatiu: l'agonia de la mar. I ho fa, en aquest cas, a ritme d'havanera, fent servir l'al·legoria del poema de Joan Maragall esdevingut una popular sardana, *'L'Empordà'*, però contràriament al poema, amb final dissortat. Si en el poema *'L'empordà'* la unió física entre el pastor de la muntanya i la sirena del mar representa l'assoliment de l'harmonia de la natura i el naixement d'un bell territori, en *'Mediterrània'* la frustrada unió i la mort de la sirena representen la destrucció d'un paisatge ideal, el trencament d'aquella harmonia. Hi emergeix, des del començament, la figura d'un pescador, observador simbòlic dels fets o subjecte immers en una contemplació enyoradissa.

És interessant observar com l'al·legoria contribueix, subtilment i sense necessitat d'esmentar-hi el lloc, a situar el context narratiu dins el país català.

'Torna, torna, Serrallonga' (1980).

Aquesta controvertida cançó és una crida a sometent. Esdevingué un veritable himne de guerra per al jovent independentista dels Països Catalans, molt actiu durant els anys vuitanta, sorgit arran de la irrupció, el 1979, de l'organització armada Terra Lliure, i especialment a partir de la creació, el 1984, del Moviment de Defensa de la Terra, que aglutinà i actuà com a pal de paller de l'independentisme combatiu. Si bé *'Vine l'amor'* conclou amb una determinació al treball perseverant i silencios, *'Torna, torna, Serrallonga'* és una crida encriptada al combat decidit, evocant metafòricament un dels llocs comuns més sòlids de l'imaginari popular català com la figura romàntica del bandoler Joan Serrallonga. La clau del seu èxit respon a diversos factors. Anem a pams.

Aquesta cançó conté el leitmotiv i alhora duu el títol del disc monogràfic [Torna, torna, Serrallonga](#), que s'emmarca en el context d'un període de conflictes oberts per causa d'agressions al territori.

L'urani de Collsacabra.

El 1979, la comarca d'Osona viu l'esclat d'una importantíssima revolta popular contra les prospeccions d'urani que duia a terme la multinacional nord-americana Chevron Oil Corporation amb la finalitat d'obrir-hi mines a cel obert, sobretot a la zona dels cingles de Tavertet. Tot plegat comptava amb l'aprovació de la Junta de Energia Nuclear. En poc temps van començar a sorgir comitès antiurani a la major part de pobles de la comarca, que es constituïren en el Comitè Antiurani d'Osona, de base assembleària. El moviment rebé el suport de gran nombre d'entitats i ajuntaments, que es van adonar del perill que suposava aquell despropòsit. Veient que les protestes, acompanyades d'actes de sabotatge, anaven augmentant, la multinacional va suspendre les prospeccions. Va ser una important victòria per a la comarca d'Osona i, sens dubte, per a Catalunya, en la qual la Nova Cançó hi tingué el seu paper: el 14 de juliol d'aquell any tingué lloc a l'Esquirol (Osona) el [I Festival Visca la Terra](#) contra les mines d'urani, amb la presència de 6000 persones i la participació de **Francesc Pi de la Serra, Maria del Mar Bonet, Ramon Muntaner, Rafael Subirachs** i, entre d'altres, naturalment el

grup **Esquirols**, la cançó dels quals *'Torna, torna, Serrallonga'* obrí el festival. La pertinença dels membres d'aquest grup a la població de l'Esquirol, de la qual prenen el nom, i la seva implicació total amb la problemàtica de la seva comarca, consubstancial per a ells amb la de la nació sencera, és un dels paradigmes més evidents de la interacció entre la Nova Cançó, en el seu vessant combatiu, i la societat catalana.

El carbó del Pedraforca.

Per les mateixes dates, l'empresa Exmop S.A. va endegar l'obertura de mines a cel obert per tal d'extraure carbó al masís del Pedraforca, dins la comarca del Berguedà. El fet de tractar-se d'un indret tan emblemàtic per al moviment excursionista català provocà una mobilització que dugué la Federació d'Entitats Excursionistes de Catalunya a endegar, el maig de 1981, la campanya "Salvem el Pedraforca", que demanava a les Administracions la paralització de l'activitat minera. El 9 d'octubre d'aquell any Terra Lliure efectuava una acció amb explosius contra les instal·lacions mineres al massís. Cal destacar que, quan s'inicià la campanya, l'obertura de les mines estava bastant avançada, però hom aconseguí que el 1982 el Parlament de Catalunya declarés el massís del Pedraforca paratge natural d'interès nacional, cosa que permeté salvar-ne un dels vessants. Els qui hem gaudit del paisatge abans i després de les mines podem constatar com la visió de la destrossa era en extrem esfereïdora.

El foc al bosc.

Arreu del país, des dels anys setanta els incendis forestals van anar augmentant en nombre i en importància, com ho demostra aquesta estadística de la superfície cremada a tot Catalunya:

<u>any</u>	<u>hectàrees</u>
1978	106.858
1979	98.859
1980	54.011
1981	50.567
1982	32.421
1983	40.674
1984	32.764
1985	53.282

font: (Balcells 1986 b)

Paral·lelament augmentava la conscienciació popular al voltant del problema. A més, les causes dels incendis eren atribuïdes, com més anava, a motivacions més fosques, incloent-hi una voluntat deliberada de destrucció per part d'enemics de la nació (v. Balcells 1986 b), per una banda, i dels interessos immobiliaris i de la indústria paperera per una altra. Cal dir que Esquirols, en la cançó *'Torna, torna, Serrallonga'* atribueix sense embuts el foc al bosc a la mala fe dels sectors espanyolistes i enemics del país instal·lats a casa nostra. En aquest front de lluita potser es feia més evident que en

altres la identificació espontània entre paisatge i país en la consciència de la població dels Països Catalans.

L'evocació d'en Serrallonga.

Vistos aquests tres elements, s'endevina el primer factor de l'èxit de la cançó: els aborda tots tres, més un d'abstracte però fàcilment concretatable: “*l'alzina ens cremaran*” (el foc); “*que ens arrencaran les pedres*” (l'urani i el carbó); i un tercer, “*que la terra ens robaran*”: la terra, el territori en sentit ampli, és a dir, el país.

El segon factor té a veure amb la particularitat del símbol escollit per cridar a la mobilització: la figura d'en Serrallonga, un element important dins l'imaginari col·lectiu dels catalans. Cal reconèixer que, per expressar els motius d'aquesta lluita, la metàfora del llegendari bandoler els hi anava com l'anell al dit, sobretot si tenim en compte la correspondència dels indrets on se situaven els conflictes ecològics amb aquells indrets on tingueren lloc bona part dels fets documentats d'aquest personatge, com ara la referència a les parets de Tavertet (de les quals volien extraure l'urani). Els “ressons de guerra” bé devien voler recordar la lluita i la mobilització que encetà tota la comarca tot just encara no feia un any. Esquirols evocuen la idealització romàntica d'aquest bandoler català, la semblança més popular del qual és la que féu Joan Maragall al poema ‘*La fi d'en Serrallonga*’. Un dels fragments més il·lustratius en podria ser aquell que enfatitza el caràcter orgullós del bandoler:

-El primer pecat meu és l'orgull, pare:
jo só aquell que he tingut un rei al cos;
mai he pogut sofrir que algú em manare:
fer la llei a tot déu era el meu goig.
Perxó he tingut tant odi al rei d'Espanya
i li he fet la guerra jo tot sol.
Ell la terra ens ha omplert de gent estranya
i manar-nos-ho tot és lo que vol.
Doncs, jo li he dit: “No em plau!” I, via fora! (...)

Cal tenir present que aquest orgull atribuït a Serrallonga en el poema és, en realitat, una exaltació del personatge. Com diu J.L. Marfany (1982), els poemes del llibre *Visions & Cants*, al qual pertany *La fi d'en Serrallonga*, reconstrueixen una mena de caracterologia essencial del català. Així, afirma: “el primer pecat d'en Serrallonga és l'orgull, però un orgull que és en el fons virtut, en forma d'un acusat sentit de la llibertat individual”.

Quatre elements d'aquest fragment del poema maragallià són reflectits en la cançó d'Esquirols. Dos d'explícits: *la terra* i *la guerra*:

‘Torna, torna, Serrallonga’

Torna, torna, Serrallonga
... que **la terra** ens robaran.

La fi d'en Serrallonga

Ell **la terra** ens ha omplert de
gent estranya.

... que en faran reissions de **guerra**
les parets de Tavertet.

... i li he fet **la guerra** jo tot sol.

i dos d'implícits: *gent estranya* i *via fora!*:

...l'alzina ens cremaran,
...ens arrencaran les pedres,
...la terra ens robaran.

...*gent estranya*

el trabuc d'en Serrallonga
tornarà **als amagatalls.**

Doncs, jo li he dit: "No em plau!"
I, via fora!

Un himne de combat.

És fàcil d'imaginar per què aquesta cançó va esdevenir de seguida emblemàtica i himne de combat per part del jovent independentista català, que en cantar-la substituïa sovint el nom de *Serrallonga* pel de *Terra Lliure*, aprofitant l'homofonia i la identitat sil·làbica de les dues seqüències, fent-ne un símil poderós de la metàfora.

La resposta entusiasta del públic davant de la cançó féu que des d'alguns cercles hom acusés Esquirols d' "apologia del terrorisme" (v. Puntí 1979)) Però, què volien evocar Esquirols amb la figura de Serrallonga? Quina característica del personatge? Una lluita valenta? Una resposta contundent? Segons Joan Vilamala, membre del grup, "es tractava simplement d'una crida a la resistència ecologista" (v. Pardo 2002). En qualsevol cas, i independentment de la intenció dels autors, la realitat és que no es pot escriure una cançó de la força de '*Torna, torna, Serrallonga*' i esperar que el públic la interpreti com un cant merament ecologista. És axiomàtic que les cançons sempre acaben prenent el significat que el públic que les fa seves decideix atorgar-les.

La cançó '*Torna, torna, Serrallonga*' ha experimentat un salt generacional., perquè si bé de seguida se'n féu la primera versió, ni més ni menys que per part del gran Xesco Boix, que se la va fer seva de seguida i la va incloure en un cançoner; Manuel Salderra n'és l'autor d'una altra (dins *Les Guilleries. Sardanes a Sant Hilari*, Disc-Medi, 1998), i més tard sorgí l'excel·lent versió contemporània, del grup Mesclat (dins *Mesclat*, Disc-Medi, 2001), que ha consolidat el sentit que el públic li donà des del primer moment, afegint dins la interpretació de la cançó un recitat rememoratiu amb els noms de patriotes catalans des dels de temps antics fins als dels nostres dies.

'El Danubi blau' (1981).

Rius enverinats.

Cap als anys setanta, la degradació dels rius del Principat de Catalunya era un fet constatable. D'una manera particular el Llobregat, el riu amb més activitat econòmica, i que ha estat bàsic per al desenvolupament i la riquesa del país, però saturat de polígons industrials, mines i centrals hidroelèctriques, encara que la resta de rius compartien una problemàtica similar. A la migradesa de la xarxa fluvial catalana i al fet que l'activitat econòmica del país en depengués força, s'hi afegia un buit legislatiu, quan no una permissivitat còmplice per part de les administracions, fent, tot plegat, que els rius estiguessin en situació pràcticament catastròfica. Els nois de La Trinca, com si recollissin el lema de la manifestació que tingué lloc el 7 d'agost de 1976 a Torroella de Montgrí (Baix Empordà) "*Salvem el Ter. Peixos sí, merda no*", en volgueren cridar l'atenció amb el seu habitual i àcid sentit de l'humor:

(...) *Però el riu Llobregat és amarronat,
el Besòs és verd, i groc n'és el Ter.
L'Ebre, vist del mar, és blanc nuclear,
i el Segre, mirat des d'un puig,
és color de gos com fuig.*

(...)

Hi ha rius d'un groc tinyós, n'hi ha d'un tornassol oliós,
n'hi ha d'un caqui llefiscós...
i és que de porqueries n'hi ha de tots colors.

Plany al mar (1984).

Serrat tanca el sosdit díptic de defensa de la natura amb aquest plany en el sentit estricte del terme. En aquest cas no aporta cap crida a la resistència, però completa un cicle de cançons sensibilitzadores al voltant del problema. Hi deixa anar una referència geogràfica subliminal evocant una seva cançó anterioren castellà, '*Mediterraneo*':

'Mediterraneo'

Si un día para mi mal
viene a buscarme la parca (...)
Y a mí enterradme sin duelo
entre la playa y el cielo.

Plany al mar

Jo que volia que m'enterréssin
entre la platja, ai, qui ho diria,
i el firmament!
I serem nosaltres, ai, qui ho diria!,
els qui t'enterrem.

Aquesta evocació permet enllaçar *Plany al mar* amb '*La Mediterrània se'ns mor*' i '*Mediterrània*'.

sinopsi del fil conductor tematicoargumental

cançó	1- problema ambiental	2- enyor d'un pas-sat ideal	3- perill immediat	4-denúncia dels responsables	5-crida a l'acció
<i>'Pare'</i>	"que estan matant la terra"	"que el riu ja no és el riu... que el bosc ja no és el bosc"	"demà del cel plourà sang, el vent ho canta plorant"	"ja són aquí, monstres de carn amb cucs de ferro"	"deixeu de plorar, que ens han declarat la guerra".
<i>'Vigila el mar'</i>	"que l'ocell ja no canta"... que les cales són preses"	"i el vent plora el record"	"...que els teus ja no tornen"	"naus estranyes omplen el teu port"	"Vigila el mar!
<i>'La Mediterrània se'ns mor'</i>	"Hem deixat ferides a les ones"	"i al cel ressona un xiscle d'oreneta".	"La Mediterrània se'ns mor"	(el líptic)	(el líptic)
<i>'Mama caca'</i>	"ja no queda un pam de net"	(implícit: quan era tot net)	"... i caurà un suc dels núvols ple de substàncies nocives"	"tothom sap que els responsables sempre han pensat amb el cul"	(implícit: l'avertiment crida a esmenar el desastre)
<i>'Nuclears? ...No, gràcies'</i>	"ho hem gastat tot en la sembra i ara no podem regar"	"Ai món, quantes voltes pegues, que mos dus a bacs!"	"a mans de semblant progrés farem la pàtria en la lluna"	"a qui de molt aprofita una central nuclear"	"La clavaràn a Cofrents si és que remei no li'n poses"
<i>'Plany de Salses a Guardamar'</i>	"D'Alacant a Sa Riera la mar resta sense vida"	(implícit: abans era plena de vida)	"I d'Ascó i de Vandellòs ni les runes quedaran"	"s'especula sense mida"	(implícit: el que ens uneix per mal, també ens uneix per a la lluita)
<i>'Corrandes vénen'</i>	"...no volem ser claveguera dels països europeus"	(el líptic)	"i si els venem la camisa ens prendran els pantalons"	"els de fora... que se'n vagin a Madris"	"sortiu al balcó per treure'ns dels ulls la son"
<i>'Vine l'amor'</i>	"...terra enfollida on morim tu i jo"	"i he vist l'esquelet d'una masia a l'horitzó"	"el somni ens farà esclaus de la més gran follia"	"remor i petjada de l'ntel·ligent"	"el nostre crit serà el silenci de la llavor... muscle en tensió"
<i>'Mediterrània'</i>	"Agonitza la sirena de la Mar Mediterrània"	"Ai, la barca, ai, la vela, ai, la xarxa, pescador"	(implícit: perill que s'acabi de morir)	(implícit: s'entén que tots en som responsables)	(implícit: el plany: "Ai, la barca, ai, la vela..." també crida a reaccionar)
<i>'Torna, torna, Serrallonga'</i>	"...l'alzina ens cremaran... ens arrencaran les pedres..."	(el líptic)	"que la terra ens robaran"	(implícit: 'ells')	"El trabuc d'en Serrallonga tornarà ..." "Torna, torna, Serrallonga"
<i>'El Danubi blau'</i>	"Però el riu Llobregat és amarrotat"	"com enyorem els pescadors, ara que han tocat el dos"	(implícit: tot anirà pitjor si no fem res)	(implícit: s'entén que són les indústries i els pixapins)	(implícit: vol fer prendre'n consciència per actuar-hi)
<i>'Plany al mar'</i>	"Bressol de vida, camins de somnis, ai, qui ho diria! Ha estat el mar".	"quanta abundància, quanta bellesa, quanta energia feta malbé!"	"Mireu-lo fet una claveguera, ferit de mort"	"On són els savis i els poderosos que s'anomenen conservadors?"	(implícit: sols serveix posar-hi remei urgentment)

(els elements el líptics o implícits formen part del fil conductor, però són categories buides textualment encara que lògicament sobreenteses).

4.6.2 Identificació natura – país.

Davant la profusió d'incendis forestals als Països Catalans entre els anys setanta i vuitanta, l'escriptor i divulgador ecologista Salvador Balcells i Vilà, dins el seu article *Espanya ens crema* (1986 b) afirmava:

“...Que no se'ns digui que són unes minories incontrolades perquè ja sabem què significa això. Els GAL han resultat una creació de les altes instàncies de la guàrdia civil i la “misteriosa” Milícia Catalana té vinculacions amb cercles policials barcelonins.

Està demostrat que el tarannà d'un poble ve també condicionat pel paisatge que l'envolta. Boscos frondosos, hortes curulles o extenses pinedes litorals configuren un caràcter i unes maneres de ser que tenen molt poc a veure amb l'aridesa d'aquells que viuen enmig de paisatges desolats o semidesèrtics.

Quan cremen els nostres boscos, de Salses a Guardamar, Espanya està posant en pràctica, sense necessitat de tràmits parlamentaris, l'harmonització territorial de Catalunya. Així, en pocs anys, un cop ressecats el país i la seva gent, ens hauran convertit en espanyols de debò” (...)

En les cançons de defensa de la natura de la NCC hi ha també aquest ingredient de defensa de la identitat a través d'un territori que ens personalitza. La natura en molts casos esdevé veritable metàfora del país. Solament Serrat es desvincula d'aquesta identificació, i la seva referència geogràfica és abstracta. Fins i tot La Trinca esmenta els rius de Principat afegint un possessiu, “nostres”, de gran valor identificador de la natura amb el país (“...que gentils regneu el clar país, el meu!).

Però és en Esquirols on aquesta identificació adquireix la seva màxima expressió. La natura és, per a aquests cantants osonencs, el lloc on es poua la identitat nacional. No hem d'oblidar que els seus orígens foren com a cantants del món excursionista (Cants al vent ()). De la terra extrauen l'energia tel·lúrica que els mou a la defensa de la llibertat del país. Ells han entès el problema de la mateixa manera que Balcells i ho manifesten en les seves cançons. ‘*Torna, torna, Serrallonga*’ pràcticament repeteix les paraules de l'esmentat escriptor. ‘*Plany de Salses a Guardamar*’, a través d'un recorregut toponímic, associa la colonització econòmica a la indústria bruta (la bombolla del ciment, l'especulació...). També és evident aquesta idea dins ‘*Corrandes vénen*’, advertint del risc que per al territori i per a la personalitat nacional representa la turisticació massiva, no sols blasmant la cobdícia, de les elits econòmiques autòctones, sinó també amb una clara referència “*als de fora*”.

4.7 Blasme del militarisme i defensa de la pau.

En aquest capítol ens referirem al blasme del militarisme, no pas al pacifisme, per tal com aquest terme defineix més aviat la ideologia de la pau a qualsevol preu, i no és aquesta, precisament, l'actitud dels autors de la NCC.

D'entrada és necessari apuntar que la de la NC és una generació molt marcada, a banda de per la memòria de l'agressió feixista espanyola, les conseqüències de la qual encara eren intensament viscudes, per la guerra del Vietnam (1964-1975). En aquest sentit hi ha cançons que sorgiren directament inspirades per l'entorn del folk internacional dels anys seixanta. Un dels exponents fou Jaume Arnella. Com és habitual en ell, el cant per la pau té ressonàncies bíbliques. Dins *'Es ara, amics, és ara'* (1968) evoca el profeta Isaïes (“...*Forjaran relles de les seves espases i falçs de les seves llances. Cap nació no empunyarà l'espasa contra una altra...*”(Is. 2,4))

Quan fusells siguin arades,
no se sembrarà la mort,
quan la sang no pagui enveges
i el poder no el doni l'or:
jo cantaré cançons, cançons de pau...

El mateix Arnella, en *'Un home mor en mi'* (1968) denuncia la guerra i el militarisme. No és pacifisme pròpiament, sinó manifestació de rebel·lia contra el negoci de la guerra, i la manca d'escrúpols i de respecte a la vida humana (“*qui té dret a tallar una vida d'arrel?*”), per part del qui “*amb aquesta pols victòries amassà.*” Hi ha, tot al llarg de la cançó, un rerefons d'humanisme d'inspiració cristiana, d'identificació amb el proïsme, com evidencia l'expressió reiterada “*un home com jo, com jo, com jo...*”, fent servir la figura estilística de la repetició per emfasitzar la idea. És ben probable que *'Un home mor en mi'*, dintre de la idea abstracta de denúncia de la violència i la guerra, també es refereixi al llavors recent assassinat de l'activista nord-americà pels drets civils Martin Luther King.

Aquesta darrera cançó connecta amb *'Amanda'* (v 5.2.1.4), versió catalana de la cançó *'Te recuerdo, Amanda'* del xilè Víctor Jara, magistralment adaptada per Raimon amb una textualitat gairebé perfecta, que narra la melenconia del no retorn d'un jove treballador que el van abocar a una guerra sense sentit. Altres cançons que comparteixen aquesta visió són *'Abir en van matar mil'* (1971), de La Trinca, barreja d'ironia i rebel·lia contra les matances a Vietnam, i *'Dona'* (1972), de Lluís Llach, plany desesperat i perplex d'un home en el front de batalla.

I en el cas dels anys vuitanta, a la preocupació per l'escalada armamentista nuclear, com ara l'anunci de la fabricació de la bomba de neutrons, sobre la qual ironitzà La Trinca el 1981 dins *'El baión de l'OTAN'* (1981), s'hi afegeix la perspectiva de l'ingrés de l'estat espanyol dins l'OTAN, cosa que al final es produí el maig de 1982. A banda de la sosdita cançó de La Trinca, respecte d'aquest tema les cançons són posterior a l'ingrés de l'estat dins aquella organització. *'Pirates de l'oest'* (1982), d'Esquirols, jugant amb el

doble sentit de la referència geogràfica (Espanya i els Estats Units); *Fi de festa- La gent vol viure en pau* (1985) i *Cants impotents* (1986), de la Companyia Elèctrica Dharma, són dures invectives contra el militarisme nord-americà i soviètic. Però pararem atenció especial a la cançó **'No'** (1985), de Lluís Llach. Tres anys després de l'entrada a l'OTAN, el socialista Felipe González va arribar a la presidència del govern de l'Estat, i va incomplir la seva promesa electoral de fer sortir l'Estat de l'OTAN. Lluís Llach va arribar a posar-li una demanda judicial per incompliment de promeses electorals, més testimonial que altra cosa, i que, naturalment, no va prosperar. Però va compondre aquesta cançó virulenta, que, dins un "no" genèric, manifesta de manera intel·ligible un rotund "no!" a l'OTAN:

Què diran els botxins?
Com ho gosaran dir?
No!

D'aquí, d'avui, prenem la veu per a dir el no.
D'arreu, demà vindrà la veu per a dir:
No!

Malgrat tot cal deixar clar que, com dèiem al començament, els nostres autors no cauen en el parany d'un pacifisme irresponsable, nefasta herència d'un progressisme hereu del maig del 68 que nega als catalans el dret a una hipotètica lluita armada, mentre que espanyols i francesos malden per anihilar-nos com a nació. La cançó *'Al banderer de la pau'* (v. 4.5.6.) és dedicada per Esquirols a Lluís Maria Xirinacs, home que de cap manera no descarta per il·legítima la violència de l'oprimint enfront de la violència de l'opressor. Esquirols, en la cançó metafòrica *'Conte medieval'* (v. 5.3.2) no conceben una pau que no sigui justa ("...*al palau armats anaren*"). Raimon fa seu el discurs guevarià en el sentit que "*de vegades la pau no és més que por*" (*'Sobre la pau'*); Lluís Llach no descarta que la lluita de vegades pot no ser pacífica, encara que "*si la lluita és sagnant serà amb vergonya de la sang*"; i el grup Coses, dins *'Au, jovent!'*, ens crida a sometent: "*Au jovent, via fora!*". Però d'aquests darrers aspectes parlarem al capítol 4.10.

4.8 La dignitat de la dona.

La reivindicació de la dona oscil·la entre l'autoafirmació, la provocació, passant per l'homenatge si es tracta d'un autor masculí (Guillem d'Efak o Lluís llach). Comencem per Guillermina Motta. Com ella mateixa em va explicar en el seu moment, ni és feminista ni n'ha estat mai. L'*'Himne de les dones de casa'* (1977), amb lletra de Narcís Comadira, n'és una bona mostra: defensa la dignitat de la dona però la ironia general de la cançó acaba amb un punt de crítica: “*Som les dones de casa, que patim d'allò més, defensarem a espasa els fills i els diners. Els diners, l'ideari del nostre món concret, i els fills per vessar-hi la nostra mala llet.*”

La Guillermina és un esperit lliure, víctima de la fama de frívola per causa del repertori que canta, però també és la rebel·lia ocasional i la provocació farcida d'humor innocent i benintencionat, com es desprèn, si es miren bé, dels textos de les cançons. I tanmateix, rebé veritables esbrincades al Palau de la Música per cantar peces del cançoner tradicional com *'No puc dormir soleta'*. Més provocativa en canvi, podia resultar una cançó també del repertori popular com *'La jutgessa'* (1967), en un ambient social en què les “jutgesses” radiofòniques (consultoris femenins d'Elena Francis o Montserrat Fortuny) predicaven la paciència i la resignació de la dona dins matrimonis “dissortats”. *'La jutgessa'* reproduïx el tòpic literari de *la malmaridada*, propi del romancer medieval i renaixentista hispànic, i és una història encriptada de maltractament de la dona per part del marit, i de com aquest és enverinat astutament per ella, plena com està de tot de pretendents per triar i remenar. Pot formar un díptic argumental amb *'No us caséssiu pas, noietes'* (1977), tot i els deu anys de distància que separen l'una cançó de l'altra.

L'emoció de la cançó per la dignitat de la dona, on més bé queda reflectida és en la magistral adaptació per part de Jordi Teixidor de la cançó-poema d'Anne Sylvestre *'Une sorcière comme les autres'*, cantada per Guillermina Motta amb el títol de *'Una bruixa com les altres'*, i inclòs en LP *Una bruixa com les altres* (1981). És una interpel·lació als homes, corprenedora i elegant, exempta de ressentiment i plena de tendresa i sinceritat. I encara així no es tracta d'un memorial de greuges, sinó d'una exposició afable i altament assertiva sobre la relació entre els dos sexes. Més autènticament feminista i més dignificadora que cap altra, la seva profunditat existencial des de la visió de gènere femení requeriria un estudi llarg i consciencios. Tot i essent extensa, podem il·lustrar-la amb aquest fragment i amb la tornada (en cursiva):

Per favor, mireu-me, no tingueu por,
sóc de carn, per què m'inventeu
com heu fet aquí i arreu?
M'heu volgut servicial,
ignorant i conjugal.
Forta, m'heu hostilitzat,
feble, m'heu humiliat.
M'estimàveu als bordells
i coberta de joiells,
muts els llavis de carmí,
convertida en maniquí.

Massa vella i desvalguda,
de mi us heu desentès.
M'heu negat la vostra ajuda
quan no us servia per res.
Quan encara era bella
suplicàveu per un ball,
ara sóc una capella
amb tot l'oprobri al davall.

*...i és una mare com n'hi ha moltes,
és una bruixa com ho som totes.*

Sobre el disc [Una bruixa com les altres](#) (1981), podem considerar el terme 'bruixa' com una ironia feminista aprofitant el lloc comú (lloc comú del masclisme, evidentment). La pròpia Guillermina Motta em confirmà que ella manlevà el títol de la *sorcière* de la cançó que dóna títol a l'LP.

Marina Rossell irromp en la NC el 1975, i per tant pertany a una altra generació que la Guillermina. Tot i així, la situació de la dona no havia canviat gaire. Si la Guillermina representa la rebel·lia, Marina Rossell encarna la militància: ella és declaradaemnt feminista. En canvi, s'ha de dir que, igual com en Guillermina Motta, el tema de la dona dins la seva obra és circumstancial. Marina Rossell fa servir l'autoafirmació en la cançó que n'hem triat d'ella sobre aquest motiu: '*Sóc una dona*', escrita per a ella per Maria Aurèlia Capmany, és una ironia sobre les limitacions de les dones en diversos camps de la societat. Vista amb ulls d'avui pot semblar anacrònica, però llavors la incorporació de la dona a la policia, a l'exèrcit, a la magistratura o a un càrrec directiu en un banc era pura entelèquia. Hi és destacable una estrofa d'autohomenatge:

(...) Sóc una dona amb dos pits i una poma.
Sóc una dona amb l'hormona que cal.

Aquesta clara al·lusió a la Venus de Milo no deixa de ser una exaltació orgullosa de la feminitat, i de la figura femenina en la seva expressió més sublim.

Tanmateix, la part més punyent de la cançó, en ple debat social i polític sobre el dret a l'avortament (pel qual Marina Rossell, com a militant, participava en actes i manifestacions), és la darrera estrofa.

Sóc una dona, i amb bona harmonia
sóc la mestressa del meu propi cos.

La cantant valenciana Araceli Banyuls tragué l'any 1978 '[No vull tindre penediment](#)'. És la cançó per la qual la incloem dins la Cançó Combativa, ja que es tracta d'una reivindicació de la dignitat de la dona i de la seva llibertat a l'hora d'escollir el propi destí. Aquesta cançó és una flor en el desert per la temàtica estricta, per bé que la podem relacionar amb , ja que aquella ironitza sobre el mateix, al final de la cançó, però de manera crítica. Banyuls, en canvi, ho fa directament en termes positius: és conscient que la present situació social de la dona demana un acte de valor:

(...) No vull mai tenir penediment
per deixar créixer la por
que va cremant a poc a poc
hores i hores de vida
per ser feble i acceptar
tindre més comoditat
a canvi de ma llibertat.

'Cançó per les dones', de Guillem d'Efak, i *'Dona'*, de Lluís Llach, son sengles homenatges o actes de reconeixement de la dona com a víctimes sovint ignorades de les guerres. La del cantant manacorí està ambientada en la guerra d'agressió feixista espanyola. La de Llach és més genèrica, tot i que en principi la cançó tenia, al títol, barres i estrelles, però fou censurada.

4.9 Evocació de fets i esdeveniments polítics i socials.

Són un total de vuit autors els qui han conreat d'alguna manera aquest motiu.. El considerem important en la mesura que els fets evocats podien esdevenir elements suscitadors d'efectes perlocutius, com ara presa de consciència, esperança, indignació... És, potser, l'únic motiu en què la producció de les cançons per part dels autors és reactiva o ve condicionada per factors externs a la quotidianitat del país. Són veritables cròniques socials, però la seva naturalesa és molt heterogènia. Vegem-ne una classificació aproximativa:

episodis repressius:

'Què volen aquesta gent?', sobre l'assassinat de Rafael Guijarro per part de la policia.; *'Crònica d'un temps'*, un obrer (entre altres, en pocs anys) mort a trets per la policia; *'Campanades a morts'*, sobre la matança d'obrers a Vitòria.

crims d'estat:

'A Margalida', *'Cançó del lladre'* i *'Més enllà d'un adéu'* sobre l'execució de Salvador Puig Antich.

sobre fets luctuosos:

'Sobre la pau' (*A Ernesto Guevara*) i *'Comandante'* (instrumental), dedicades a Ernesto 'Che' Guevara, mort a mans de l'exèrcit a Bolívia; *'A Miquel Grau'*, en record del jove assassinat per la ultradreta a València.

sobre fets revolucionaris:

'Abril', celebrant la Revolució dels Clavells a Portugal.

atzagaiades espanyoles contra Catalunya:

'Divuit jutges', contra els regidors que votaren contra el català a l'Ajuntament de Barcelona; *'Fes ta festa'*, contra l'intent espanyol d'imposar un calendari festiu unificat.

4.10 El tractament de la violència en la Nova Cançó Combativa.

Hi ha una correspondència entre l'actitud dels catalans dins la societat i llur acció al carrer, i la retòrica de combat de la NC. És per il·lustrar això que té cabuda i no es pot ometre, dins el present treball, l'esment a grups armats dins l'espectre del nacionalisme català que actuaven en tot l'àmbit nacional i del moviment obrer. La seva existència, llur activitat i la reacció que provocaren en forma de repressió no es pot deslligar de l'anàlisi de la NCC ni del panorama social en que s'inserien.

En la NCC s'aprecia una mirada condescendent o comprensiva envers la lluita armada, o en ocasions una certa complicitat dissimulada. Sobre la NCC plana la idea xirinaquià (treta de Gandhi) de **la legitimitat de la violència de l'oprimint enfront de la violència de l'opressor**.

Lluís Llach. Dins *'Silenci'* (1974), el “canvi de guitarra” sembla una picada d'ullet a altres opcions, o bé un flirteig metafòric:

Si m'heu de fer callar,
que sigui ara, que sigui aral,
ara que tinc les mans
per canviar de guitarra.

En *'Venim del nord, venim del sud'* (1978) sembla no descartar, tot i que a contracor, una lluita armada:

...i no sabem himnes triomfals
ni marcar el pas del vencedor,
que si la lluita és sagnant
serà amb vergonya de la sang.

No podem deixar d'esmentar Llach en *'Somniem'* (v. 5.9.1), cançó en la qual anteposa el somni i la lluita a la passivitat resignada:

(...) I tanmateix,
i tanmateix millor així,
millor un poble que es mou,
encara que a vegades precipitat,
encara que a vegades massa prudent,
encara que a vegades brut, baix, rastrer..
millor així, amb tota la seva condició humana,
estranya i senzilla;
millor així que no un ramat de xais sotmès al càlcul
dels ordenadors d'interessos.

Aquest fragment suggereix una condescendència amb els recents fets armats de l'EPOCA (Exèrcit Popular Català), que havia atemptat mortalment amb explosius contra l'alcalde franquista de Barcelona.

No fóra res forassenyat pensar que Lluís Llach duia en el seu inconscient fantasies d lluita armada, un desig reprimat que de vegades manifesta en forma d'escaramusses dialèctiques.

Esquirols, per la seva banda, és un grup cent per cent xirinaquià. Almenys dues cançons d'aquest grup suggereixen la legitimitat de la violència legítima, totes dues metafòriques '*Conte medieval*' i '*Torna, torna, Serrallonga*' (v. 5.3.2). Dins '*Conte medieval*': en el conflicte amb el baró, el poble ha de recórrer a la força:

... al palau armats anaren i parlaren sense embuts:
"No et volem per baró nostre, no et volem, ves-te'n d'aquí,
que si et quedes, ai de tu, a la forca has de morir".

Torna, torna, Serrallonga', per la seva banda (v. 4.6.1) és l'evocació romàntica del mite de Joan Serrallonga en el seu vessant combatiu pel país. Per bé que tingui forma de metàfora, cal dir que la portada del disc, de títol homònim de la cançó, és un crepuscle com a fons d'una excavadora a la muntanya del Pedraforca, on Terra Lliure actuà contra una similar.

En podríem parlar de cançons com '*Au, jovent*', del grup Coses, de '*Força Dharma!*' (v. 5.9), de la Companyia Elèctrica Dharma...i sobretot de '*El diluvi*', '*Gola seca*' i '*El desesperat*', d'Ovidi Montllor, on l'apel·lació a la violència revolucionària, la de l'oprimat, és més que evident.

4.11 La visió de l'home en els autors de la Nova Cançó Combativa.

“Considero el capitalisme més antievangèlic encara que el mateix marxisme, perquè, si és cert que aquest, en els seus grups més radicals, nega Déu, aquell nega pràcticament l'home, en el qual Déu desitja veure's reconegut i servit i, conseqüentment, a l'home-Déu, arquetip de l'home-home, amb la qual cosa nega conjuntament i de fet l'home i Déu, divinitzant-se ell mateix i menyspreant i negant pràcticament tot allò que no siguin els seus propis egoïsmes.”

Salvador Blanco Piñan.

“El Ciervo”. Núm. extraordinari, setembre-
octubre, 1976.

D'entrada, considerem com en la NCC conviuen dues visions de l'home, no pas oposades, sinó complementàries. Es tracta de dues formes d'humanisme, una de les quals beu de les fonts de la concepció cristiana de l'home (Xesco Boix, Esquirols) , i l'altra, de la concepció marxista (Pi de la Serra, Lluís Llach, Ovidi Montllor, Teresa Rebull). Tanmateix, autors com ara Raimon i el capellà obrer Jaume Arnella n'integren totes dues visions sense cap contradicció, cosa que enllaça, com hem pogut veure abans (v. 4.5.6), amb l'activista Lluís M. Xirinacs, que s'hi referia en aquests termes:

“Gosarem, en nom de Déu, nosaltres que no hem fet res, discutir als marxistes la implantació de la justícia social? ¿En nom de la llibertat personal, que ha servit perquè la majoria dels homes estiguin privats d'aquesta llibertat personal? (...) La missió actual, urgent, de la religió sociològica, en aquest cas del catolicisme, és fomentar la justícia social, com féu Moisès i com fa el marxisme.”

L.M. Xirinacs (dins: *Futur d'Església. Comunitats cristianes de base*. Barcelona: Nova Terra, 1976. CapIII).

Encara que contradic parcialment Blanco Piñan, car no considero necessàriament antievangèlic el marxisme, totes dues visions, com dèiem al començament, es complementem i tenen un denominador comú: coincideixen en una concepció de l'home des de l'humanisme, entenent aquest com aquella doctrina que s'interessa bàsicament pel sentit i el valor de l'home i d'allò humà, prenent-lo com a punt de partida dels seus plantejaments. I contraposen aquesta visió al capitalisme, que nega l'home i el deshumanitza, reduint-lo a un mer instrument generador de beneficis per a uns pocs.

“El revolucionario verdadero está guiado por grandes sentimientos de amor. Es imposible pensar en un revolucionario auténtico sin esa cualidad (...) En esas condiciones, hay que tener una gran dosis de humanidad, una gran dosis de sentido de la justicia...”

Ernesto ‘Che’ Guevara. ‘El socialismo y el hombre en Cuba’
1965.

No pretenem dir, de cap manera, que els valors ètics, la humanitat i el sentiment d’amor pels homes dels autors de la NCC fossin inspiració guevariana. Ans al contrari, si connectaven amb aquests valors és perquè ja formava part del més profund de la seva personalitat. Amb tot, cal dir que, amb el triomf, el 1959, de la Cuba revolucionària, la figura del guerriller Ernesto “Che” Guevara esdevingué símbol i evocació d’un ideal. Els membres de la Nova Cançó més amarats de la ideologia marxista no foren aliens a aquesta influència de la revolució cubana:

Raimon subtitulà la seva cançó *‘Sobre la pau’* “A Ernesto Guevara”. Aquesta cançó, de 1969, evoca el mensaje de l’escrit d’Ernesto ‘Che’ Guevara “*Una actitud nueva frente al trabajo*”, inclòs en els seus ‘Escritos revolucionarios’.

De vegades la pau no és més que por:
por de tu, por de mi,
por dels homes que no volem la nit.
De vegades la pau no és més que por (...)

La cançó de **Pi de la Serra**, entusiasta de la Cuba revolucionària, *‘Cuba 75’* (1976) [no inclosa en el corpus de cançons] és un cant que destil·la l’esperança d’un home nou sorgit de la revolució:

(...) El sol és el mateix, la vida és nova.
Hi ha un nen que riu feliç, no passa gana,
i el seu riure infantil se m’encomana,
i em sembla que ell em diu: “per què no ho proves?”
Imbècil el qui pensi que exagero,
jo he vist una gent nova i he de dir-ho,
me’n fot si a algú li ha de saber greu.
A Cuba ja no la para ni Déu.

Jaume Arnella, rememora la ‘Segona Declaració de l’Havana’, de Fidel Castro, en la cançó *‘Sé que vénen pels camins’* [no inclosa en el corpus d’aquest treball]. Cal dir que la ‘Segona Declaració de l’Havana’, pronunciada a Cuba el 4 de febrer de 1962, constitueix una de les allocucions més importants i famoses de Fidel Castro. Fou una declaració de gran transcendència perquè s’hi analitzaven les arrels històriques que havien de servir com a base d’una inevitable revolució dels pobles llatinoamericans contra l’imperialisme. Comparem un fragment del discurs del líder cubà amb una estrofa de la cançó d’Arnellà (amb lletra de Joan Soler i Amigó), de 1968:

Segona Declaració de l'Havana

'Sé que vémen pels camins'

(...) **Ya se les ve por los caminos**, un día y otro, a pie, en marchas sin término de cientos de kilómetros, para llegar hasta los "olimpós" gobernantes a recabar sus derechos (...)

*Sé que vénen pels camins,
i que canten primavera.
Homes i dones i nens
de pell blanca i de pell negra,
el preu que han pagat, la sang,
la seva herència, la terra.*

Lluís Llach, el 1972 dedicà a Ernesto Guevara, mort cinc anys abans a Bolívia, la cançó *'Comandante*, peça instrumental amb sons i instruments andins, dins Com un arbre nu (1972).

I fins i tot Joan Manuel Serrat evocà, ni que fos inconscientment, una frase llavors molt cèlebre del guerriller argentí: *"Prefereixo morir dempeus a viure sempre agenollat"*, dins *'Ara que tinc vint anys'* (1966):

(...) Vull alçar la veu per cantar els homes
que han nascut dempeus, que viuen dempeus
i que dempeus moren.

En aquest capítol no pretenem fer un panegíric de la bondat humana ni de les virtuts d'una colla de cantants, sinó simplement reflectir una actitud que ha fet possible la difusió d'un missatge positiu i encoratjador en uns moments clau de la història del país. No es pot entendre la Nova Cançó Combativa en cap dels seus aspectes sense una certa dosi d'altruisme, començant pel sentit patriòtic dels seus iniciadors, els Setze Judges. Els exemples que en podríem esmentar són innombrables, però en farem unes breus pinzellades caracteritzadores.

Raimon, quan exhora a *"no creure en les pistoles"*, hi afegeix que *"per la vida s'ha fet l'home, i no per la mort s'ha fet"* (d'innegables ressonàncies bíbliques).

En *'Sobre la por'*, vol destacar la preeminència de l'ésser humà per damunt de tot allò quel·l'anal·la com a tal, com ara la por. L'estrofa final de la cançó pretén anticipar la idea de *'Contra la por'*, la següent cançó de la trilogia (v. 5.3.1.2) a la qual pertany aquesta, fent servir :

Mig perdudes les paraules,
les coses mig amagades,
i els homes, i els homes, i els homes...
i els homes!

Per altra banda, veiem en Raimon un amor a la dignitat humana revestit d'estètica com la que pondera dins *'The conegut sempre igual'* (v. 5.3.3.2), cançó dedicada al seu company de militància Gregorio López Raimundo:

No m'he girat mentre seré em creuave,
he sentit fort un gran orgull molt d'home,
no et trobes sol, company, no em trobe sol,
i en som molts més dels que ells volen i diuen.

Joan Manuel Serrat en *'Ara que tinc vint anys'*

(...) vull plorar amb aquells que es troben tots sols,
sense cap amor van passant pel món.
Vull alçar la veu per cantar els homes...

L'Ovidi veu l'home de manera altruista, i no només en el context de la lluita de classes. La seva concepció de l'home, Ovidi Montllor la reflecteix en la seva vida amb una profunda honradesa. De la seva bonhomia i caràcter generós, i de com aquests trets omplen totes les seves relacions humanes, en dona notícia indubtable la biografia i semblança que n'ha fet la periodista i escriptora Núria Cadenas (Cadenas 2002). Dins la *'Cançó de les balances'* somnia amb la realització plena de la dignitat de l'home:

“¿Quan vindrà el dia que l'home
valgui més que pous i cases,
més que les terres més bones,
més que les plantes i els arbres?
¿Quan vindrà el dia que l'home
no se'l pese amb les balances?”

Jaume Arnella, reflecteix en aquesta estrofa un sentiment d'identificació amb el proïsme d'arrel indubtablement evangèlica.

Quan per mi sigui la terra
i jo sigui per tothom,
i ens anomenem “nosaltres”,
i no ens quadri cap més nom:

Lluís Llach, en *'Campanades a morts'* (v. 5.9.1), enmig de la tragèdia, és capaç d'elogiar els “cosos joves”. No cal veure-hi, maliciosament, cap altra cosa que el que no és sinó el més legítim i formós amor a la vida i a la joventut, o al cos humà, jove o vell, com a forma tangible de la dignitat de l'ésser humà (de la mateixa manera que Teresa Rebull en la formidable cançó *'Primer de maig de 1976'* (v. 4.4.3).

Qui ha tallat tot l'alè d'aquests cossos tan joves?
(...) Envejós de tan jove bellesa...
has volgut esquinçar els seus membres.

Esquirols, dins *'Al banderer de la pau'*, hi fa conviure totes dues visions, encara que ells també pensen així, no debades estan parlant de Xirinacs:

“serà l'home senyor de tot...” (llibre del Gènesi)
“no hi haurà explotats ni explotadors...” (marxisme)

“La solidaritat és la tendresa dels pobles”

Gioconda Belli.

Aquesta frase de la revolucionària sandinista Gioconda Belli, poeta i novel·lista nicaragüenca, iniciadora de la renovació de la poesia de Nicaragua juntament amb Claribel Alegria i amb el qui fou ministre de Cultura entre 1979 i 1987 amb el govern revolucionari, el sacerdot i teòleg de l'alliberament Ernesto Cardenal

La solidaritat, aplicada en aquest cas a l'àmbit de les relacions humanes en la societat catalana del *període combatiu*, no es tracta d'una actitud instrumental per satisfer o realitzar un ideal propi de societat, sinó una profunda visió d'humanitat que sovint entra de ple en l'àmbit de la tendresa. En cap altra cançó queda reflectida de manera tan literal aquesta idea de solidaritat associada a tendresa com en *‘Més enllà d'un adén’*, d'Esquirols:

Un company esdevé germà,
un amor esdevé llavor,
i l'infant que et dona la mà,
tendresa esdevé força per lluitar.

(...)

Un company esdevé germà,
un sol clam esdevé clamor,
cada mà troba una altra mà,
el poble esdevé força per lluitar.

Pi de la Serra manifesta en moltes de les seves cançons un profund sentit de la solidaritat. Una de paradigmàtica n'és **‘Sé’**, cançó que desprèn un profund sentiment d'empatia:

(...) Sé que l'hivern és terrible
per a qui no es pot calfar;
sé que olora les roses
qui no ha d'anar a treballar.

Sé que la por i la tortura
el més fort fan tremolar;
(...)Sé de moltes injustícies
que ningú sap ni sabrà;
sé de vides escapçades
per un sol gest d'una mà.

Sé d'herois que fan quinze hores
i tenen temps de cridar...

Igual com plena de tendresa és la contemplació del llit buit en *‘Crònica d'un temps’*:

*Un vell despertador que sonava
a les sis de cada dia nou,
avui, ha sonat encara,
i ella ha palpat el buit del llit,
tan gran, de casa, i ha dit:
“Alça’t, ja és hora”.
Hi ha un cartell a una obra,
la tinta és tendra i negra:
“Se admite personal”.*

‘Als nous amos’ és solidaritat amb la condició humana:

Som persones, entesos? Que quede clar!
Comprenc el vostre oblit, feu la viu-viu.
Esperem la resposta, doncs, sigueu breus!
Començaré a escoltar-vos quan, de veritat,
no tinga l’home reixa ni caritat.

Jaume Arnella, dins *‘Un home mor en mi’* manifesta la seva fe en la humanitat com a gènere, i expressions com “mor en mi”, “el meu orgull humà”...constitueixen una forta declaració de solidaritat, d’identificació plena amb el proïsme:

*Un home mor en mi
sempre que un home mor
en algun lloc del món
assassinat per l’odi.
(...)
M’estripa el cor i dic:
la seva mort desfà
la meva fe en el món,
el meu orgull humà.*

Teresa Rebull, de manera semblant a Lluís Llach en *‘Campanades a morts’*, transfigura la solidaritat a la categoria d’admiració i ponderació de la bellesa de la joventut, com a estètica de la solidaritat i la lluita pels altres, per la justícia. *‘Primer de maig de 1976’* és una exaltació, una explosió d’amor a l’home i la dona espiritualitzant-ne el vessant estètic. Podem observar en Teresa Rebull, amb aquesta sola cançó, un enamorament de l’ésser humà en la seva faisó més noble: el de l’home i la dona, generosos, que surten al carrer i lluiten precisament per aquesta dignitat. És una cançó impressionant.

Sense aquesta sensibilitat, sense aquesta visió de l’home per part dels autors, no hi hauria estat possible la cançó combativa.

5. Anàlisi del discurs

5.1 La cançó com a acte comunicatiu.

Tal com dèiem en la Metodologia (cap. 1), aquest és un treball eminentment lingüístic. Partirem, d'entrada, de l'estudi de la naturalesa i les particularitats de la cançó com a acte comunicatiu per, seguidament, centrar-nos de manera específica en l'anàlisi del discurs dels textos de la Nova Cançó que atenyem. Farem aquesta anàlisi des de la perspectiva de la *pragmàtica*, per tal com aquesta disciplina té la missió d'analitzar el conjunt de mecanismes, tant lingüístics com paralingüístics, que l'emissor dels missatges tria en funció de la seva intenció comunicativa i dintre d'un determinat context. Veurem, per tant, com s'adapta el llenguatge al context d'ús de la cançó, i la tria i l'adequació dels codis lingüístics en aquest àmbit concret.

D'entrada cal assenyalar que la cançó com a acte comunicatiu presenta unes característiques complexes, ja que participa de les propietats tant de la comunicació oral com de la comunicació escrita. Per una banda, pot ser transmesa a través de la simple lectura del text, i en aquest cas el seu valor principal és l'estètic o estilístic. Però és evident que la transmissió de la cançó és fonamentalment oral, i a més de quan té lloc a través de la manera més clàssica com és l'audició mitjançant el format disc, es transmet o bé en directe o bé en format audiovisual o radiofònic, en els quals casos ja adquireixen certa importància, a més dels factors textuais i estètics, elements vocals no verbals com ara l'entonació o l'articulació de sons amb intenció d'expressivitat, i fins i tot hi entren en joc, en el cas de l'audiovisual o el directe, elements no vocals, com ara la gestualitat; elements, tots plegats, que contribueixen a configurar el discurs. En les circumstàncies esmentades la comunicació constitueix bàsicament un procés unilateral entre emissor i receptor [E → R].

Tanmateix, la cançó també té, ocasionalment, un component interactiu, com succeeix en el cas dels concerts en directe, que converteix la comunicació en un procés bilateral o bidireccional basat en el *feedback* que es produeix entre cantant i públic. Es tracta d'un context en el qual la relació unidireccional entre emissor i receptor [E → R] no tendeix pròpiament a la plena bilateralitat comunicativa però sí a una certa retroalimentació per part del receptor vers l'emissor [E → R → E], aspecte que tractarem en el capítol 5.9, dedicat als elements paralingüístics.

Per tant, tenint-ne en compte el context, a l'hora d'abordar l'anàlisi del discurs d'aquest conjunt de textos de la Nova Cançó, que, no ho oblidem, es tracta d'un vessant textual genèricament concret, el del textos amb contingut combatiu, en triarem els factors d'anàlisi en funció dels procediments lingüístics i expressius que li són propis i més característics, i ens centrarem en tres camps específics de la pragmàtica: el que es refereix a les *funcions del llenguatge*, l'estudi dels *actes verbals i comunicatius* i la *dixi*.

5.1.1 Les funcions del llenguatge.

Si atenem l'enumeració de les funcions del llenguatge que fa R. Jakobson (Jakobson 1960): referencial, expressiva, conativa, fàtica, poètica i metalingüística, i per bé que totes elles participen en alguna mesura en qualsevol acte comunicatiu, la que adquireix més rellevància i queda més reflectida en la cançó i, per tant, hi posarem èmfasi, és la *funció poètica*, que se centra en l'elaboració del missatge per tal d'aconseguir efectes estètics, utilitzant diversos procediments retòrics i estilístics com a estratègia per assolir l'objectiu comunicatiu que es proposa, i sempre en funció d'un context determinat. Tot el que acabem d'assenyalar cobra especial sentit no sols pel fet que una cançó mai no deixa de ser d'alguna manera una composició literària, sinó sobretot des del moment que un percentatge relativament significatiu de les cançons que estudiem es tracta de poemes de diversos autors musicats pels nostres cantants.

Aquests aspectes els tractarem quan ens referirem als *procediments expressius lingüístics* (c.5.2) i a la *tipologia discursiva* (c.5.3).

5.1.2 Els actes verbals i comunicatius.

En tot acte de parla, l'emissor realitza un acte il·locutiu, el seu missatge té una força il·locutiva que al seu torn cerca un efecte perlocutiu en el receptor. Des d'aquesta perspectiva, caracteritzarem les cançons, com a actes verbals i comunicatius que constitueixen la nostra matèria d'estudi, en els seus vessants il·locutiu i perlocutiu, i l'extensió, en l'àmbit de la comunicació, dels actes il·locutius als elements no verbals (c. 5.9).

Així, doncs, pel que fa al tractament general dels actes de parla, centrarem l'estudi en l'anàlisi de les diferents modalitats il·locutives que trobem en la NCC i valorarem l'efecte perlocutiu que persegueixen. Aquesta serà la matèria del cap. 5.4.

5.1.3 La dixi.

Un dels factors essencials en l'anàlisi del discurs de les cançons té a veure amb la dixi, és a dir, amb l'estudi dels elements d'íctics, aquells que informen del context en què es produeixen els enunciat. Es tracta d'elements estructurals, però buits, que sols s'omplen de contingut en la situació de parla, fent de lligam entre l'estructura lingüística del missatge i el context en què aquest s'hi insereix.

Hi analitzarem les tres classes de dixi que es distingeixen tradicionalment: la *dixi personal*, la *dixi temporal* i la *dixi espacial*.

La *dixi personal* és la que relaciona els enunciat amb la perspectiva de l'emissor, p. ex. (*jo*) respecte d'un receptor (*tu*) o (*vosaltres*), i aquests amb altres categories personals que hi puguin aparèixer en el context, p. ex. (*ells*). Tractarem a bastament de la perspectiva

personal de les cançons dins el cap. 5.5, en estudiar la inscripció de la persona en el text.

La *dixi temporal* relaciona els enunciats amb un temps determinat a través de les categories verbals de present, passat i futur. La NCC és plena de referències temporals perquè el contingut de les cançons parteix d'un present conflictiu que s'explica per un passat, a voltes remot, a voltes recent, i alhora es projecta cap al futur. Totes les cançons que tractem, doncs, tenen ben marcada la temporalitat en el seu esquema argumental com queda ben manifest en els diferents f.c.t-a. La dixi temporal la caracteritzarem i l'analitzarem amb el nom d'eix temporal dins el cap.5.6.

La *dixi espacial*, per últim, relaciona els enunciats amb el lloc en què es produeixen. Ens n'ocuparem en el capítol 5.7, sota el títol de 'La referència espacial'. Dins la NCC hi ha unes correspondències arquetípiques entre la referència personal i la referència espacial, del tipus: (*nosaltres*) – (*aquí*) / (*ells*) – (*allà*), tot i que amb diferents matisos. Però sovint ens trobarem amb variants en les correspondències entre les coordenades dítiques, com ara quan, de vegades, l'esmentat (*ells*) es troba (*aquí*):

“Els són aquí entre nosaltres,
amb la ignorància feta llei,
la seva raó el fanatisme,
brutalitat el seu poder.
Els són aquí entre nosaltres,
però nosaltres, on som?”

'Els són aquí' (Lluís Llach)

Cal assenyalar que en aquest treball donarem una rellevància especial, i hi posarem especial èmfasi, en l'anàlisi dítica de les cançons, ja que la NCC es dona des de la perspectiva personal d'uns individus, vers una societat dins un espai físic determinat, i al llarg d'un espai temporal que és el que aquí anomenem el *període combatiu*. Tractarem, doncs, dins els capítols corresponents, aquestes tres modalitats de la dixi com a eixos en base als quals es construeix el missatge de les cançons, i analitzarem les diferents correspondències entre les tres coordenades dítiques.

5.2 Procediments expressius lingüístics.

“Les cançons estaven plenes
d’eufemismes a granel
i metàfores a dojo
per pode’ls-hi prendre el pèl”

‘La censura’ (La Trinca)

Ja des dels inicis de la Nova Cançó, la manca de llibertat d’expressió feia necessari utilitzar tota mena de recursos críptics quan es volia expressar cantant quelcom més que imatges costumistes o temes d’amor, lletres innocents que no podien amoïnar el règim per bé que fossin cantades en català. La vigilància política a què era sotmesa tota manifestació en l’esfera pública dugué els autors a fer servir mecanismes expressius com l’eufemisme, o figures de contingut com la metàfora, l’al·legoria i la ironia per tal d’evitar la censura, encara que aquesta no fou pas l’única funció que compliren aquests recursos en la cançó, ja que sovint la seva utilització fou estilística o ornamental. En el primer cas assenyalat, cal dir que l’abundor i la complexitat d’aquestes filigranes retòriques no esdevingué un obstacle per a llur comprensió per part del públic; van ser el compromís i la natural imbricació dels artistes en la societat del seu temps el que feia possible l’automatisme en la descodificació de tots aquests elements críptics per part de la gent. La comunió i la empatia, doncs, entre cantant i públic, alimentava i feia proliferar, de retruc, la utilitat d’aquests recursos, que es podrien resumir en el “tu ja m’entens” que deia La Trinca en la cançó *‘La censura’*. I potser la censura, com deia La Trinca en aquesta cançó, era cosa del passat immediat, però això no treia vigència, ans al contrari, a la cançó combativa: sense anar més lluny, pocs dies després de compondre La Trinca l’esmentada cançó es produí l’intent de cop d’estat del 23 F. Poca cosa havia canviat, i es manifestà de seguida la reacció de l’estat, de manera virulenta i intimidatòria, davant la pujança, tímida malgrat tot, de les aspiracions nacionals catalanes.

Pararem atenció, dins aquest apartat, a tot un seguit de mecanismes expressius que esdevenen els més comuns i més característics de la CC. Es tracta de figures de contingut com la *metàfora*, l’*al·legoria* i la *ironia*; elements paremiològics com el *refrany* i l’*adagi* i procediments expressius com l’*eufemisme* i l’*improperi*.

5.2.1 La metàfora.

Un dels recursos lingüístics més característics de la NC és la metàfora. Es tracta del procediment ancestralment inherent a la poesia, però molt propi també de la cançó, entesa genèricament. Tanmateix, en el nostre àmbit geogràfic i en particular en la NCC, l’ús de la metàfora adquireix una significació i una dimensió particulars. La metàfora, junt a la cançó metafòrica, de la qual en parlarem mes endavant (5.3.2) és, en la CC, el recurs que presenta el ventall més ampli de fórmules característiques i recurrents. Hi

presenta tot un univers de figures, imatges, llocs comuns i idees-força, que són utilitzades amb diferents funcions. Poden respondre, en ocasions, a una intenció purament ornamental o estilística, en la línia de la funció poètica del llenguatge segons Jakobson (v.5.1.1), però en la major part dels casos la seva funció és didàctica i instrumental, sovint un recurs críptic especialment útil, com ara per burlar la censura. Quan la metàfora té una funció bàsicament didàctica esdevé un recurs creatiu que enriqueix i reforça el missatge, alhora que el fa més entenedor, per tal com moltes de les metàfores que s'hi fan servir formen part de l'inconscient col·lectiu.

En el seu vessant il·locutiu, les metàfores de la CC en la majoria de casos serveixen un discurs que esdevé una crida a estar alerta, a prendre consciència de la situació de subsidiarietat i de servitud del nostre país en uns moments històricament transcendentals, els que corresponen al que aquí anomenem *període combatiu* (1957-1986). Manifesten, també, una intenció il·locutiva de crítica i advertència, sovint una denúncia, i cerquen l'efecte perlocutiu de conscienciar i mobilitzar, de provocar-hi una resposta individual i col·lectiva. [Aquests factors, més encara que a les metàfores que apareixen inserides en les diferents cançons, els trobarem amb tota la seva força dins les cançons metafòriques, és a dir, aquelles que funcionen com un tot metafòric, les quals comentarem més endavant (5.3.2)]. D'entre els diversos autors, n'hi ha que són més propensos que altres a la utilització de la metàfora com a recurs. Alguns d'ells s'especialitzen en una o dues metàfores concretes, mentre altres en presenten un inventari molt més ampli. En aquest sentit, els més prolífics són, amb diferència, Lluís Llach i el grup Esquirols, i a certa distància, Raimon. És necessari considerar que no es pot deslligar l'ús de determinades metàfores del marc referencial que constitueixen l'imaginari i els temes del folk nord-americà, representat bàsicament per Bob Dylan i Pete Seeger, i que eren les fonts de les quals havien begut alguns autors de la Nova Cançó, bé indirectament, o bé amb el contacte personal com en el cas de Raimon i Xesco Boix. Al llarg de l'estudi de les diferents metàfores en veurem alguns exemples.

L'estudi de la metàfora com a recurs dins la CC ja demanaria per ell sol una tesi doctoral. Per bé que són abundoses les metàfores presents en les cançons, ens referirem a les més recurrents, i en alguns casos a algunes de menys freqüents però d'una importància especial o significativa. Detallem, doncs, a continuació les metàfores objecte d'estudi: *el vent; la pluja; la primavera; les flors; arbre i arrels; el blat (sebrar, segar); vaixell i navegar; gàbies i reixes; camí i caminar; la metàfora bíblica; i la metàfora amagada de la Nova Cançó.*

5.2.1.1 *el vent*

Quan parlem de la metàfora del vent, el primer que ens passa pel cap és, sens dubte, la cançó '*Al vent*', de Raimon, i per tant, una de les primeres metàfores de la CC després de *la nit* i *la llum*. El vent, com a imatge ancestral, és present en l'inconscient col·lectiu del gènere humà, i transformat i expressat en metàfora pot adquirir múltiples significats i connotacions des dels diferents vessants en què es presenta. Vegem-ne els vessants que podem trobar en la CC.

El vent com a atzar vital, força incontrolable-

Anant en moto, de paquet, el vent de cara féu emergir en el futur cantant xativí la idea del vent com a intempèrie vital, com a element d'incertesa i alhora generador de transformació, però fou el vitalisme de la seva joventut el que el motivà a convertir la incertesa en repte optimista, perquè

*“la vida et dóna penes (...) la vida pot ser eixe plor, però nosaltres al vent...
al vent del món!”.*

La importància d'aquesta cançó primerenca de Raimon, *'Al vent'* (v. 4.2), fou el seu poder d'encomanar optimisme, un factor que bé degueren tenir en compte els Judges en el moment psicosocial que es vivia a Catalunya l'any 1962. Més endavant (5.3.1.2.1), tal com hem fet en l'apartat 4.2, tractarem en profunditat altres elements ideològics d'aquesta cançó, dels quals el vent n'esdevé el marc.

Dotze anys després, J.M. Espinàs i Jaume Picas atorguen el mateix sentit a la metàfora del vent dins el *'Cant del Barça'*. Si dins *'Al vent'* l'optimisme i el coratge tenien un sentit vitalista, dins el *'Cant del Barça'* aquests adquireixen un sentit patrioticoesportiu. L'expressió:

“blaugrana al vent”

al costat de:

“un crit valent”

volen dir el mateix: expressar-se amb valentia malgrat les maltempsades històriques. No oblidem que aquesta és una cançó d'autoafirmació (4.5.3) volgudament ambigua en els sentits esportiu i nacional, tal com reconeix J.M. Espinàs (4.5.3.1.2), ja que les adversitats històriques del FC. Barcelona van lligades indissociablement a les adversitats històriques de Catalunya (v. Sabartés 1982; Llauredó 2000; Santacana 2005).

Per altra banda, tenim el sentit del vent com a factor d'imprevisibilitat, que ens pot condicionar l'acció valenta quan decidim prendre riscos, i ens pot fer alentir el camí quan ens ve de cara. Així ho expressa Pi de la Serra en aquest cant a l'inconformisme que és *'Afanys de joventut'*:

*“Afanys de joventut (...)
d'anar contra corrent malgrat el vent de cara”;*

Hi ha cançons, com aquestes dues de Lluís Llach, en les quals el vent com a força atzarosa i incontrolable el que fa és mudar sense permís el temps vital de les persones:

“L'avi Siset ja no diu res, mal vent que se'l va emportar” ('L'estaca'*)*

Lluís Llach maleeix el vent que se'n portà l'entranyable avi Siset, perquè aquest hi figura com el patriota que li va fer despertar la seva consciència nacional, el seu referent ideològic (v. 4.5.3.2).

El vent com a signe dels temps-

De vegades el vent no és ben bé un mer atzar, sinó el símbol de la direcció en què corren els temps, un signe de la història, com en aquesta cançó en què Lluís Llach posa èmfasi en la mutabilitat del temps i en la necessitat de deixar enrere el passat i lluitar per conquerir i construir un futur cada dia més nostre :

“No somiem passats que el vent s’ha emportat” (‘Cal que neixin flors a cada instant’)

És aquest, també, el significat del vent en dues cançons d’Esquirols: *‘Fent camí’*, on els temps que corren, les circumstàncies, són favorables, són temps per perdre la por i avançar:

“la força del vent m’empeny endavant, són els homes que van venent la por”

i *‘Et cobriran de blasmes’*, dedicada per Esquirols als independentistes catalans empresonats:

“Et cobriran de blasmes, però el vent no els farà cas”,

volent dir, en aquest cas, que malgrat la repressió, el vent dels temps bufa a favor de les seves raons i de la seva causa.

No és casual que tres de les cançons esmentades amunt (*‘Al vent’*, *‘Afany de joventut’* i *‘Fent camí’*) pertanyin al motiu de *la reivindicació de la joventut com a motor de canvi* (4.2), en el sentit que totes tres fan de l’exposició al vent una imatge de vitalisme.

El vent com a metàfora nacional-

Hi ha dos vessants del tema nacional català en els quals la metàfora del vent hi té un paper protagonista. L’un es l’ús metafòric del vent en la poesia de Miquel Martí i Pol, basat en la contraposició de dos vents: el de *ponent* i el de *llevant* (tema recurrent en el conjunt de la poesia d’aquest autor). El primer, s’associa a un vent estranger, com a portador de maltempsades històriques, tal com ho expressa en el seu poema musicat i cantat per Ramon Muntaner *‘Ve de ponent’* (del *Llibre dels sis sentits*, 1974):

“Ve de ponent, com sempre, aquest mal vent...”

Martí i Pol juga, doncs, amb la complementarietat de la metàfora i el refrany (*“De ponent, ni vent ni gent”*) (v. 5.2.6); per altra banda, se serveix del lloc comú que el vent de ponent és xardorós i resulta perjudicial per als conreus:

“...i encomana eixorquia”

eixorquia, doncs, de la terra, però també vital, cultural... nacional.

El segon vent, el de *llevant*, és un vent nostrat, nacional, i té un caràcter regenerador. Ha de bufar per revertir les maltempades que ha deixat el de *ponent*, com diu en el poema *Les quatre banderes*, cançó composta i interpretada pel mateix Martí i Pol durant la seva etapa com a cantant (v. 1.4.1) i remusicada i cantada també per Ramon Muntaner:

*“La bandera que fa quatre (...)
no la trauré fins que bufi ben fort el vent de llevant,
i s’endugui aquest mal aire que ens toca de respirar”*

En aquesta contraposició entre *vent de ponent* i *vent de llevant* la metàfora es fon amb el lloc comú que constitueix aquesta realitat meteorològica, i que l'autor associa, respectivament, al vent malèfic que aruïna la vida nacional enfront del vent renovador que ha d'esborrar tota petja d'esclavatge de la terra catalana.

Seguint la petja del poeta Miquel Martí i Pol, farem esment especial d'una cançó del grup Esquirols, escrita pel lletrista més poeta del grup, en Joan Crosas, i no inclosa en el corpus d'aquest treball, però que dona fe de la gran influència del poeta en la generació de la CC, concretament en l'aspecte nacional de la metàfora del vent. Es tracta de la cançó *‘Com un alzinell’*, inclosa en el disc *Com un anhel* (1982), dintre del subperíode del *decantament patriòtic*. És un tema de resistència, arrelament i fidelitat personal al país que fa servir al·legòricament la imatge de l'arbre autòcton per excel·lència de les terres del Principat, l'alzina, de la mateixa manera que un any després ho farà el grup Al Tall amb un arbre autòcton del País Valencià, la garrofera (5.2.1.5). Com diem, aquesta cançó és sens dubte inspirada en la metàfora dels *vents de ponent i de llevant* de Miquel Martí i Pol, presents en una part significativa de la seva obra, i en particular en els dos poemes esmentats abans i musicats per Ramon Muntaner. Transcrivim a continuació la cançó *‘Com un alzinell’* a fi i efecte de comprendre'n la seva estructura global:

Vaig fugir d'estudi
per saber qui sóc.
Tinc el cor per mestre
-tomba, gira-
a l'aula dels dies.
Mentre el vent t'agita
vas clavant arrels,
sents com sent l'alzina
terra ferma sota els peus;
mentre et despentina
saps d'on ve i com és;
juga a trencar branques,
plores, cantes.
Com us ho diria,
vell ponent tossut,
que del nord dels avis
baixo amb nova joventut?

*Com un alzinell
crescut de cap a peus,
tinc molt mala ganya,*

perdoneu.
Si m'adreça el seny
em torço a cops de cops,
però com l'arbre sóc de soca-rel
de la terra gelós.

Vaig fugir d'estudi
per saber llegir;
fulls i fulles parlen
-tomba, gira-
d'homes i d'alzines.
Quan et desdibuixen
saps guardar verdors,
cada fulla canta
tot l'hivern i la tardor.
Cada ponentada
fa ajupir-te el cap,
pregues o renegues,
calles, bregues.
Com us ho diria,
vell ponent eixut?
No tinc altra llengua
per convèncer un vell tossut.

Com un alzinel...

Vaig fugir d'estudi
per poder parlar
com la tramuntana
i el llevant m'han ensenyat.
L'un ve de muntanya,
l'altre, de la mar,
mentre l'esperança
tomba, gira;
d'un, la llar encesa,
d'altre, el sol ixent,
del ponent, la posta
que ens fa viure nits dempeus.

Com un alzinel...

Veiem com, igual que en Martí i Pol, hi ha una contraposició, aquí encara més explícita si es vol, entre un vent foraster i un vent nostrat, un vent nacional, encara que en aquesta cançó hi ha la inclusió d'un segon vent també propi, la tramuntana, que complementa i reforça encara la idea, atès l'arrelament en l'imaginari popular català de la força d'aquest vent. Hem marcat en color blau les seqüències al·lusives al vent de ponent, i en vermell les que al·ludeixen al de llevant i al de tramuntana, per tal de visualitzar-ne més fàcilment les seqüències al·lusives. Esquirols va més enllà de la metàfora de Martí i Pol i la personalitza en un **nosaltres** i un **ells** (v. 4.5.2), tal com es desprèn de la forma com l'emissor s'adreça al vent de ponent.

El vent que empeny el vaixell de l'alliberament-

L'altre, el vent associat en aquestes dues cançons a la imatge poètica de la navegació com a procés d'alliberament, pot ajudar els patriotes a avançar. Lluís Llach l'il·lustra amb la seva adaptació del poema de Kavafis:

*“Bon viatge pels guerrers que al seu poble són fidels.
Favoreixi el déu dels vents el velam del seu vaixell”
(‘Itaca’)*

Esquirols, de la seva banda, es fan ressò de la poesia del patriota Ventura Gassol, en la qual el vent bufa a favor de l'alliberament de Catalunya:

*“Pel Mestral que infla la vela
i és l'àlè del mateix Déu,
i se'ns enduu terra enfora,
que ens vol lliures com ens féu:
Catalunya, pàtria nostra,
vola com una nau!”
(‘La cançó dels mariners’)*

‘Blowin’ in the wind’, la metaforització del vent més emblemàtica per al jovent conscienciat socialment i política durant els anys seixanta, la tragué a la llum Bob Dylan el 1962, en plena guerra freda, i molt influenciat per ella. De fet fou el mateix any de l'anomenada *‘crisi dels míssils’**. En català fou cantada pel Grup de Folk (v. Introducció) segons l'adaptació de Ramon Casajoana amb el títol *‘Escolta-ho en el vent’* (EP Escolta-ho en el vent, Als 4 Vents, 1967), i fou una de les cançons de referència de tota una generació de joves catalans, present a tots els cançoners. Es fa difícil precisar fins a quin punt la metàfora del vent en la cançó de Bob Dylan pogué servir d'inspiració, ni que fos inconscientment, a altres autors d'arreu del món. En realitat, el vent com a metàfora és massa universal per poder-ne atribuir a ningú l'autoria. Sense anar més lluny, Raimon compongué **‘Al vent’** tres anys abans que Dylan edités **‘Blowin’ in the wind’**, encara que no l'estrenés davant de públic nombrós fins al 1962. La metàfora del vent en la cançó de l'autor nord-americà, tema de caràcter humanista i existencialista, participa del sentit que té dins **‘Al vent’**, entenent el vent com a factor d'incertesa vital.

Malgrat tot, per bé que el vent és l'element més visible de la cançó, la veritable essència d'aquesta és l'encadenament d'interrogacions retòriques amb intenció interpel·lant:

“How many roads must a man walk down
Before you call him a man?
(...) How many times must de cannon balls fly
Before they're forever banned?
(...) How many years can some people exist
Before they're allowed to be free? (...)”

Com a resum, podem observar com la metàfora del vent, dins la CC, no presenta un significat unívoc com bona part de les altres metàfores que veurem: n'hi ha significats

de dissort, però podem afirmar que, en la major part dels casos, la metàfora del vent en la CC constitueix una de les més belles invitacions a l'empenta coratjosa i optimista davant la vida.

5.2.1.2 *la pluja*

A l'hora d'evocar l'inconscient col·lectiu en referir-nos a les metàfores no podem passar per alt la imatge de la pluja. Generalment s'associa a la purificació i a la renovació, però també, en un sentit més ampli, a la transformació. Depenent també de quina mena de pluja es tracti, aquesta pot ser beneficiosa o devastadora, però fins i tot en aquest darrer cas presenta un aspecte regenerador, per tal com, indefectiblement, dona pas a un nou estat de coses..

Només dos autors de la NCC tracten aquesta metàfora: Ovidi Montllor, en les cançons '*El diluvi*' i '*Encara, nois, encara*', i Raimon en '*Al meu país la pluja*'.

'El diluvi' (1972) se situa dins el subperíode de *sortir al carrer*. És una cançó que l'Ovidi interpreta amb tot d'esgarips teatrals, jocs de veus i un èmfasi accentuat. La idea de diluvi no apareix dins la cançó, sols n'és el títol, però en metaforitza la situació que descriu: successos luctuosos, aldarulls al carrer... que evoquen la situació de gran conflictivitat social d'aleshores:

En Joan s'ha suïcidat!

No es preocupe, senyora,
això ja sol passar.

Una bomba al carrer!

No es preocupe, senyora,
això ja sol passar

Han robat al meu Banc!

No es preocupe, senyora,
això ja sol passar.

El món s'està tornant boig!

No es preocupe, senyora,
això ja sol passar.

Tot seguit hi introdueix una mirada crítica:

Passa això i més, i més i més,
i encara passa poc,
i poc, i massa poc.

Cal tenir present que la idea del diluvi com a exacerbació de la pluja és un factor catastròfic, però encara així conté també un factor regenerador, car destrueix les

formes però no les forces, i això és el que l'Ovidi suggereix amb aquesta variant metafòrica de la pluja: una situació de desconcert i confusió que escandalitza les persones d'ordre, simbolitzades dins la cançó per la *senyora*, i que, com dos anys després suggerirà (dins *'Tot explota pel cap o per la pota'* (1974)) ha d'esdevenir el preludi de la revolució que ha de produir canvis en pro de la justícia:

No es pot seguir igual,
des que neixes fins que mors.
I un es cansa, senyora,
de menjar sempre el mateix,
i de comprar el diari,
i de dormir al mateix llit.
I un se sent humiliat
quan, afaitant-se la barba,
li conten contes de nen.
**I tot acaba, llavors,
amb això que em conte ara:
Suïcidis, atracs i bombes,
bogeries i...
i més, senyora, i més.**

Dins *'Encara, nois, encara'* (1977) Ovidi Montllor utilitza el significat de la metàfora de la pluja com a factor de renovació, però, en aquest cas, de renovació frustrada, com a conseqüència d'un mal ploure, el mateix mal ploure al qual Raimon es referirà set anys més tard dins *'Al meu país la pluja'*, com veurem tot seguit: l'agressió feixista espanyola de 1936 i les seves conseqüències. Contextualitzant la cançó, veiem que se situa cronològicament just en el límit del subperíode de *sortir al carrer* i ja pressagia *el desengany*, amb tot un exercici de fina ironia:

Aquell que anava d'ocre ara va de groc:
Canvia poc.
(...)
Aquell obrer del plom, ara plom i goma:
De broma en broma,
(...)
Aquell de dreta i dret, ara dret i dreta,
turet, tureta.
(...)
Aquell de la mà dura, ara “dura-cràcia”,
ves quina gràcia.
(...)
Ah, i aquells que no vivien, ara encara menys,
i els “borlins” plens,
i els “borlins” plens.

La metàfora ve sintetitzada en la tornada de la cançó:

*No rigues massa de pressa,
que se't pot glaçar el riure.
Atenció a la jugada,
que **ens pot ploure** altre vegada.*

Es tracta, doncs, d'una mirada crítica (i lúcida, com el temps demostrarà) dels signes que deixaven entreveure l'engany de la Transició, i del temor i la sospita que "la pluja" que caigué el 1936 podria reproduir-se (perpetuar-se) sota aparences democràtiques (*Aquell de la mà dura, ara "dura-cràcia"*).

L'any 1984, en ple subperíode del *decantament patriòtic*, ja a les acaballes del nostre període combatiu, Raimon sorprèn amb '*Al meu país la pluja*'. La idea de la pluja en Raimon és la mateixa d'Ovidi Montllor dins '*Encara, nois, encara*'. I en tots dos casos, aquesta pluja adquireix el sentit metafòric de la renovació beneficiosa. El que succeeix és que "no sap ploure" (no purifica, no renova, no és beneficiosa), i per això provoca desastres (els desastres que, com hem vist abans, l'Ovidi tem que es perllonguin o es reproduueixin). Els canvis que produeix Espanya envers Catalunya sempre són contra natura, mai són per bé. Però en el cas de la cançó de Raimon hi ha dos factors que reforcen singularment la metàfora. El primer és el fet que, aquest cop, i de la mateixa manera que hem vist més amunt que succeeix amb el *vent de ponent* en la poesia de M. Martí i Pol, la metàfora va associada a un lloc comú: en aquest cas, la idiosincràsia de la meteorologia mediterrània:

Al meu país, la pluja no sap ploure:
o plou poc o plou massa.
Si plou poc, és la sequera;
si plou massa, és un desastre.

Que a la Mediterrània plou irregularment és un saber popular, una realitat. Per tant, associada d'aquesta manera, la metàfora de la pluja paradoxalment desastrosa adquireix el seu significat més ple.

El segon factor és l'escola. Raimon centra la mala pluja, causada per un trasbals històric, en les conseqüències que tingué en l'àmbit educatiu, al capdavant, pilar i reflex alhora de tota la vida social, cultural i fins i tot moral del país. Ho expressa en aquest fragment recitat dins la cançó:

*No anirem mai més a escola.
Fora de parlar amb els de la teua edat,
res no vares aprendre a escola:
ni el nom dels arbres del teu paisatge,
ni el nom de les flors que veies,
ni el nom dels ocells del teu món,
ni la teua pròpia llengua.*

*A escola, et robaven la memòria,
feien mentida del present.
La vida es quedava a la porta
mentre entràvem cadàvers de pocs anys.
Oblit del llamp, oblit del tro,
de la pluja i del bon temps,
oblit del món del treball i de l'estudi.
"Por el imperio hacia Dios" des del
carrer Blanc de Xàtiva.
Qui em rescabalarà del tants anys
de desinformació i desmemòria?*

En aquest soliloqui de Raimon (que per altra banda constitueix un plany que crida l'atenció sobre la necessitat de recuperar la llengua i la història), la metàfora i el lloc comú es retroalimenten en un cercle viciós: cal una pluja que renovi l'escola, però primer cal portar la pluja a escola perquè aprengui a ploure, i per tant a renovar de manera beneficiosa, però no pas a l'escola blasmada en el soliloqui.

I si a propòsit de la metàfora del vent parlàvem de *'Blowin' in the wind'*, el referent musical de la metàfora de la pluja dins l'imaginari cultural dels anys seixanta i setanta, amb el qual sens dubte devien estat familiaritzats els nostres autors, és també un tema de Bob Dylan, *'A Hard Rain's A-Gonna Fall'* (1963). En aquest cas el sentit és unívoc: la pluja com a fenomen renovador i regenerador. Combina els mateixos dos elements que, com hem vist, faran servir anys després Ovidi Montllor i Raimon: una situació caòtica:

*I've stepped in the middle of seven sad forests,
I've been out front of a dozen dead oceans,
I've been ten thousand miles in the mouth of a graveyard...*

combinada o no amb circumstàncies de dolor i d'injustícia (com sí que succeeix en el cas de Dylan):

*Oh, what did you see, my blue eyed son?
Oh, what did you see, my darling young one?
I saw a newborn baby with wild wolves all around it,
I saw a highway of diamonds wuith nobody on it,
I saw a black branch with blood that kept drippin',
I saw a room full of men with their hammers a-bleedin'
I saw a white ladder all covered with water,
I saw ten thousand talkers whose tongues were all broken,
I saw guns and sharp swords ijn the hands of young children...*

amb la necessitat o, en el cas de Dylan la imminència, d'una pluja purificadora i renovadora:

And it's a hard, and it's a hard, it's a hard,

*And it's a hard,
And it's a hard rain's a-gonna fall.*

5.2.1.3 *la primavera*

La primavera conté la idea del renaixement, del ressorgiment. De les cinc cançons del corpus de la NCC en les quals apareix la metàfora de la primavera: *'Abril 74'*, (1975) de Lluís Llach, *'Abril'* (1975), de Maria del Mar Bonet, *'Al banderer de la pau'* (1976), d'Esquirols, *'La Balanguera'*(1981), versió de Maria del Mar Bonet, i *'Primer de maig de 1976'* de Teresa Rebull (1981), en les dues primeres la metàfora té una intenció més instrumental que ornamental, per tal com la metàfora coincideix amb la data dels esdeveniments engrescadors que hi són evocats: la Revolució dels clavells a Portugal i la Primavera de Praga (31). Fan servir, doncs, el doble sentit de la primavera com a temps de rebrot, de regeneració, amb l'evocació dels fets de Portugal i de Txecoslovàquia. Totes dues cançons són publicades mesos abans de la mort del dictador, i reflecteixen una certa esperança de repetir a l'estat espanyol una experiència semblantment alliberadora:

Companys, si busqueu les primaveres lliures,
amb vosaltres vull anar,
que per poder-les viure
jo me n'he fet soldat. (*'Abril 74'*)

Si Llach crida, d'alguna manera, a preparar-se per al combat i assolir “la primavera lliure”, Maria del Mar Bonet es limita a evocar poèticament i, tot s'ha de dir, també un xic ingènuament, l'esperança que els fets de Portugal es traslladin a la resta de la península:

Un abril em va portar per l'aire una cançó,
el meu amic la cantava, també la vull cantar jo.
*Ai, abril més amorós,
aire de llum, llum de llavors!* (*'Abril'*)

Cal dir que en aquest cas la *primavera* és representada per la perífrasi *abril*. En qualsevol cas, la cançó de Maria del Mar Bonet és una bellíssima composició. No cal dir, però, que les esperances foren vanes.

Un any després, Esquirols componien una oda a l'activista Lluís Maria Xirinacs (v. 4.5.6). És el mateix any que surt publicada la seva obra *Diari de presó* (Xirinacs 1976). El fragment en què surt la metàfora de la primavera és evocador d'alguns aspectes de l'ideal d'aquest activista català:

La primavera ens portarà flors,
serà el poble senyor de tot,
no hi haurà explotats ni explotadors,
ni cap vençut ni vencedor (...)

En aquest cas la metàfora de la primavera és ornamental, i associa la idea regeneradora de la primavera amb la idea de les flors com a símbol (i metàfora) de vida, com veurem en l'apartat següent. És una cançó optimista, però un optimisme supeditat, com és una constant en Esquirols, a l'esforç i a la lluita:

...si abrandem amb esforç
la raó dels teus mots:

“Cal lluitar contra el fort
per deixar de ser febles,
i contra nosaltres mateixos
quan siguem forts”.

'La Balanguera' (v. 4.5.5.1), adaptació per part del poeta Joan Alcover d'un cant popular mallorquí, i musicat per Amadeu Vives, arran de la seva interpretació per l'Orfeó Català i pel cantant Emili Vendrell esdevingué un cant patriòtic, especialment a Mallorca. La metàfora de la primavera hi presenta el seu sentit més clàssic, tot evocant la renovació constant del país que en garanteix la perdurabilitat:

Girant l'ullada cap enrera
guaita les ombres de l'avior,
i de la nova primavera
sap on s'amaga la llavor.

És l'expressió del constant renaixement basat en l'arrelament i en la fidelitat a la tradició:

De tradicions i d'esperances
tix la senyera pel jovent...
(...)
Sap que la soca més s'enfila
com més endins pot arrelar.
La Balanguera fila, fila.
La Balanguera filarà.

Finalment, en la cançó *'Primer de maig de 1976'* (v. 4.4.3) Teresa Rebull transforma la descripció de la brutal repressió policial de la manifestació del Primer de maig de 1976 a Barcelona, en un cant exultant d'optimisme i d'esperança en l'esdevenidor:

Eixugueu les llàgrimes, companys de primavera!
Dies de sol i festa un dia seran.

Per a l'autora, la lluita anticipa i n'és l'antesala de la primavera dels treballadors. L'excel·lència d'aquesta sorprenent cançó està en la paradoxa entre els fets i els sentiments, acompanyada per la seva bellesa narrativa i per una encertadíssima musicació del text, que la converteixen, al meu parer, en una de les cançons en globalment més revolucionàries.

5.2.1.4 *les flors*

Són la metàfora de la joventut i de la vida, però pel seu caràcter efímer, també simbolitzen i esdevenen la metàfora del que la vida té de transitori, de la fugacitat de l'existència.

Abans d'entrar en la NCC serà bo de fer una nova incursió, en aquest cas prèvia, en els referents del folk nord-americà. No diem res de nou si afirmem que en el món cultural musical dels anys seixanta i setanta pesaven molt aquests referents, i els autors de la NC, tal com hem anat i anirem veient al llarg del treball, en van rebre la influència quan no el contacte directe. L'any 1955, el Comitè d'Activitats Antiamericanes, en una rèmorra del Maccarthisme va cridar a declarar el cantant Pete Seeger (bon amic de Raimon i Xesco Boix). Aquest fet esperonà Seeger a escriure, el 1962, i a manera de protesta, una cançó antibel·licista, **'Where have all the flowers gone'**, que esdevingué un èxit mundial i fou traduïda a diversos idiomes. En seleccionem els fragments que ens permeten construir-ne el fil:

Where have all the flowers gone, long time passing?
Where have all the flowers gone, long time ago?
Where have all the flowers gone?
Gone to yong girls, every one!
When will they ever learn, whe will they ever learn?

Where have all the young girls gone, long time passing?
(...) Gone to young men, every one!

Where have all the young men gone, long time passing?
(...) Gone to soldiers every one!

And where have the soldiers gone, long time passing?
(...) Gone to graveyards, every one!

And where have all the graveyards gone, long time passing?
(...) Gone to flowers, every one!

Les flors esdevenen aquí la metàfora d'un trànsit vital tràgic: les noies en fam poms, amb les flors; les noies es casen amb homes joves; aquests homes van a la guerra; els homes hi moren; les tombes desl soldats morts s'omplen de flors. Tanmateix, les flors són més metàfora de vida que de mort, perquè, dintre del dramatisme dels fets, les flors són l'element que perpetua, que manté viva la memòria d'aquells que han mort tan tristament. Però d'alguna manera, en el fons les flors també simbolitzen els soldats, els homes la joventut dels quals es marcirà abans d'hora. I és aquesta al·lusió directa als homes, a llur joventut truncada, al que faran referència tant Guillermina Motta en el seu cant antibel·licista *'No sé el perquè de les guerres'* (1966) com Lluís Llach en *'Cal que neixin flors a cada instant'* (1968) i en *'Companyys, no és això'* (1978).

En la seva cançó, Guillermina Motta identifica les roses que esmenta a les vides joves segades per la guerra:

(...) *Però crec que hi hauria d'haver, no sé on, en algun lloc,
un camí ben diferent de la sang i de la mort.*

O si miraven, dic jo, els ulls de mares, germanes o esposes
que esperen inútilment;
o si miraven, tan sols, les coses,
les llars desfetes, les collites perdudes,
o **les roses que l'odi marcí fora de temps.**

Llach, en *'Cal que neixin flors a cada instant'* va més enllà del significat de la vida efímera de les flors que il·lustra la caducitat de cada un dels esforços individuals i de la necessitat d'anar sumant voluntats dia a dia. La referència que fa al passat suggereix també el record dels que anteriorment, en aquesta lluita, hi van deixar la vida:

la fe no és viure d'un record passat.
(...)
No somniem passats que el vent s'ha emportat.
Una flor d'avui es marceix just a l'endemà,
cal que neixin flors a cada instant.

i més encara quan, deu anys més tard, dins *'Companys, no és això'*, sembla al·ludir als patriotes catalans de tots els temps:

No era això, companys, no era això
pel que varen morir tantes flors,
pel que vàrem plorar tants anhels.

Altres dues cançons de la NCC que inclouen la metàfora de les flors, *'Amanda'* (1974), de Raimon, i *'Al banderer de la pau'*, d'Esquirols, li donen el sentit de generació de vida i de bellesa:

El somriure ample, la pluja a la cara,
res no t'importava
perquè et trobaries amb ell, amb ell amb ell...
només una estona,
la vida és eterna en aquesta estona.
Sona la sirena, torna a la faena,
i tu caminaves, tot ho il·luminaves,
i **la curta estona et va fer florir.**

encara que al final, com en *'Where have all the flowers gone'*, les expectatives d'aquesta vida les tallarà la guerra. Aquesta versió catalana de la cançó *'Te recuerdo, Amanda'* del xilè Víctor Jara, magistralment adaptada per Raimon amb una textualitat gairebé perfecta, té tot l'aspecte de ser una reelaboració del guió de la de Pete Seeger.

La cançó *'Al banderer de la pau'*, que ja l'hem vista en parlar de la metàfora de la primavera, en realitat associa totes dues metàfores, i en aquest cas vol presagiar un estat de justícia i d'harmonia:

La primavera **ens portarà flors**,
serà el poble senyor de tot,
no hi haurà explotats ni explotadors...

5.2.1.5 *arbre, arrels*

La metàfora de l'arbre i les arrels té, en la CC, dos significats, encara que, en qualsevol cas, les set cançons que fan servir aquesta metàfora fan servir d'alguna manera la imatge de l'arbre, i tret de dues, també de manera explícita o implícita a la idea de l'arrelament.

En *No serem moguts*, de Xesco Boix, i *Cada dia és un nou pas*, d'Esquirols, l'arbre representa la idea de fermesa i fortalesa en la lluita. Per la seva banda, *No serem moguts* fa servir una imatge que, tot i ser un lloc comú, conté antigues connotacions bíbliques (v.5.2.1.10):

No serem, no serem moguts!
No serem, no serem moguts!
Igual que el pi a prop de la ribera,
no serem moguts!

Dins *Cada dia és un nou pas*, l'arbre il·lustra la mateixa idea de resistència.

I el nostre esforç esperançat,
lluita fidel, serà com l'arbre que és valent,
a cops de pluja, a cops de vent.

És evident que d'aquesta idea de l'arbre resistent s'infereix l'existència d'unes bones arrels. Es tracta, doncs, d'idees intrínsecament associades.

En *Les quatre banderes*, musicació del poema de M. Martí i Pol per part de Ramon Muntaner, la imatge dels tres arbres simbolitzant els Països Catalans serveix per remarcar la idea de poble viu i resilient a través de la representació de la desfeta i el renaixement:

Tenia un jardí amb tres arbres,
un mal vent me'ls ha esfullat.
Amb el jardí ple de fulles
no fa de bon caminar.
El mal vent encara bufa;
jo no em canso d'esperar:
per cada fulla caiguda,
als arbres, hi neix un tany.

Hi ha quatre cançons que fan servir la metàfora de les arrels com a metàfora de la pervivència cultural i nacional. *La Balanguera*, a la qual ens hem referit més amunt (v. 5.2.1.3), canta la perpetuació de la identitat nacional:

Sap que la soca més s'enfila
com més endins pot arrelar.
La Balanguera fila, fila.

La Balanguera filarà.

'La garrofera' és alhora metàfora nacional i sinècdoque del País Valencià, ja que, per un cantó, es refereix a l'afermament de la identitat valenciana, i per un altre, ho fa a través de la imatge d'un arbre autòcton que "embraça" la terra amb fortalesa:

Mastega terra apretada
i embraça pedrers mollars;
la garrofera és eterna:
sempre ha estat on ha d'estar...

En *'La cançó del cansat'*, Ovidi Montllor no fa servir directament la idea de l'arbre, i se centra en la imatge de l'arrelament com a metàfora de la fidelitat al país:

Quede clar, també, que són covards
tots aquells que obliden les arrels:
Seran branca d'empelt en altres prats,
i en la mort, rellogats dels estels.

Per últim, esmentarem una de les darreres cançons de la Companyia Elèctrica Dharma dins el *període combatiu*: *'Saps-Ke'*. Es tracta d'una peça bàsicament instrumental i a ritme de rock, l'única lletra de la qual és aquest petit fragment que evoca i reproduïx la frase que hem vist de *'La Balanguera'* amb la voluntat d'actualitzar-ne el missatge, amb una petita variació en la primera frase, substituint "Sap que la soca..." per "Saps que l'arbre...?", i en forma interrogativa:

Saps que l'arbre
més s'enfila
com més endins
pot arrelar?

5.2.1.6 *El blat, sembrar, segar*

Aquest conjunt d'elements, que constitueixen des de la nit dels temps el símbol de la supervivència de l'home mitjançant el treball i l'esforç, esdevenen en la NCC l'esforç i el treball vers l'assoliment de la plenitud nacional. Si segar, o collir, és aquest assoliment, aquest és precedit indefectiblement d'un treball fatigós, com ho vol indicar la segona cronològicament de les cançons que hi fan esment, *'Cal que neixin flors a cada instant'* (1968), de Lluís Llach:

No esperem el blat sense haver sembrat.
No esperem que l'arbre dongui fruits sense poda'l:
L'hem de treballar,
l'hem d'anar a regar,
encara que l'ossada ens faci mal.

Per bé que la cançó pot ésser aplicada a motius diversos, tractant-se de Llach és obvi que es refereix al motiu nacional.

Tres cançons volen anunciar la consecució, o almenys l'arribada del temps d'aquesta plenitud. Raimon, posant música al poema de Salvador Espriu, ho manifesta dins *'Inici de càntic en el temple'* (1966)

Ara digueu: "La ginesta floreix,
arreu als camps hi ha vermell de roselles.
Amb nova falç comencem a segar
el blat madur, i amb ell, les males herbes".

Cal destacar com aquest fragment conté també un optimista sentit de renovació (*"amb nova falç"*), de deixar enrere un passat dissortat (*"les males herbes"*), amb una bella al·lusió poètica a la senyera a partir del groc de la ginesta i el roig de les roselles.

Novament la musicació d'un poema d'Espriu, *'Si volfeu escoltar'* (1977), aquest cop de la mà de Marina Rossell, ens il·lustren la mateixa idea:

Dintre l'ordre de la llum, vèiem resplendir la casa
que miràrem de guardar quan desgovernaven lladres.
L'aire duia bona olor de blat tendre, de ginesta.
És salvada del perill de morir-se, la rosella.
(...)
Desperteu-vos, gent del camp, car és l'hora de la sega.

Hi són també presents la idea de renovació (llum, resplendir), i l'evocació de la ginesta i la rosella.

El grup UC, l'any 1979 exaltava la catalanitat d'Eivissa amb *'Eivissa, petit bocí'*, cançó la tornada de la qual és un fragment d'un poema del també eivissenc Felip Curtoys

*Eivissa, petit bocí de la terra catalana
que arrancà la tramuntana i enmig de la mar florí.
Va florir i ara ja grana, i arriba es temps de collir,
i enc que bufin tramuntanes, tot comença a reverdir:
sa memòria i ses solanes, ses feixes i es vells amics.*

En aquest cas, el temps de collir després de la feina feta tenia relació amb la confluència d'aspiracions, l'any 1979 (tot i ser ja dins la fase del *desengany*) amb la resta del país pel que fa a les llibertats nacionals:

Sa feina no serà vana si arribam a aconseguir
sa llibertat sobirana que un dia vàrem tenir,
i es drets que junts defensàrem lluitant contra Felip V.

Per últim, farem esment a una cançó d'Esquirols no inclosa en el corpus de cançons, però que recull nítidament aquesta metàfora i la que tractarem després. Es tracta de la cançó *'Riu avall'* (1975). Tracta de l'esforç per assolir la llibertat nacional, i hi conté intrínsecos tots els elements d'aquest grup metafòric, com es desprèn d'aquest fragment:

Sé quin és el desig
enyorat del país,
que ha viscut temps i temps

trepitjat,
sedejant llibertat.

**I ha estat sempre l'esforç
l'únic pa del seu cos,
perquè sap que és així
com avui
florirà el blat d'ahir.**

5.2.1.7 *Vaixell, navegar*

Aquesta metàfora, per bé que no és freqüent en la NCC, sí que és important, sobretot arran de l'èxit que assolí la cançó '*Itaca*', de Lluís Llach, en el seu moment, i per tal com ha estat referent i fins i tot lloc comú de la causa nacional des de llavors fins avui [com a detall il·lustratiu, el futbolista del FC Barcelona Oleguer Presas, català independentista, en ocasió de la celebració del títol de lliga l'any 2005 reivindicà el caràcter del Club com a símbol nacional (v. 4.5.3.1.2) amb la frase "*Continuem caminant cap a Itaca*"].

Però la primera cançó que conté aquesta metàfora pertany a Jaume Arnella. Es tracta de '*Es ara, amics, és ara*' (1968), i diferentment de les altres quatre cançons que veurem, la imatge del vaixell no hi simbolitza Catalunya, sinó que funciona com a simple comparació. Es tracta d'una exhortació a l'acció per conquerir la llibertat, entesa aquesta de manera genèrica:

Si les veles són plegades
la nau no solca la mar;
si tenim les mans creuades
el bon temps mai no vindrà.
*Per 'xo' jo vull cantar, jo vull cridar,
jo vull cantar esperança pel meu poble,
i jo us vull dir: És ara, amics, és ara.*

És important ressaltar com amb la musicació de la traducció feta per Carles Riba del poema de Konstandinos Kavafis, '*Itaca*', la cançó estrella d'aquesta metàfora, el que fa Lluís Llach és reprendre la idea que ja va plasmar un any abans en '*Vaixell de Grècia*', en la qual el vaixell representa el país que avança, però aquest cop acompanyant en el camí solidàriament un altre vaixell, en aquest cas representant Grècia, que just aquell any estava a punt de sortir de l'anomenada "dictadura dels coronels":

(...)
Vaixell que plores igual que plora el meu,
que duus la pena i el dol que porta el meu,
vaixell de Grècia, que no t'enfonsi el tro,

infla les veles, que anem al mateix port.

(‘Vaixell de Grècia’)

El mite d’Itaca, objectiu idealitzat, anhel fatigós, llarg i dur, es presenta com un viatge ple d’aventures que cal que sigui llarg i ple d’aprenentatges:

Quan surts per fer el viatge cap a Itaca,
has de pregar que el camí sigui llarg,
ple d’aventures, ple de coneixences.
(...)
Tinguis sempre al cor la idea d’Itaca,
has d’arribar-hi, és el teu destí.

però aplicat al futur de la nació catalana ha de tenir també un final alliberat per, a partir d’aquí, trobar noves sendes. Simbolitzar a través del viatge d’Ulisses la meta de l’alliberament de Catalunya pot ser un bell recurs poètic. Fins aquí, d’acord. Però tanmateix, sempre m’ha fet l’efecte que hi ha el perill que les experiències que ens han de fer més savis esdevinguin distraccions que ens facin perdre de vista la urgència de l’arribada, un diferiment inacabable que ens faci fer tard a l’objectiu. Sort, però, que l’inici de la segona part del poema sembla prevenir d’aquest perill (la negreta n’és expressiva):

Més lluny, **heu d’anar més lluny**
dels arbres caiguts que ara us empresonen,
i, quan els haureu guanyat,
tingueu ben present no aturar-vos.

Tot i no ser un text de Llach, la frase recorda la seva cançó *‘Cal que neixin flors a cada instant’* quan diu *“Cal anar endavant sense perdre el pas...”*

La frase més combativa del poema, que n’inicia la tercera part:

Bon viatge pels guerrers
que al seu poble són fidels.

ha esdevingut un motiu en els homenatges als patriotes catalans d’ençà de 1975.

Hem de tornar a *‘Riu avall’*, cançó que ja hem vist en el subapartat anterior. Aquí és la primera persona que parla personificant el país i els seus anhels de llibertat:

És el vent insistent
qui m’empeny riu enllà,
i jo sóc el vaixell
que de temps
va avançant engrescat.

Aquesta cançó-poema de Esquirols, composta pel seu membre Joan Vilamala, conté indubtables ecos gassolians: l’estretor del riu, el vent que bufa a favor de la nau, navegar amb llibertat:

I me'n vaig proa al vent,
riu avall cap al mar,
perquè sé que és allà
on la nau
vastament pot surar.

I malgrat que mil troncs
barraran el meu pas,
jo constant lluitaré
per poder navegar amb llibertat.

Aquests elements probablement trobaren la seva inspiració en el poema de Ventura Gassol, musicat pels mateixos Esquirols l'any 1982, *'La cançó dels mariners'*. A cavall entre la comparació i la metàfora total, la imatge de la barca com la nació catalana navegant cap a la seva llibertat hi adquireix el seu grau més sublim:

Per aquesta vela blanca,
lleugera com un anhel
d'entrar sempre mar endintre
i perdre'ns amunt del cel:

Aquesta cançó, tant o més com les altres enfoca la situació de submissió de Catalunya com una anomalia, com quelcom contra natura, perquè Catalunya duu l'anhel de llibertat en la seva essència:

Per la fusta de la barca,
que fa olor de bosc sagrat,
i **sap d'esma les dreces**
i els camins de llibertat.
(...)
Pel Mestral que infla la vela,
que és l'alè del mateix Déu,
i se'ns enduu terra enfora,
que **ens vol lliures com ens féu.**

I la tornada del poema és la crida desesperada a “volar”, en una de les expressions més belles en aquest sentit dins la CC:

*Catalunya, pàtria nostra,
vola com una nau,
tens el cel que et fa de sostre,
massa ample per ser esclau.*

5.2.1.8 *Gàbies i reixes*

Hi ha, dins la NCC, set cançons que fan servir la metàfora de les gàbies, enteses com a objecte per tancar un animal, i de les reixes pròpies d'una presó. I tot i que en la seva utilització la frontera entre l'una imatge i l'altra pot ser de vegades difusa, de fet comparteixen el mateix significat: repressió, limitació o autolimitació, manca de llibertat

d'acció. Veurem a continuació les característiques d'algunes d'aquestes cançons, així com alguns matisos que les distingeixen.

En la primera de totes, la gàbia és la idea de **la repressió i el silenci forçat**, i correspon al tema que significà la irrupció d'Ovidi Montllor en la NC: '**La fera ferotge**'. Es tracta d'una cançó metafòrica (la qual tractem a fons dins el capítol corresponent [v. 5.3.2.]), que narra la repressió d'una manifestació obrera.

Trobar-se amb la fera suposarà per a l'espantat vianant desfer la demonització que en feia l'alcalde (la que el règim feia de tota contestació social i lluita obrera). La conversa entre tots dos humanitza la fera i en recull la reivindicació:

Tremolant i mig mort:
-Ai, Déu, redéu, la fera!
I en veure'm tan fotut,
em va dir molt planera:
-Xicot, per què tremoles?
Jo no te menjaré-
-I doncs, per què t'escapes
del lloc on tens marcat?-
-Vull parlar amb l'alcalde
i dir-li que tinc fam,
que la gàbia és petita,
jo necessite espai-

Tot seguit, el narrador il·lustra la repressió:

Els guàrdies, que la veuen,
la volen atacar.
La fera es defensa,
no la deixen parlar.
Com són molts i ella és sola,
no pot i **me l'estoven**,
i emprenyats per la feina
a la gàbia **me la tornen.**

Podem observar la frase "*no la deixen parlar*" com una eloqüent al·lusió a la manca de llibertat d'expressió. El caràcter il·locutivament assertiu de la cançó es troba en el discurs de la fera. També és remarcable l'ús del pronom reflexiu, que ens fa veure com l'autor empatitza amb la fera ("*me l'estoven*", "*me la tornen*"), per tal com aquesta pertany a la classe social del narrador.

L'estaca' (1968) i *Companys, no és això*' (1978), amb la diferència dels deu anys que transcorren entre els subperíodes de *sortir al carrer* i *el desengany*, són dos temes de Lluís Llach que representen limitacions imposades, ja sigui una estaca on et lliguen ("*Siset, que no veus l'estaca a on estem tots lligats? / Si no podem desfer-nos-en mai no podrem caminar*") o uns *barrots sota forma de lleis*, metàfora de la Constitució espanyola i l'Estatut com a nova presó, fent servir la figura de contingut de la *comparació*.

Dins *'Al banderer de la pau'* (1976) (*"la teva paraula, cada cop més, va passant les reixes per volar després"*), Esquirols fan referència a les reixes de la presó, objecte real però també metàfora dels carcellers, dels opressors, referint-se al company Xirinacs, que acabava de sortir de la presó.

Ovidi Montllor, en l'àmbit de les relacions laborals, i en el marc dels Pactes de la Moncloa (v. 4.5.8), dins la Transició, en la cançó *'Als nous amos'* (1977) és ben directe, i també es refereix a la reixa de la presó com a objecte real:

(...) Començaré a escoltar-vos quan, de veritat,
no tinga l'home reixa ni caritat.

Per tant, ni repressió ni caritat, sinó justícia.

Per últim, *'El cucut'* (1975) i *'Cucuts de rellotge'* (1984), d'Esquirols i Raimon respectivament, alerten contra l'autolimitació, la immobilitat consentida o acomodaticia. No parlen ben bé de *gàbia* però la idea és implícita i evident. Aquestes dues últimes són cançons al·legòriques, a les quals ens referirem més a fons dins el capítol corresponent (v. 5.3.2).

5.2.2 L'humor i la ironia.

Avaluar què aporten l'humor i la ironia al caràcter combatiu de les cançons que tractem en aquest treball ens porta a diferents consideracions. Per una banda, el famós i ja desaparegut humorista català 'Périch', afirmava que "la ironia té l'avantatge que permet dir coses, però al mateix temps les banalitza una mica, les torna ambigües...però a vegades no hi ha més camí". El cas és que tant la ironia com l'humor tenen una notable capacitat de fer penetrar les idees i fins i tot de fer eficaç la denúncia. Potser depèn també de les qualitats de l'autor. Sóc de l'opinió que la ironia, com l'humor, solament pot ser útil des del punt de vista combatiu si serveix per desvetllar consciències i no per adormir-les, és a dir, quan no relativitza els problemes ni els desdramatitza, sinó que els posa en el punt d'atenció.

Deia el filòsof ferrater Mora que la ironia és un tret molt català. Per altra banda, a Catalunya hi ha una bona tradició de satiritzar-ho tot, i d'allò que el cantant Pere Tàpies en diu la "conya marinera". Un cop Pere Tàpies es retirà de l'escena, solament La Trinca restà en aquesta funció, però cal haver viscut aquell temes per adonar-se de la capacitat que de La Trinca per fer arribar els missatges a través de l'humor. Quan La Trinca blasrava amb ironia àcida les matances que es feien al Vietnam, dins *'Ahir en van matar mil'*, no li treien gravetat, i en canvi el missatge era hiperbòlic i entenedor.:

Ahir en van matar mil a on no sé on,
ho diuen els diaris.
Tenien la pell groga, i ara són
mil morts involuntaris.
(...)
Avui s'enviaran cent avions
camí de les altures,

comprats per netejar quatre nacions
on sobren criatures.
Després de consolar els supervivents,
la societat contenta,
n'enviarà, d'avions, ben bé dos-cents,
amb xupa-xups de menta.

I malgrat tot, la tornada de la cançó (i la conclusió) és l'inconformisme i la rebel·lia contra la barbàrie:

*Mal quedi sense veu jo cridaré, jo cridaré, jo cridaré.
Mal quedi sense veu jo cridaré, jo cridaré, jo cridaré.
Au!*

Aquesta potser és la cançó del seu repertori en la qual el dramatisme conviu amb la ironia de manera més agosarada.

Però anem a *'El baion de l'OTAN'*. Mentre Lluís Llach, pel mateix motiu, dins la cançó *'No'* pronuncia un rotund i poètic “No!”, La Trinca ho resol amb un *“anar-bi anant...”*:

...I mentres dialoguen a cops de sabata
la resta del món els té per corbata,
doncs així que es troben les dues nacions,
a sobre la taula posen els canons.

*I l'OTAN?
(Anar-bi)anant, narinant, narinant...*

Les comparacions són sobreres, però caldria valorar l'eficàcia perlocutiva de cada una de les dues cançons.

Un altre grup que sap jugar amb l'humor i la ironia és sens dubte Esquirols. En els *'Goigs a Sant Democraç'* (v. 5.3.2) satiritzen, alhora que denuncien, l'estafa de la Transició i el soroll de sabres, i en *'Corrandes vénen'* saben convertir en festiva i humorística la reivindicació, assolint una crida combativa a través d'enginyoses metàfores gastronòmiques carregades d'ironia.

5.3 Tipologia discursiva.

A l'hora de procedir a classificar els models discursius de la NCC hem hagut de fugir de la idea d'adaptar-los en esquemes preestablerts, a fi i efecte de cercar la definició d'un marc esquemàtic que reflecteixi les particularitats d'aquest peculiar fenomen comunicatiu. Tenint en compte la naturalesa i les característiques textuais i pragmàtiques del que podríem anomenar gènere cançonístic, centrat, a més, en un vessant concret com el de la cançó amb contingut social i reivindicatiu, hem triat els que ens són més útils d'entre els models tradicionals, per similitud i perquè són els que millor es corresponen als diversos factors d'anàlisi que requereixen aquests textos, tot afegint-hi alguns d'originals que els caracteritzen i en completen la perspectiva.

Dit això, analitzarem els textos de la NCC des de tres plans d'organització textual:

1. *Els modes d'organització del discurs* segons la tipologia textual desenvolupada per J-M. Adam (1987^a, 1987b, 1992), que es basa en la seqüència com a unitat prototípica.
2. *La cançó metafòrica i la cançó al·legòrica* com a construccions peculiars en la NCC.
3. *Els gèneres discursius*, segons l'adequació dels conceptes clàssics, per semblança, a les formes de les cançons que tractem.

5.3.1 Modes d'organització del discurs.

Pel que fa a la caracterització esquemàtica dels modes discursius, ens basarem en els models suggerits per Adam (1992) i descrits per H. Calsamiglia i A. Tusón (1999). En efecte, Adam desenvolupà al llarg dels anys una tipologia textual que acabà centrant en el concepte de seqüència com a unitat constituent dels textos, tot i tenir en compte el caràcter heterogeni de la major part d'aquests, per tal com un mateix text presenta, generalment, diferents menes de seqüències coordinades o alternades. Així, tret dels casos de textos homogenis construïts sobre una sola seqüència, Adam proposa la caracterització del text en virtut de la *seqüència dominant*, que és aquella que té una presència més gran en el conjunt del text. La seqüència que està present en el text sense ser-hi la dominant l'anomena *seqüència secundària*. Per altra banda, quan una seqüència dominant esdevé el marc on apareixen altres seqüències de manera incrustada, l'anomena *seqüència envoltant*.

En base a aquests criteris, Adam distingeix cinc unitats arquetípiques: *la seqüència narrativa, la seqüència descriptiva, la seqüència argumentativa, la seqüència explicativa i la seqüència dialogal*. Tret de la darrera, aquestes unitats discursives ens serviran de base per analitzar els textos de la NCC des del punt de vista de l'organització del discurs. Llevat de poques excepcions, les cançons són discursivament heterogènies, rarament es corresponen a un model en estat pur, és a dir, a un tipus seqüencial homogeni, i per bé que cada composició respon a un mode predominant que el caracteritza, sol tenir seqüències incrustades corresponents a altres modes.

5.3.1.1 La descripció.

La descripció és el mètode més comú que fem servir per representar lingüísticament tots els aspectes de l'esfera humana, tant els del món material com els que fan referència al món dels sentiments i les experiències. La descripció s'aplica tant a estats com a processos, i es desenvolupa sempre dintre d'un context concret i des d'un punt de vista determinat. El propòsit, ja sigui informar, convèncer, denunciar, criticar... orienta la descripció vers una determinada modalitat il·locutiva, i el contingut respon a preguntes explícites o implícites del tipus: *què és?, com és?, quines parts té?, per a què serveix?, què fa?, com es comporta?, a què s'assembla?* Els elements lingüísticodiscursius més característics es troben en el lèxic nominal (substantius i adjectius). Pel que fa als verbs, la 3a persona dels verbs *ésser, estar, haver, semblar, tenir...* són les formes de presentació més habituals. Altres elements significatius de la descripció i que tenen una particular presència en la NCC són l'enumeració, a manera de llistat, com a procediment discursiu (v. *'Plany de Salses a Guardamar', 'Darrer diumenge d'octubre', 'Pirates de l'oest', 'Som'*) i la descripció de persones (v. *'T'he conegut sempre igual', 'Al banderer de la pau'*), allò que en retòrica es defineix com a *retrat*.

Adam (1992) proposa un esquema prototípic de la seqüència descriptiva com un procediment de composició ordenat, i es compon dels següents passos: l'**ancoratge descriptiu** establint un tema o títol; seguidament, l'**aspectualització**, a través de la qual es distingeixen les qualitats, les propietats i les parts de l'objecte de la descripció; i finalment, la **posada en relació** de l'objecte amb el món exterior, tant en l'espai i en el temps com en el camp de les analogies que s'hi poden establir, tot fent ús de la comparació, la metàfora i la metonímia.

Dins la NCC, el mode discursiu descriptiu constitueix el 65% del corpus de cançons. Si bé en la major part d'aquests textos la descripció hi apareix com a seqüència dominant, caracteritzant-los, en ocasions la trobem com a seqüència incrustada. En veurem un exemple de cada un d'aquests casos.

seqüència descriptiva-

'El Danubi blau' (v.4.6) és una cançó en la qual la descripció hi apareix com una seqüència homogènia. Amb ella, La Trinca, l'any 1981, fent servir el seu sarcasme habitual volia fer-nos avinents de l'estat d'abandó i degradació de la nostra xarxa fluvial, amb una lletra superposada a la música del conegut vals de J. Strauss *Al bell Danubi blau*. Seguirem, per a la seva anàlisi, l'esquema prototípic assenyalat més amunt:

El títol no defineix encara l'ancoratge descriptiu de la cançó però en forma part, ja que tot seguit, mitjançant el recurs de la comparació, el fixa dins el que n'esdevé la tornada:

*“El Danubi és blau tal com diu l'Strauss...
Però el riu Llobregat és amarronat,
el Besòs és verd, i groc n'és el Ter;
l'Ebre, vist del mar, és blanc nuclear,
i el Segre, mirat des d'un puig,*

és color de gos com fuig”.

Com a verb presentador característic hi predomina el verb *ésser* en tercera persona (assenyalem en negreta, al llarg de l'anàlisi, els verbs presentadors). Rere l'ancoratge descriptiu, trobem com els altres dos factors de l'esquema prototípic, és a dir, l'aspectualització i la posada en relació, s'encavalquen tot al llarg del text des de l'inici. Així, veiem com l'enumeració de les propietats dels rius ja incorporen tota sort de comparacions (la primera, just al començament) i l'ús de diverses metàfores. Ja hem vist com aquesta primera part de la cançó fa servir el procediment discursiu de l'enumeració, i presenta tota una sèrie de substantius i d'adjectius. Segueix amb abundant adjectivació i amb l'enumeració, aquest cop amb la figura de construcció de l'asíndeton, molt freqüent en el discurs descriptiu:

*“Aigües tèrboles, aigües tòxiques,
clavegueres enciseres, aigües fèrides, aigües pútrides (...)”*

i una nota de sarcasme:

“(...)que gentils regueu el clar país, el meu”.

Una conjunció de lèxic nominal:

*“**Hi ha** rius d'un groc tinyós, **n'hi ha** d'un tornassol oliós,
n'hi ha d'un caqui llefiscós...
i és que de porqueries **n'hi ha** de tots colors”.*

De nou, sarcasme, ara junt amb un disfemisme (“efluvis jolius”):

*“Flaiрем els efluvis jolius que **fan** els nostres rius,
cantem ensumant cara al vent: Quina catipén!”.*

Nova enumeració:

*“Cadàvers de gallina i llaunes de tonyina,
i raspes de sardina: **és** tot el bestiar
que al riu **s'hi pot trobar”.***

Utilització de la ironia:

*“Com enyorem els pescadors ara que han tocat el dos,
que de peixos, si **n'hi ha** alguns,
suren junts ben difunts”*

i més substantivació i adjectivació:

*“confitats amb un suc pudent ple d'escuma detergent
i residus radioactius, papers, plàstics i preservatius”.*

I una altra enumeració amb asíndeton:

*“Líquids patògens, detritus càustics,
fluids atòmics, bosses de plàstic...
quin femer!”*

La cançó conclou igual com comença, amb la tornada:

*“El riu Llobregat és amarronat,
el Besòs és verd, i groc n’és el Ter;
l’Ebre, vist del mar, és blanc nuclear,
i el Segre, mirat des d’un puig,
és color de gos com fuig”.*

i un punt d’ironia final:

*“Que de porqueria **n’hi ha** de tots colors”.*

Un esquema general i una disposició molt semblant els trobem en la cançó *Pare* (v. 4.6) encara que aquella té incrustada una seqüència argumentativa. En conjunt, el mode descriptiu és el que més s’adiu a les cançons que tracten de la defensa de la natura: de les dotze cançons que en tracten (v. 4.6), nou són essencialment descriptives.

seqüència descriptiva incrustada-

A continuació, vegem un exemple arquetípic de seqüència descriptiva incrustada. Es troba dins *Torna a venir, Vicens*, cançó de Jordi Barre formada per una seqüència envoltant que consta d’una seqüència argumentativa dominant amb dues més d’incrustades: una de narrativa i una altra de descriptiva. La seqüència narrativa tracta d’una història personal: l’emigració d’en Vicens, un català del nord que cerca un futur més pròsper:

*“Potser sí, Vicens, que tenies raó,
ara farà deu anys de fugir el Rosselló.
Tu deies que la terra li arrencava el pa,
que una cinta que serra* tren el gust de cantar.”*

*“(…)Volies per la Flora, una vida de llum”
“(…)Volies, tu, per ella, construir un paradís”*

(*) “una cinta que serra”: ross. *un cinnyell que estreny* (v. Verdaguer 2002).

La història salta en el temps fins al present, en el qual, en boca del locutor, la gent que ha deixat i la terra mateixa el criden a tornar:

*“Torna a venir, Vicens, els cirerers t’esperen.
“(…) Torna a venir, Vicens, la Flora es desespera.
Torna a venir, Vicens, té amor per tu sol.”*

La seqüència argumentativa, nucli de la cançó, explica el perquè de la necessitat del retorn d’en Vicens tot mostrant un present problemàtic:

*“T’escric avui, Vicens, com gairebé germà,
per dir-te els turments del país català,
d’aquest país que ets fill, que vas abandonar,
i que ara té perill d’ésser encara demà.
(…)
El pla de Lledoners i ses figues madures,
tot ha sigut venut a un estranger ric
que n’ha fet cases mortes que dormen tocant riu,
i que només desperten dos mesos a l’estiu.*

*Torna a venir, Vicens, és l’arrel que et crida.
Torna a venir, Vicens, és la veu d’un germà.
(…) Torna, torna a venir,
el país cantarà, cantarà, cantarà!”*

Aquest darrer paràgraf constitueix el final de la cançó. El locutor parla, doncs, d’un país que es mor, i de la necessitat d’un rearmament perquè el país pugui continuar existint. És interessant destacar l’associació que el locutor fa del retorn d’en Vicens amb el fet de cantar: no és sols la joia del retorn, sinó la música profunda de la llengua, de l’expressió d’identitat. I és que Jordi Barre, no sols ha fet sempre de la llengua catalana i de l’amor al país el seu leimotiv permanent, sinó que des que va començar a cantar en català, l’any 1963, amb *‘Canta Perpinyà*, va cultivar la idea de cantar com a signe de vida; cantar en la llengua catalana és per a ell sinònim de vida, seguint la màxima que un poble que canta no morirà mai (v. 4.5.3.1.1).

Centrem-nos ja, finalment, en la seqüència descriptiva, que va incrustada enmig de l’argumentativa com un parèntesi, i esdevé un complement que enriqueix el panorama humà tot il·lustrant el paisatge viscut temps enrere per en Vicens junt amb el locutor i la gent que ara li demana que torni al país:

*“La coma de la Ramada, on plegàvem nius,
és route goudronnada* fins al camp de l’Oliu.
El serrat d’en Guillot, on caçàvem mures,
i el cortal del Menut, embalsamat d’espig.*

*El pla de Lledoners i ses figues madures,
tot **ha sigut** venut a un estranger ric
que **n’ha fet** cases mortes que dormen tocant riu,
i que només desperten dos mesos a l’estiu.”*

(*) route goudronnada: fr. carretera asfaltada.

Les tres darreres línies de la seqüència descriptiva s'encavalquen amb l'argumentació i, de fet, formen part ja de la mateixa l'argumentació. Destaquem, de nou, els verbs presentadors en negreta. En aquest cas, l'adjectivació dels substantius és substituïda per toponímia, i l'enumeració no es basa en l'asíndeton sinó en la coordinació.

Cal considerar que, més enllà de la realitat del personatge descrit, en l'ànim de l'autor, tal com es desprèn del seu tarannà i la seva trajectòria (v. 2.1.5), hi ha l'extrapolació d'un fet particular a un de general, per la qual cosa en Vicens és, en realitat, un element sinecdòquic, com també ho és l'argumentació, és a dir, la sinècdoque com a paradigma d'un fenomen col·lectiu: l'emigració massiva i l'abandonament de la terra amb la funesta conseqüència de la despersonalització del país. Amb aquesta cançó Jordi Barre reprengué l'any 1979 un tema que dins la NC havia encetat Maria del Mar Bonet amb '*Vigila el mar*' (v.4.6), el 1974, emmarcat en les Illes, i que pocs mesos després de Barre, encara al 1979, continuà Lluís Llach amb '*Darrera les muntanyes*', aquest cop també referint-se a la Catalunya del Nord.

La raó que la major part del corpus de la CC s'ajusti al mode descriptiu la trobem en la versatilitat d'aquest, ja que és el que presenta major varietat d'actes il·locutius (a diferència, per exemple, del discurs de mode argumentatiu, del qual, la pràctica totalitat de les cançons corresponen a un mateix tipus d'acte il·locutiu, el de l'exhortació). Temàticament també és molt heterogeni, i fa referència a una gran varietat d'estats i de processos tant personals com socials: hi podem trobar cançons que tracten d'estats com la brutícia dels rius o l'opressió nacional, i de processos com la presa de consciència social o de sortir al carrer. De fet, en aquest mode discursiu s'hi apleguen cançons de tots els motius de la CC.

5.3.1.2 L'argumentació.

L'argumentació apareix en moltes de les activitats discursives de tots els àmbits de la vida quotidiana, i especialment en qualsevol situació en la qual ens proposem convèncer o persuadir d'alguna cosa una persona o una col·lectivitat. Es tracta d'una pràctica discursiva bàsicament orientada a assolir l'adhesió del receptor, a influir i a seduir. Com a particularitat hi ha el fet que, per bé que des de la perspectiva de les funcions del llenguatge proposades per Jakobson (1960) l'argumentació es correspon a la funció conativa, Adam (1992) concep una funció argumentativa com a funció amb autonomia pròpia al costat de les altres proposades per Jakobson, dirigida a *fer creure* i a *fer fer*. Tenint en compte això, i atenent que la naturalesa del discurs argumentatiu de la NCC s'ajusta molt a aquesta idea, no és estrany que el 80% de les cançons d'aquest mode discursiu siguin il·locutivament exhortatives.

Les característiques bàsiques de l'argumentació són, en síntesi, les següents: un **objecte**: qualsevol tema problemàtic, dubtós, controvertit, que admet diferents tractaments i visions; pot ser formulat com una pregunta. Un **locutor**, que ha de mostrar una manera pròpia d'enfocar el problema, hi ha de defensar una posició. Un

caràcter polèmic, basat generalment en la contraposició de dues o més postures o creences, defensades per una o diverses persones. I per últim, un **objectiu**, com ara convèncer, persuadir un interlocutor o un públic de l'acceptabilitat d'una idea, una veritat o una postura que es defensa.

Una de les característiques de l'argumentació és la formulació d'uns enunciats en relació a altres enunciats, on es manifesta oposició, contrast, desautorització, atac... Especialment dins el discurs argumentatiu de la NCC hi juga un important paper la figura retòrica de **l'oposició**, semblant al paral·lelisme, però amb la diferència que aquí els dos elements tenen característiques oposades, a manera d'antítesi. Tant si es troba dintre d'una seqüència argumentativa dominant com si es troba en forma de seqüència argumentativa secundària o incrustada, pot aparèixer explícitament o de manera implícita i subjacent dins el discurs. En la CC els elements oposats se solen caracteritzar per una gran força conceptual, esdevenint el nucli ideològic i temàtic del text de la cançó; en definitiva, el missatge.

Veurem, dins aquest apartat, un exemple de seqüència argumentativa dominant; un estudi discursiu d'una trilogia de cançons de Raimon des de la perspectiva descriptiva i argumentativa; i finalment veurem el tractament de la figura de **l'oposició** dins la NCC.

seqüència argumentativa-

'Damunt d'una terra' (1968), una de les primeres cançons de Lluís Llach, constitueix una **seqüència argumentativa** arquetípica. Data del primer any del subperíode de *sortir al carrer* (1968-1977), i no endebades d'això tracta la cançó. És un any d'inflexió, motivada per diversos esdeveniments en l'àmbit internacional com el Maig francès* i la Primavera de Praga* (v. 1.5), i a Catalunya ja s'havia despertat l'esperit mobilitzador que marcava, amb fites històriques, tot aquest subperíode. De fet, durant els dos anys anteriors tingueren lloc la fundació de la primera Comissió Obrera* i la creació del Sindicat Democràtic d'Estudians en els fets coneguts com la Caputxinada*, entre altres mobilitzacions.

Analitzant els elements propis de la seqüència argumentativa, partim d'un **objecte**: l'actitud davant la situació d'injustícia social. El **locutor** és una veu exhortativa que suggereix la d'un adult experimentat i conscienciat de la realitat conflictiva, i que tracta d'induir un jove, en Maurici, a lluitar per canviar aquest estat de coses heretat. El **caràcter** és una confrontació de postures a l'hora d'aconsellar en Maurici. Una veu exterior, adreçada a en Maurici, es contraposa als consells del locutor. No podem parlar de dos locutors, perquè la segona veu és impersonal (*uns altres*), ni es tracta, doncs, d'un fet dialògic, sinó sols del debat intern d'un jove entre dos consells oposats. Així, l'**objectiu** serà convèncer el jove de l'actitud que el locutor considera necessària en la situació que es viu. Vegem, doncs, el desenvolupament argumentatiu i l'evolució progressiva de l'actitud d'en Maurici. D'entrada, el locutor vol advertir-lo de la contradicció dels conformistes que miren cap a una altra banda (*"vol ignorar els mals"*) davant les injustícies (*"d'aquesta terra encesa"*), i el convida a prendre consciència de la realitat:

locutor

uns altres

*Vailet, et diuen que a les guerres
tan sols hi ha tristeses, no s'hi guanya mai.
Damunt d'aquesta terra encesa
tot allò que és feble vol ignorar els mals.*

*(...) perquè uns altres li han dit tant
que la seva vida és patir sota el fang...*

Primera reacció: *I en Maurici va escoltant
però segueix a terra sense fer-ne cas (...)*

Segona sèrie d'arguments:

locutor

uns altres

*Recorda les raons que un dia
varen canviar el signe d'aquell temps passat:
Ell ha canviat la teva vida
amb una ferida que tu has de curar.*

*Vailet, no siguis anarquista
i vés a la conquesta de l'honor més alt,
que al teu costat tindràs la força
que ens permet l'ordre i ens porta la pau.*

Segona reacció: *I en Maurici va escoltant,
i pensa que ja sap el perquè dels mals,
però se'n torna, està dubtant (...)*

Sembla que els arguments del locutor sobre el perquè del conflicte del temps present l'han mogut, i ja, com a mínim, dubta entre acceptar els consells dels 'benpensants' i el sistema establert i mirar de beneficiar-se'n o, per contra, lluitar per transformar-lo. I tanmateix, el darrer argument ja no li ve de l'exterior, sinó que es tracta d'una reflexió personal:

*I en Maurici sap molt bé
que si només dubta poca cosa té.*

La reacció final és vèncer el dubte i comprometre's:

*(...) En Maurici sap què fer:
Buscarà els companys i sortirà al carrer.*

Si bé pel que fa a l'estructura de contraposicions tan explícites i marcades aquesta cançó és única dins el repertori de la CC, cal dir que la major part de les cançons argumentatives són elaborades en els mateixos paràmetres de '*Damunt d'una terra*', i de la mateixa manera que en aquesta, el factor il·locutiu de les cançons és alhora exhortatiu i compromissori: sovint, el mateix locutor que exhorta la col·lectivitat ho fa a partir del seu previ compromís personal (p.ex. en '*Cantarem la vida*', de Raimon; '*Tot explota pel cap o per la pota*', d'Ovidi montllor, '*Corrandes vénen*', d'Esquirols...).

la 'trilogia del silenci i de la por'

'*Sobre la pau*', '*Sobre la por*' i '*Contra la por*' són tres cançons de Raimon, de 1969, situades doncs, en el mateix context sociopolític esmentat abans a propòsit de '*Damunt d'una terra*'. Aquestes tres cançons són una referència essencial dins la seva obra, perquè reflecteixen, no sols l'esperit de bona part de l'obra d'aquest autor, sinó també la situació anímica de la societat catalana dels anys seixanta, marcada per la por, però no exempta d'alguns esclats de coratge que feien avançar en els diferents fronts en què es manifestaven les aspiracions col·lectives. Formen una trilogia no explícita que s'endevina per la progressió temàtica dels textos, i també pel fet que sempre les cantà i apareguren discogràficament en el mateix ordre. Aquest encadenament monotemàtic de cançons relacionades es tracta d'un fenomen únic dins la NCC; potser la primera part de l'obra d'Al Tall [Quan el mal ve d'Almansa](#) presenta una certa similitud, però es tracta més aviat de la recreació global d'un motiu a través de diverses cançons. Aquestes tres cançons de Raimon les designarem amb el títol de '*trilogia del silenci i de la por*' perquè són els motius que es repeteixen en totes tres cançons. Tot i que cada una d'elles té entitat pròpia, des del punt de vista de la modalitat discursiva les analitzarem primer per separat, per després fer-ho considerant-les com una unitat textual amb tres seqüències, de les quals, les dues primeres esdevenen el preàmbul de la tercera.

'*Sobre la pau*'.

Aquesta cançó li dedicà Raimon a Ernesto 'Che' Guevara, mort a Bolívia dos anys abans, i inspirant-se en un fragment dels seus *Escritos revolucionarios**. És una seqüència descriptiva arquetípica. Des de la primera estrofa presenta algunes de les característiques essencials del discurs descriptiu: abundor de substantius, enumeració d'elements i ús de l'asíndeton:

*De vegades la pau no és més que por,
por de tu, por de mi,
por dels homes que no volem la nit.
De vegades la pau no és més que por.*

Utilització de diverses metàfores:

*De vegades la pau **fa gust** de mort (...)
(...) De vegades la pau **és** un desert.
(...) com un buit immens on moren els homes.*

Els verbs que fan de presentadors (en negreta en totes les transcripcions) són característics del discurs descriptiu: *ésser, fer*:

*"**fa** gust de mort";
"**són** només silenci";*

*“és com un desert”
“no és més que això”;
“fa molt més mal”.*

‘Sobre la por’.

La segona cançó de la sèrie és una seqüència descriptiva dominant amb una seqüència argumentativa incrustada. Les dues primeres estrofes continuen la tònica descriptiva del silenci i la por amb què acaba la cançó anterior. Substantivació i adjectivació amb ús de l’asíndeton:

*Mig perdudes les paraules,
les coses mig amagades,
i els homes, meitat gest, meitat silenci.*

La tercera estrofa és la seqüència incrustada mitjançant l’aparició d’un connector discursiu argumentatiu d’oposició:

*Però no pot ser sempre,
però no és per sempre,
però no serà sempre.*

A partir d’aquí, el discurs reprèn la descripció però ja al servei de l’argumentació:

*També **som** vida nosaltres,
amb els nostres silencis
i les nostres paraules,
amb les nostres cases fetes
de treball i d’esperances.*

De fet, el discurs és ambivalent, ja que com veiem, el valor descriptiu ve introduït pel verb presentador: *som*, i la resta d’aquesta tercera estrofa, tot i ser descriptiva, és argument, l’argument que expressa la contradicció en què es fonamenta l’argumentació, perquè malgrat *els nostre silencis* també tenim *les nostres paraules* i la nostra força creadora que possibilita l’esperança: *les nostres cases fetes...* I aquest fragment és, per tant, el lligam amb l’inici de la tercera cançó: com que tenim *les nostres paraules...*

‘Contra la por’.

...Anem dient les coses pel seu nom!

Si de bell començament ja ha assenyalat la solució a la contradicció, tot seguit, amb la introducció d’un connector argumentatiu de condició, defineix el nucli argumentatiu:

*Si no trenquem el silenci
morirem en el silenci.*

La segona estrofa reitera la seqüència argumentativa incrustada de la cançó anterior:

*Contra la por és la vida,
contra la por és l'amor,
contra la por som nosaltres,
contra la por sense por.*

Part indispensable d'aquesta argumentació de Raimon és la consideració de la dificultat de donar un pas valent. És el reconeixement a una generació, la dels seus pares i avis, que ha sofert tot el pes de la violència i la repressió, ha viscut en la por i consegüentment ha transmès aquesta por:

*Tots els que han sofert
el pes de la immensa bota
i l'afilada espasa
saben el que és la por,
i saben que és difícil
dir les coses pel seu nom.*

L'estrofa final repeteix, a manera de conclusió, l'ideal evocat al llarg de la trilogia, com a solució i com a crida a l'esperança:

*Contra la por és la vida,
contra la por és l'amor,
contra la por som nosaltres,
contra la por sense por,
sense por, sense por.*

Passem, tot seguit, a analitzar la **'trilogia del silenci i de la por'** com una unitat textual. Com dèiem, cada una de les tres cançons s'explica per ella mateixa, però com a conjunt constitueix, com hem pogut ja entreveure, un discurs ordenat, una linealitat [descripció-argumentació] que expressa un sil·logisme i que forma un fil conductor temàticoargumental.. Com podrem visualitzar en el següent quadre, el conjunt descriptiu abasta la primera cançó (**'Sobre la pau'**) i la seqüència dominant de la segona (**'Sobre la por'**), i el conjunt argumentatiu, que apareixerà escrit en color blau, és format per la seqüència incrustada de **'Sobre la por'** i pel conjunt de la tercera cançó, argumentativa, **'Contra la por'**.

Cal notar com l'element que constitueix el nexa discursiu que justifica majorment el caràcter de trilogia a aquest conjunt, és un sil·logisme que resumeix el sentit temàtic, i que parteix de l'inici de la part argumentativa, dins la segona cançó. Les premisses i la conclusió apareixeran marcades en vermell en el quadre següent:

seqüència descriptiva

‘Sobre la pau’

De vegades la pau no és més que por:
por de tu, por de mi,
por dels homes que no volem la nit.
De vegades la pau no és més que por.

De vegades la pau fa gust de mort:
dels morts de sempre,
dels que són només silenci.
De vegades la pau fa gust de mort.

De vegades la pau és com un desert
sense veus ni arbres,
com un buit immens on moren els homes.
De vegades la pau és un desert.

De vegades la pau tanca les boques
i lliga les mans,
només et deixa les cames per fugir.
De vegades la pau.

De vegades la pau no és més que això:
una buïda paraula
per a no dir res.
De vegades la pau.

De vegades la pau fa molt més mal;
de vegades la pau fa molt més mal.
De vegades la pau.

seq. descript. amb argum. incrustada

‘Sobre la por’

Mig perdudes les paraules,
les coses mig amagades,
i els homes meitat gest, meitat silenci.

Per camps i ciutats, la por
va fent callar una a una
les veus dels vius i dels morts.
I els homes, meitat gest, meitat silenci.

Però no pot ser sempre,
però no és per sempre,
però no serà sempre.
També **som vida nosaltres**,
amb els nostres silencis
i les nostres paraules,
amb les nostres cases fetes
de treball i d’esperances.

Mig perdudes les paraules,
les coses mig amagades,
i els homes, i els homes, i els homes...
i els homes!

seqüència argumentativa

‘Contra la por’

Anem dient les coses pel seu nom!
Si no trenquem el silenci
morirem en el silenci.

Contra la por és la vida,
contra la por és l’amor,
contra la por som nosaltres,
contra la por sense por.

Anem dient les coses pel seu nom!
Tots els que han sofert
el pes de la immensa bota
i l’aflada espasa
saben el que és la por,
i saben que és difícil
dir les coses pel seu nom.

Contra la por és la vida,
contra la por és l’amor,
contra la por som nosaltres,
contra la por sense por,
sense por, sense por.

El motiu de *la vida* és, en *‘Sobre la por’*, el factor d’enllaç amb l’argumentació, i esdevé la idea-força del conjunt de la *trilogia*. Raimon, concebut la por com una forma de mort, fa una contraposició entre *la por* i *la vida*, i l’expressa amb el sil·logisme que apareix detallat en el quadre anterior:

premissa 1: *som vida nosaltres*
premissa 2: *contra la por és la vida*
conclusió: *contra la por som nosaltres*

D’aquest conjunt se’n desprèn un dels f.c.t-a. més recurrents en la NCC (v. 5.8):

la por (i el silenci) ----- presa de consciència ---- vèncer la por ---- lluita (el crit)

La por és un dels motius més omnipresents en la NCC i requereix que el tractem des de diferents perspectives (v. 4.3.3 i 7). Una de les raons de la importància d’aquestes tres cançons de Raimon és el fet que *la por* i *la vida* constitueixen els leïmotius principals de la seva obra. El de *la por* ja l’havia anticipat dins *‘Diguem no’* i *‘Cançó de la mare’*, i el de *la vida* ja era present en *‘D’un temps, d’un país’* i *‘Cantarem la vida’*. I el primer perdura fins a dia d’avui, talment com si el considerés una assignatura encara pendent, en la seva darrera producció: “*Amb la falç la segarem/ amb pics la trencarem/ i al clot la colgarem/ la por, la por encara.*” (*‘Cançó d’un cor que crema’*, dins *Rel·lotge d’emocions*, 2011).

5.3.1.2.1 La figura retòrica de l’oposició-

Del que anteriorment hem assenyalat sobre la figura de l’oposició com una de les particularitats del mode discursiu argumentatiu, cal reiterar la força conceptual dels dos elements que en cada cas es presenten com a antitètics dintre del discurs. En destacarem els quatre parells d’elements opositiu més significatius del corpus de cançons de la NCC: *mort/vida*; *silenci/crit*; *por/coratge, i nit, foscor/llum, claror*. D’entrada, i just seguint el fil de l’apartat anterior, que té *la vida* com a motiu central, ens fixarem en la contraposició *mort/vida*.

5.3.1.2.1.1 *mort/vida*

De les onze cançons que en tracten, quatre són seqüències argumentatives arquetípiques, mentre que en la resta, la seqüència argumentativa on es troba l’oposició correspon a una seqüència argumentativa secundària o a una d’incrustada, tret d’alguns casos particulars. Per altra banda, hi podem diferenciar sis enfocaments diferents d’aquest tema opositiu, si bé tots ells centren l’interès de manera explícita en l’home. D’entrada, vegem dues cançons que posen l’èmfasi específicament en el valor de la vida humana: *‘D’un temps, d’un país’*, i *‘Un home mor en mi’*.

‘D’un temps, d’un país’ (1964), cançó de mode argumentatiu, és un compendi dels motius que marcaren el subperíode del *desvetllament*, entre els quals destaca l’exaltació

de la vida enfront de la mort en tots els seus vessants, i aquí Raimon l'expressa de manera clara i diàfana en una de les frases que han esdevingut més cèlebres del conjunt de la NC:

“No creguem en les pistoles.
Per a la vida s’ha fet l’home,
i **no per a la mort** s’ha fet.”

D’aquesta manera Raimon aprofitava per contraposar la idea de vida enfront de la de “los puños y las pistolas” que constituïa una de les idees-força del falangisme, la ideologia oficial del règim.

‘Un home mor en mi’ (1968), des de la tornada, amb la qual comença la cançó, és una expressió de la solidaritat elevada i projectada al conjunt de la humanitat:

*Un home mor en mi
sempre que un home mor,
en algun lloc del món,
assassinat per l’odi.*

A partir d’aquí, Arnella manifesta amb imatges de tendresa i expressió vitalista aquesta idea d’arrel cristiana de veure el proïsme com a un mateix: “*com jo, com jo, com jo...*”

Un home que és com jo;
nascut al món, com jo;
que ha rigut molt, com jo;
que és fet de sang i sal,
de somni i temps, com jo.

Tenia amor, com jo,
al verd dels pins, com jo;
al blau del mar, com jo;
als ulls brillants, com jo;
a la muller i als fills,
com jo, com jo, com jo.

L’argumentació, en aquesta cançó de mode descriptiu, és una seqüència secundària, i l’oposició és implícita en el conjunt del missatge, però s’expressa també formalment en el que seria la resposta a les dues estrofes transcrites més amunt:

si un home és...

“*com jo*”,

llavors...

“*Qui té dret a trencar
d’una vida l’arrel?*”

Aquesta resposta en forma d'interrogació retòrica esdevé semànticament una afirmació contundent: “ningú”. En resum, l'estructura d'aquesta oposició consisteix en l'exposició d'una imatge de vida contraposada a tota hipotètica idea que hi atempti. Finalment, Jaume Arnella arrodoneix l'argumentació en favor del valor suprem de la vida ressaltant la dignitat de considerar-se membre del gènere humà:

Qui pot fer tornar pols
el cor d'un ser humà?
Hi ha qui, amb aquesta pols,
victòries amassà.

M'estripa el cor i dic:
la seva mort desfà
la meva fe en el món,
el meu orgull humà.
Que aquest crit meu rebel
remogui terra i cel: NO!

Tractem ara d'un segon enfocament al qual ja ens hi hem referit parcialment en abordar la *'trilogia del silenci i de la por'*, on Raimon estableix una identificació directa entre *la por* i *la mort* contraposant-les a la idea de *vida*. Aquesta identificació, referida a l'àmbit personal i social dels catalans i que constitueix una importantíssima aportació ideològica d'aquest autor dins la CC, sembla inspirada en el mite d'Antígona. Val la pena assenyalar-ne la coincidència ideològica a través de la versió d'Antígona de Jordi Coca (Coca 2002). Tebes és la metàfora de Catalunya. La ciutat, sota el regnat de Creont, està dominada per la por, i aquesta por la fa impotent i submissa. Socialment s'hi barregen silencis còmplices, conformitats i resignacions porugues que alguns, com el covard Tirèsies, pretenen interessadament presentar com a valors que cal preservar. Antígona, que ha desobeït i desafiat Creont, poc abans de morir li diu a Tirèsies: **“Tu també has callat ben aviat (...) què et passa, també tens por?(...) Els qui ens podríeu ajudar, us feu de seguida petits i covards. Només ens dius que no hi ha canvi possible perquè les coses són tal com han de ser...”** I també li diu a Creont: **“L'home també mor quan deixa de ser home i ho fa dependre tot de la por...”** Aquesta darrera frase sintetitza el que Raimon voldrà expressar dins *'Contra la por'*. El callar (el silenci), la por i la resignació no formen part del món que Raimon desitja per a ell ni per als seus (“jo vinc d'un silenci que romprà la gent, que ara vol ser lliure i estima la vida...” dirà anys després en *'Jo vinc d'un silenci'*). I talment com en la mentalitat de l'heroïna Antígona, en Raimon la *vida* adquireix el sentit de plenitud humana: l'home solament pot viure en plenitud si pot actuar i es pot expressar en llibertat.

Aquestes consideracions, afegides al que anteriorment hem comentat en l'estudi de la *trilogia del silenci i de la por*, vénen perfectament il·lustrades en l'estructura de l'oposició que apareix en *'Sobre la por'* i *'Contra la por'* (1969), la segona i tercera cançons de la trilogia:

por, mort

vida

‘Sobre la por’

Per camps i ciutats, **la por**
va fent callar una a una
les veus dels vius i dels morts.
I els homes, meitat gest,
meitat **silenci**.

...però no serà sempre.
També som **vida** nosaltres,
amb els nostres silencis
i les nostres **paraules**.

‘Contra la por’

Si no trenquem el silenci
morirem en el silenci

Contra la por és **la vida**...
(...) **Anem dient les**
coses pel seu nom.

Veurem ara dues cançons de gran significació històrica que ens n’aporten el tercer enfocament, una nova perspectiva de l’oposició *mort/vida* que hi afegeix la llibertat i la justícia com a elements dignificadors de la vida. Es refereixen a tres dels més cruels episodis repressius dels anys compresos entre poc abans de la mort del dictador i els inicis de l’anomenada Transició: l’execució del jove Salvador Puig Antich el 2 de març de 1974; l’afusellament de tres membres del FRAP i dos d’ETA, entre ells “Txiki” Paredes, el 27 de setembre de 1975, i l’assassinat a trets de la policia de cinc obrers i amb cent ferits a Vitòria el 3 de març de 1976 (v. 4.9). El primer episodi evocat d’aquests tres fou precisament el tercer, i a més, de manera immediata. Aquella mateixa nit, mogut per la ràbia, Lluís Llach es capficà a compondre’n un rèquiem, *‘Campanades a morts’*, que va interpretar pocs dies després a Vitòria. Lluís Llach, execrant el dictador i el ministre responsables de la matança, s’adreçava a aquell de manera agra al mateix temps que ponderava els obrers compromesos que hi havien perdut la vida. En aquest text, l’oposició es troba dins una seqüència argumentativa incrustada, i aquesta seqüència està estructurada en forma de paral·lelisme retòric en el qual, l’oposició *mort/vida*, Llach l’exposa mitjançant atributs metafòrics: *gelosia/llum, crueltat/amor*. (En negreta els atributs metafòrics de *mort/vida*).

Disset anys només i tu tan vell.

Gelós de la llum dels seus ulls,
has volgut tancar ses parpelles,
però no podràs, que tots guardem aquesta **llum**
(...)

Disset anys només i tu tan vell.

Impotent per l’amor que ell tenia,
li has donat la mort per companya,
però no podràs, que per **allò que ell va estimar**
el nostre cos sempre estarà en primavera.

L’any següent, el 1977, Marina Rossell cantava una versió de la *‘Cançó del lladre’* escrita per a ella pel director de teatre Joan Ollé, que presenta la particularitat de barrejar dues biografies: la de Puig Antich, pel que fa a la descripció de les vivències de jove, i la de “Txiki” Paredes per l’escena de la mort. Hom li pot atribuir, doncs, una evocació de tots dos personatges, molt presents en la consciència social de les darreries

dels anys setanta. Es tracta d'una cançó de mode narratiu amb dues seqüències secundàries argumentatives, que és on es troba el joc opositiu. L'adaptació de la *'Cançó del lladre'*, excel·lent, seguint fil per randa el guió de la cançó tradicional, dona molt joc per expressar la idea que vol transmetre. La primera d'aquestes seqüències argumentatives introdueix els motius vivencials i contextuals que donaran lloc a l'oposició:

(...) No he robat per fer-me ric, que de rics massa n'hi havia,
sinó per matar la fam, per defensar la justícia.

La segona és estructurada en dos fragments, l'un dels quals, una afirmació opositiua per ella mateixa, dona lloc a l'altre:

Tants homes **he vist morir** que **he après a estimar la vida**.
(...)
Amics, **moriré cantant** cançons de la terra mia,
són cançons de llibertat, **per ella perdo la vida**.

Rere aquella afirmació opositiua hi ha l'ideal del sacrifici. Igual que en *'Campanades a morts'* es podria dir que amb la mort es retroalimenta la vida, sinònim de llibertat. De la llibertat, i per tant de la vida, en fan causa, encara que sigui al preu de perdre-la. L'amor a l'ideal és llavor de vida:

'Campanades a morts'

(...) per allò que ell va estimar
el nostre cos sempre estarà en primavera.

'Cançó del lladre'

Amics, moriré cantant (...)
són cançons de llibertat,
per ella perdo la vida.

En el quart enfocament és la nació, la identitat com a poble, la que es debat entre viure o morir. Ve representat per dues cançons, seqüències argumentatives dominants totes dues, referides a la nació catalana, encara que des de dues perspectives diferents: *'Cantarem la vida'* (1964), per bé que des de la perspectiva valenciana, es refereix a la nació completa, com s'infereix de l'ideari que Raimon ens exposa dins *'Cançó de la mare'* (1966). En canvi, *'Torna a venir, Vicens'* (1979) es refereix al Rosselló, i en la mentalitat de l'autor (v. 2.1.5), per extensió, a tota la Catalunya del Nord. Observem la idea compartida per totes dues cançons del fet de cantar com a signe de vida, aspecte que ja hem desenvolupat anteriorment (v. 4.5.3.1.1). En la seva cançó, Jordi Barre es plany d'un país que s'esllangueix per causa de l'èxode dels fills, i en necessita el retorn per, així, poder de nou cantar, i per tant, viure, recibir.

El denominador comú és, doncs, no voler morir, és la voluntat de preservar la identitat i sobreviure com a país:

vida**risc de mort***'Cantarem la vida'*

Cantarem la vida,
cantarem la nostra vida
de poble...

... que no vol morir.

Torna a venir, Vicens'

Torna, torna a venir,
aquí és ta vida.
Torna, torna a venir,
el país cantarà, cantarà,
cantarà!

(...) aquest país que ets fill,
que vas abandonar,
i que ara té en perill
d'ésser encara demà.

Un nou enfocament de l'oposició *mort/vida* té com a motiu el medi, la natura. Si bé quasi totes les cançons que tracten la defensa de la natura duen implícita la idea que la destrucció del medi significa també la destrucció del gènere humà com a espècie, pararem atenció en dues d'elles que expressen aquesta idea amb especial força: *'Vine l'amor'* (1980) i *'Plany al mar'* (1984). *'Vine l'amor'* és, al meu parer, una de les cançons més belles d'Esquirols i de la Nova Cançó, tant textualment com melòdica, obra de l'ànima poètica del grup, en Joan Crosas. És un veritable cant a la salvaguarda i la regeneració de l'entorn físic que ens fa sentir-nos més plenament humans. Forma part del disc monogràfic de defensa del medi *Torna, torna, Serrallonga* (1980) i es tracta, des del punt de vista discursiu, d'un text de mode descriptiu amb una seqüència argumentativa secundària que consta de la tornada i la darrera estrofa de la cançó i és on es troba l'oposició retòrica que analitzarem, per bé que aquesta arrenca de la darrera línia de la part descriptiva (en negreta):

I he vist profetes mig colgats en el ciment,
clamant al vent fins empassar-se la veu,
enmig l'estrèpit dels voltors, eixordador,
terra enfollida on morim tu i jo.

Fins aquí s'ha descrit un paisatge desolat, una visió de mort barrejada amb l'enyor d'una terra fèrtil i plena de vida. La darrera frase remarca la idea que la mort de la terra implica també d'alguna manera la nostra mort. Però la tornada de la cançó allunya tota idea de resignació i esdevé una crida a la reacció, i ho fa d'una manera poètica, tot oposant la idea de *somni* en la seva accepció negativa (v. 4.3.1) a la força creadora de l'*amor* (a la terra, al paisatge... al país, cosa indestruïble en Esquirols):

*Vine l'amor i fes-me companyia,
no vull que el somni dormi al meu costat,
que ens farà esclaus de la més gran follia,
dia a dia, nit a nit, pas a pas.*

A la passivitat i l'enyor estèril del *somni* s'oposa l'energia generadora de vida, simbolitzada per l'eina i el múscul vigilant i en tensió:

Vine l'amor i omple de vida el meu recer,
sóc terra fèrtil, forta i tendra, pariré.
El nostre crit serà el silenci de la llavor,
eina esmolada, muscle en tensió.

Invertint l'ordre de les frases i els termes d'aquesta estrofa deduïm l'esquema opositiu:

mort

(...) terra enfollida **on morim**
tu i jo.

vida

crit, eina esmolada, muscle en tensió
= **terra fèrtil, pariré, omple de vida**

'*Plany al mar*', de Joan Manuel Serrat, és una cançó de mode arquetípicament descriptiu, a diferència de '*Pare*', del mateix autor (v. 4.6.1), que és una cançó descriptiva amb una seqüència argumentativa secundària. L'oposició s'hi expressa com una contradicció, una paradoxa a manera de lament i marcadament pessimista:

Sembla mentida que en el seu ventre
es fes la **vida**,
ai, qui ho diria sense rubor!
Mireu-lo fet una claveguera, ferit de **mort**.

De fet, aquesta oposició no és, com dèiem, textualment argumentativa, però en justifiquem la inclusió dins aquest apartat per la potent figura opositiva que conté la paradoxa, i remetent-nos al caràcter de díptic ja esmentat (v. 4.6.1) que forma juntament amb '*Pare*'. Així, '*Plany al mar*' pot funcionar temàticament i argumental com a complement de la primera (li faltava el mar!), car manté la mateixa estructura ideològica, per la qual cosa, la crida a l'acció i a la no resignació que conté '*Pare*' ('*Pare, no, no tingueu por, diguen que no, que jo us espero. / Pare, que estan matant la terra. / Pare, deixeu de plorar, que ens han declarat la guerra.*') permet suposar en '*Plany al mar*' una argumentació el·líptica que encabeix l'oposició *mort/vida* com una argumentació encoberta. Sempre en el benentès que, al cap d'onze anys, a Serrat aquell esperit de rebel·lió no se li hagués anat de vacances.

I el sisè enfocament d'aquesta figura opositiva té com a motiu la injustícia i la guerra, per culpa de les quals ens destruïm com a gènere. La cançó '*Fi de festa-La gent vol viure en pau*' (1985), de la Companyia Elèctrica Dharma, situa la causa del mal en l'oposició dels macabres interessos dels qui manen enfront dels de la gent senzilla, que tan sols desitja viure plenament i anhela la pau. Si al voltant de la lluita antibel·licista dels anys seixanta planava la guerra d'invasió nord-americana del Vietnam, als anys vuitanta la protagonitzava la preocupació que en el marc de la guerra freda suscitava el caire que

estava adquirint la cursa armamentista entre les dues superpotències militars del món, especialment en l'àmbit nuclear. A tot això calia afegir el triomf electoral, tres anys enrere, de Felipe González a l'estat espanyol, i el seu incompliment de la promesa electoral de fer sortir l'estat de l'OTAN (v. 4.7). La mateixa Dharma insistí en el tema un any després amb la cançó '*Cants impotents!*', junt a altres referències dins la NCC com '*El baión de l'OTAN*' (1981), de La Trinca, '*Pirates de l'oest*' (1982), d'Esquirols i '*No*' (1985), de Lluís Llach (v. 4.7).

'Fi de festa-La gent vol viure en pau' es tracta d'un text de mode explicatiu, mode al qual ens referirem més endavant (5.3.1.4), i que entre altres factors es caracteritza, com veurem, pel seu caràcter didàctic. Aquesta cançó conté una forta càrrega il·locutiva exhortativa, i afegeix a la finalitat didàctica una evident intenció mobilitzadora. Podem dir que aquesta seqüència explicativa arquetípica és, malgrat tot, ambigua, ja que també en podríem extraure un esquema argumentatiu. Però ens limitarem a constatar que duu implícita una argumentació no formal de caràcter opositiu en base a l'oposició *mort/vida*. Extraurem de la cançó dos fragments que il·lustren la causa de la situació que aboca a *la mort*:

Senyors que maneu tant:
si escopiú al cel us caurà a la cara!
Ai!, aquesta és una terra desconcertada
que dóna voltes sense parar,
que sembla malalta i cansada,
trista i desanimada,
que sembla decidida a acabar amb la seva vida.
(...)
Ai, la gent vol viure en pau
i a quatre desgraciats no els hi dóna la gana.
Són uns fills de puta acabats.
Sempre foten la punyeta.
Estats-Carronya!, Bèsties de guerra!
Les seves festes són criminals.

Atrapats pel cercle viciós de mort que imposa el poder, la Dharma hi proposa una reacció vitalista i rebel, amb la música com a força impulsora i regeneradora:

Alceu els cossos! L'hora ha sonat!
És la rauxa dels condemnats!
Ballarem amb energia damunt tota la porqueria,
perquè aquesta és una música tossuda i obstinada,
música per ferir-se els peus
ballant-la al seu voltant.
Sí, han de caure les muralles. Totes.
Les trompetes estàn preparades.

En *'Fi de festa-La gent vol viure en pau'*, si bé la situació es presenta com a extremadament caòtica, la resignació no hi té cabuda, i s'hi manifesta el propòsit optimista i ferm de subvertir decididament les coses. L'esquema opositiu el podríem il·lustrar, resumidament, d'aquesta manera:

mort

Aquesta és una terra (...) **que sembla decidida a acabar amb la seva vida.**

vida

Alceu els cossos! L'hora ha sonat!
Sí, **han de caure les muralles.** Totes.
Les trompetes estan preparades.

Les muralles que han de caure són les de la fortalesa on resideix el poder criminal. Trompetes i muralles són una metàfora bíblica referida a l'episodi de la conquesta de Jericó i l'entrada a la terra promesa del poble d'Israel (v. 5.2.1.10).

5.3.1.2.1.2 *silenci/crit, por/coratge*

Tractarem ara dos parells d'elements contraposats, *silenci/crit* i *por/coratge*, que presenten la particularitat que tant poden aparèixer per separat, és a dir, en sentit unívoc, com poden aparèixer associats, ja sigui de manera sinonímica o en forma complementària. És evident que hi ha un lligam semàntic entre les idees de *silenci* i *por*, d'una banda, i de *crit* i *coratge* d'una altra, i és per això que aquests parells opositius es poden presentar en la CC de manera independent o relacionada. Analitzarem, a continuació, tres exemples de cada un d'aquests casos.

'A cara o creu' (1968), *'Gola seca'* (1969) i *'Silenci'* (1974) són paradigmes de **l'oposició *silenci/crit* considerada de manera unívoca**. *'A cara o creu'*, cançó de la qual ja n'hem parlat abans (4.2), és una cançó vitalista, pertanyent al motiu de *La reivindicació de la joventut com a motor de canvi*, de mode descriptiu i amb dues seqüències secundàries argumentatives, de les quals, la tornada de la cançó n'és la conclusió. La contraposició es troba de manera implícita en la tornada (en negreta els elements contraposats):

Voler callar i *passar de llarg,*
saber empassar-se un gust amarg,
o cridar fort per tot arreu,
viure la vida a cara o creu.

Aquesta cançó de Llach, amb lletra de Lleó Borrell, exposa l'alternativa entre l'amargor del silenci, o el crit valent que equival a viure la vida sense por i en plenitud, i la tria de la segona opció hi és sobreentesa.

Ovidi Montllor expressa aquesta oposició d'una manera singular dins *'Gola seca'*, cançó també de mode descriptiu amb una seqüència secundària de tipus argumentatiu en la qual es troba l'oposició retòrica:

Tu dius que gris, i aquell marró,

i de seguida ja t'han canviat de pis.
No cal dubtar que no és parlant,
sinó amb gaiato, que tot anirà canviant.
*O juguem tots o estripem la baralla,
boig el que calla o a l'ull té palla.*

En la lluita de classes, l'antídot contra la xerrameca estèril i aturadora és la contundència revolucionària. La singularitat es troba en que l'Ovidi, amb la seva claredat habitual, hi manifesta la contraposició sense necessitat dels termes: la sola expressió *boig el que calla* ja representa l'oposició. El text ofereix també la possibilitat d'interpretar l'oposició des d'un altre angle: el *crit* ve donat no tant per la paraula com per l'acció:

No cal dubtar que no és parlant,
sinó amb gaiato, que tot anirà canviant.

Parlar, doncs, pot ser, en aquest cas, sinònim de *silenci* si es tracta de paraules buides o inútils, i el substitut del *crit* és, llavors, l'acció, el "gaiato" revolucionari.

Les dues cançons que hem vist corresponen al començament del subperíode de *sortir al carrer*. La tercera, '*Silenci*', és una mica més tardana, cap a finals del subperíode, el 1974. En aquests anys s'accentua la repressió per part de l'estat (v.cap. 10): assassinat d'obres, detenció de 113 membres de l'Assemblea de Catalunya... i tot just el règim acabava d'executar Puig Antich. Adreçada als agents de la dictadura, és narrada des de la perspectiva de primera persona però amb projecció col·lectiva (v. 5.5), és un **jo** que vol ser un **nosaltres**:

Si m'heu de fer callar,
que sigui ara, que sigui ara!,
ara que tinc les mans
per canviar de guitarra.

*I no em sap cap greu
dur la boca tancada,
sou vosaltres qui **heu fet
del silenci paraules.***

En la cançó '*Silenci*', hem de considerar que, tot i tractar-se d'un text de mode descriptiu, trobem que, dins la tornada (seqüència en cursiva), les dues últimes línies transcrites constitueixen una oposició incrustada. L'oposició retòrica, encara que és bàsicament una característica peculiar del discurs argumentatiu, de vegades pot aparèixer dins un text pertanyent a un altre mode discursiu com una figura retòrica amb entitat pròpia.

Aquesta fou una de les cançons més corejades en els recitals en directe per part d'un públic que hi veia el que realment representava: un desafiament des del *crit*. Fer-lo callar (sinècdoke de fer-los callar tots) desfermarà l'eloqüència del silenci. El que no

concreta és si es materialitzarà d'alguna manera, aquest silenci: “*que no vull esperar que el temps rovelli l'arma (...) ara que tinc les mans per canviar de guitarra*”, són expressions semànticament prou enigmàtiques que fins i tot podrien contenir encriptada una insinuació de la lluita armada (v. 4.10).

A continuació veurem el paradigma de l'**oposició por/coratge considerada de manera unívoca**. La trobem, entre altres cançons, en '*Cal que neixin flors a cada instant*' (1968), '*Contra la por*' (1969) i '*El penjat*' (1977). Cronològicament se situen dins la fase de *sortir al carrer*: en els primers anys, les dues primeres, i en el darrer any d'aquesta fase, la tercera cançó. És evident que per sortir al carrer calia vèncer la por i posar-hi coratge. En '*Cal que neixin flors a cada instant*' Lluís Llach oposa la voluntat i la lluita, que per força ha de ser feixuga, a la por que immobilitza i no permet avançar:

Fe **no és esperar**,
fe **no és somniar**,
fe **és penosa lluita** per l'avui i pel demà.

Per això cal derrotar la por i caminar amb fermesa i convicció:

enterrem la por,
(...)
Cal anar endavant sense perdre el pas,
cal regar la terra amb la suor del teu treball...

Cal dir que tota la cançó és estructurada en forma de contraposició contínua, de manera argumentativa: què cal fer, per què i de quina manera, per assolir un objectiu que no queda explícit però que els receptors entenen perfectament: la plenitud nacional. Aquest assoliment és presentat com a urgent, i cal que el fem plegats, que els uns reprenguin el treball dels altres:

Hem de veure-hi clar,
el camí és llarg
i ja no tenim temps d'equivocà'ns.

Cal anar endavant sense perdre el pas.
Cal regar la terra amb la suor del dur treball,
cal que neixin flors a cada instant.

En '*Contra la por*', Raimon incorpora, d'entrada, una explicació comprensiva sobre les causes d'aquesta por amb una breu però descarnada mirada endarrere:

Tots els que han sofert
el pes de la immensa bota
i l'afilada espasa
saben el que és la por,
i saben que és difícil
dir les coses pel seu nom.

Però malgrat tot, en l'estrofa que conté l'oposició assenyalava la necessitat indefugible de vèncer-la, i l'amor i el desig de viure han de ser el motor que empenyi el coratge (sobre l'associació raimoniana entre la por i la mort vegeu 5.3.1.2.1.1):

Contra la por és la vida,
contra la por és l'amor,
contra la por som nosaltres,
contra la por **sense por,**
sense por, sense por.

'El penjat' és una cançó de 1977, situada, doncs, en la frontera entre el subperíode de *sortir al carrer* i el del *desengany*. Pertany al primer disc de Marina Rossell, autora que entra en escena just en un dels moments més agres dels darrers anys de la dictadura. Aquesta cançó és una adaptació feta per Joan Ollé i Marina Rossell d'una cançó popular quan només feia dos anys de les darreres execucions del franquisme. Darrere *'El penjat'* hi ha un debat generacional i una presa de consciència. Es tracta d'una cançó de mode descriptiu amb una seqüència secundària argumentativa, on es troba l'oposició. Rere la primera estrofa, que mostra la imatge d'un home ajusticiat en la cruesa d'un patíbul, la segona presenta una escena que reflecteix el contrast entre la generació transmissora de la por i la generació que vol mirar els problemes de cara:

Ho he vist, ho he vist, ho he vist, no he girat la cara,
el pare m'ha donat una gran plantufada
perquè me'n recordi bé,
perquè la por em faci ser
bona hereu de casa,
ai, ai... bona hereu de casa.

I tot seguit, ja dins la seqüència argumentativa, es produeix la presa de consciència, que parteix de l'observació i la reflexió sobre aquesta por heretada que condueix a la resignació i al conformisme, a mirar cap a una altra banda davant la repressió que es pretén exemplaritzant, i que ve simbolitzada aquí per la força, metàfora de les execucions franquistes que Marina Rossell expressa de manera diàfana:

Ho he vist, ho he vist, ho he vist,
que la por ens governa.
(...)
La por, la por, la por branda dalt de la força.

A aquesta circumstància hi oposa la rebel·lia, com dèiem abans, marcada per un debat generacional que es desprèn de la idea d'"aprendre a mirar" (que vol dir, en aquest cas, també desaprendre el discurs vell, el de "girar la cara"). Així, en la darrera estrofa expressa l'oposició entre **la por**:

Jo et canvio **la por** per una altra força.

i l'alternativa del **coratge**:

Jo aprendré a **mirar**,
jo **aprendré a lluitar**
amb una altra força,
ai, ai... amb una altra força.

Es significatiu l'aprofitament de la semblança fonètica dels mots *força* i *força* a manera de contraposició sinonímica de *por* i *coratge*, que contribueix a emfasitzar la idea.

Potser, pel moment històric en què irromp, '*El penjat*' és, sense menystenir-ne la resta, la cançó que reflecteix la idea-força de la contraposició *por/coratge* amb més qualitat il·locutiva i major elaboració argumentativa.

D'entre els paradigmes de **les contraposicions *silenci/crit* i *por/coratge* quan apareixen de manera associada** en tractarem tres cançons ben significatives: '*Jo vinc d'un silenci*', de Raimon, i '*Cada dia és un nou pas*' i '*Més enllà d'un adéu*', d'Esquirols, totes tres de 1976. No ha de resultar estrany que la confluència d'aquests dos parells opositius en una mateixa cançó es doni particularment l'any 1976, any en què la lluita al carrer era en el punt àlgid, i el règim intensificava l'estratègia de la *por* basada en la violència i la repressió. D'aquestes tres cançons, '*Jo vinc d'un silenci*' n'és la més coneguda i la que assolí major difusió. De les sis estrofes que componen aquesta cançó de mode descriptiu, les quatre primeres són pròpiament descriptives. En la quarta, hi ha una expressió que serveix d'introducció a l'oposició, present en les dues darreres: "*de gent (...) que en frases solemnes no han cregut mai*". En aquestes darreres estrofes, les dues parelles opositives oscil·len entre la sinonímia i la complementarietat. Destaquem en negreta, com és habitual, els fragments que expressen les oposicions:

Jo vinc d'**una lluita que és sorda i constant**,
jo vinc d'un **silenci que romprà la gent**
que ara vol ser lliure i estima la vida,
que exigeix les coses que li han negat.

Jo vinc d'un **silenci** antic i molt llarg,
jo vinc d'un silenci que **no és resignat**,
jo vinc d'un silenci **que la gent romprà**,
jo vinc d'**una lluita que és sorda i constant**.

D'entrada, observem com l'oposició entre *silenci/crit* i *por/coratge* s'esdevé com a resultat d'un procés: la transició de *silenci-por* a *crit-coratge* passa per una fase intermèdia, resultat d'una presa de consciència, que apareix representada per un silenci "*que no és resignat*" i per una lluita "*sorda i constant*". Pel que fa als elements de les oposicions, *silenci* i *por* esdevenen sinònims: "*un **silenci** antic i molt llarg*" és sinònim de temps de **por** i d'opressió. En el cas del *crit* i el *coratge* podem dir que, més que no pas de manera sinonímica, apareixen com a conceptes complementaris: **el crit** (*rompre el silenci*), fruit del **coratge** (*la lluita sorda i constant*), que és aquí el nexa del procés esmentat més amunt,

resulta ser l'element opositiu de la **por**. Vegem aquests procés i els elements opositius representats esquemàticament:

el silenci (<i>la por</i>)/	...un silenci antic i molt llarg
el coratge (NEXE)...	...un silenci que no és resignat ...una lluita que és sorda i constant
... i el crit	...un silenci que la gent romprà

En '**Cada dia és un nou pas**', d'Esquirols, l'argument és l'opressió nacional i la por instal·lada en les consciències, i consegüentment, la necessitat de vèncer aquesta por per tal de no desaparèixer com a poble, que "*al compàs de la por es va destruint*". Hi ha, en el locutor del text, una idea de compromís col·lectiu, la idea d'un camí que es fa acompanyat, un 'jo' que es un 'nosaltres' (v. 5.5.5), i el propòsit decidit de caminar junts vers l'ideal de l'alliberament nacional. [cal tenir en compte que, per a Esquirols, i tal com es reflecteix en tota la seva obra, qualsevol idea de llibertat i de justícia passa indefectiblement per la llibertat nacional]. En aquest camí, l'obstacle més important a superar és el de la por, mitjançant la lluita valenta. Es tracta d'una cançó de mode argumentatiu, en la qual la contraposició entre *por* i *coratge* ve acompanyada de la del *silenci* i el *crit*, però no de manera sinonímica, sinó complementària.

La **por**, en aquest cas, és representada per l'angoixa, i és atribuïda tant a l'àmbit de l'experiència personal com al de la nació:

Sovint, amic, massa sovint,
palpo l'angoixa dins el pit;
moments obscurs de llarga nit
solquen el dur camí que hem escollit.
(...)
Sovint, amic, massa sovint,
sento que **som poble oprimat**
que ha begut dolços vins d'oblit
i al compàs de la por es va destruint.

El 'jo'-'nosaltres' de la descripció de la por es transforma en un decidit 'nosaltres' quan hi contraposa el procés de superació d'aquesta por:

I el nostre esforç esperançat,
lluita fidel, serà com l'arbre que és **valent**,
a cops de pluja, a cops de vent.

I **el crit** (el cant), que hi pressuposa un **silenci** previ (que s'entén de manera el líptica), és una manifestació d'aquesta lluita valenta:

Potser **amb el crit**, potser amb les mans

obrirem pas, farem **un cant**
que vibrarà i es farà gran
com el dia que creix a cada instant.

Però la cançó que reflecteix amb més força aquesta associació entre les dues parelles opositives esmentades és, sens dubte, una altra cançó d'Esquirols del mateix any: **'Més enllà d'un adéu'**. Es tracta d'una cançó de mode descriptiu, però conté una argumentació de fons basada en la contraposició de dues postures o situacions, que es on es troba l'oposició retòrica. Aquí, les parelles opositives *silenci/crit* i *por/coratge* no apareixen de manera complementaria, sinó en perfecta sinonímia pel que fa als termes *silenci* i *por*, d'una banda, i *crit* (o cançó) i *coratge*, de l'altra. La simbiosi dels elements és tal que fins i tot s'intercanvien els conceptes opositiu, com podem veure en la segona part de la primera estrofa:

Quan tot just es oblidada l'última **por**,
quan l'home porta als llavis una **cançó**.

Se'n dedueix que, si *la por* s'oblida i se supera amb *la cançó* (*el crit*), la *por* és sinònim de *silenci*, i si *la cançó* (*el crit*) és el que es contraposa a *la por*, esdevé sinònim de *coratge*.

Vegem ara com apareixen els dos parells de sinònims dins un fragment de la cançó que constitueix una unitat discursiva:

Quan el bram de la tempesta porta **la por**,
quan l'home llença **queixes sense ressò**.

Un company esdevé germà,
un sol **clam** esdevé clamor,
cada mà troba una altra mà,
el poble esdevé **força per lluitar**.

La por hi apareix il·lustrada i amplificada per la imatge de la repressió (“el bram de la tempesta”), i **el silenci** és el crit ofegat per aquesta repressió (“queixes sense ressò”). Per contra, “el clam” i “la força per lluitar” són els sinònims equivalents al **crit** i el **coratge** respectivament.

Cal assenyalar que aquesta cançó conté una evocació implícita de l'assassinat dos anys abans, i llavors encara ben viu en la memòria col·lectiva, de l'activista català Salvador Puig Antich (v. 4.9), present en la cinquena de les sis estrofes:

Quan l'adéu és una reixa d'una presó
i els somnis es desvetllen en la foscor.
Quan el grinyol d'una porta és l'últim cant,
quan l'home mata l'home en un instant.

5.3.1.3 La narració.

La narració és una de les formes expressives més comunes en l'ampli ventall de les relacions humanes, tant a l'hora de donar notícia de fets i situacions d'un present més o menys immediat com per informar del que ha succeït en un passat proper o llunyà. També la història com a disciplina es fonamenta sovint en la narració de fets com a referència o com a punt de partida d'estudis i d'anàlisis històriques. La tradició dels pobles és elaborada i construïda en bona mesura sobre un bagatge narratiu èpic, poemàtic i llegendari. És, en l'àmbit informatiu quotidià, el gènere més usual de la notícia i de la crònica. La funció il·locutiva del discurs narratiu depèn molt del context i va lligat a l'especialitat narrativa. Per regla general és assertiu, car es basa en l'afirmació, l'anunci i la notificació de fets amb la intenció inequívoca d'informar i persuadir. En resultar una manera més familiar i més accessible culturalment predomina sobre formes d'expressió més distants i objectives com la definició o l'explicació.

Dintre de l'àmbit de la CC, el discurs narratiu el trobem especialitzat, com veurem a continuació, en una determinada mena de missatges, i il·locutivament al seu caràcter assertiu li acompanya sovint una intenció exhortativa. Per bé que sovint hi apareix com a seqüència dominant, és freqüent també trobar la narració en forma de seqüència secundària o incrustada dintre de textos predominantment argumentatius o descriptius. En funció de la seva estructura interna, segons l'esquema d'Adam (1992) hi distingim sis constituents que la caracteritzen: **temporalitat**, entesa com l'existència d'una successió d'esdeveniments en un temps que transcorre, que avança; **unitat temàtica**, que ve donada per l'existència almenys d'un subjecte-actor, que pot ser animat o inanimat, individual o col·lectiu, agent o pacient; **transformació**: els estats i predicats evolucionen, per exemple de tristesa a alegria, d'agitació a tranquil·litat, de pobresa a riquesa, etc; **unitat d'acció**: hi ha un procés integrador que fa que a través de la transformació es passi d'una situació inicial a una situació final; i per últim, **causalitat**: l'existència d'una intriga, que es crea a través de les relacions causals entre els esdeveniments. A propòsit del segon constituent, el de la unitat temàtica, és important tenir present el punt de vista del narrador, que pot tractar-se d'un dels actors, el qual efectua una narració en primera persona, o bé d'un subjecte extern als fets, i per tant donar com a resultat una narració en tercera persona. Pel que fa als marcadors i connectors discursius característics del discurs narratiu, cal assenyalar que en les parts dedicades a l'acció i la transformació hi predominen els connectors i marcadors temporals, causatius i consecutius, mentre que en les parts descriptives ho fan els espacials i els organitzadors discursius d'ordre.

Analitzarem tres cançons que constitueixen seqüències narratives dominants i que exemplifiquen de manera particulat aquest mode discursiu: *'Tio Canya'*, i altres dues que narren la repressió violenta d'una manifestació i que presenten moltes semblances estructurals en el seu vessant pròpiament narratiu, com són *'La fera ferotge'* i *'La meva estrella'*. Totes tres pertanyen a la fase de *sortir al carrer* (1968-1977).

'Tio Canya'

Data de 1976, i es pot dir que ha estat la cançó estandard de la reivindicació de la llengua al País Valencià. El text es tracta d'una seqüència essencialment narrativa amb tres incrustacions descriptives i una argumentativa. Mentre que les descriptives bàsicament serveixen de complement a la narració, l'argumentativa té, com veurem, una significació fonamental. La narració és feta en tercera persona (el narrador no és protagonista dels fets). Des del començament, la visió temporal del text alterna el temps de present amb el de passat: ens parla d'un home gran, besavi, situat en el present:

En la Pobla n'hi ha un vell
que li diuen Tio Canya,
porta gorra i brusa negra
i una faixa morellana.

Observem incrustat el primer fragment descriptiu, relatiu a la indumentària del Tio Canya. Tot seguit, la narració saltarà al passat a manera de *flashback* en les dues següents estrofes. I seguidament trobem la seqüència argumentativa, que constitueix la tornada de la cançó i es repetirà dues vegades més al llarg de la cançó, la darrera de manera ampliada.

*Tio Canya, tio Canya,
no tens les claus de ta casa;
posa-li un forrellat nou
o et farà fum la teulada.*

Es tracta, doncs, d'una seqüència argumentativa en forma metafòrica i amb valor il·locutiú exhortatiu.

Dues estrofes més endavant la narració torna al temps present, i un nou *flashback* resitua el Tio Canya fent memòria de la seva vida:

Bé recorda el tio Canya
quan varen portar-lo a escola,
set anys, la cara ben neta,
ulls oberts, camisa nova, (...)

Hem observat aquí la segona incrustació descriptiva, aquest cop relativa a l'aspecte del Tio Canya de jove.

La darrera part de la cançó, que ja haurà esmentat i narrat els fets de dues generacions (fill i néts), ens resitua del tot en el present (els besnéts), amb una darrera incrustació descriptiva, relativa a l'actitud lingüística dels besnéts del Tio Canya:

Però cròniques més noves

expliquen que el tio Canya
ja compta amb besnéts molt joves
que alegren la seua cara.
Mai parlen en castellà,
com ho han deprés dels seus pares,
sinó com la gent del poble,
la llengua del tio Canya.

I la cançó conclou amb la seqüència argumentativa, que és la tornada, com dèiem, ampliada, amb una exhortació més directa al Tio Canya i amb un comentari que convida a l'esperança: "*perquè avui tens temps encara*":

Reviscola, tio Canya,
amb gaiato si et fa falta,
que a València has de tornar!

*Tio Canya, tio Canya,
no tens les claus de ta casa,
posa-li un forrellat nou
perquè avui tens temps encara.*

*Tio Canya, tio Canya,
no tens les claus de ta casa,
posa-li un forrellat nou
perquè avui tens temps encara.*

La particularitat consisteix en el fet que, tot i que el text és una peça essencialment narrativa, la seqüència dominant narrativa és al servei de la seqüència argumentativa incrustada, per tal com aquesta hi constitueix el nucli ideològic de la cançó, el contingut del qual preludeix la idea que el grup valencià desenvoluparà quatre anys després en **'Lladres'**: el mal d'Almansa, l'intent de desnacionalització i de destrucció de la personalitat valenciana per part de gent forastera ("*lladres que ens poseu la cova en casa i des d'ella ens governen*").

Si analitzem com apareixen en la cançó els constituents arquetípics del discurs narratiu tindrem:

La **temporalitat**: el fets succeeixen en el temps que transcorre al llarg de tres generacions (del Tio Canya als besnéts).

La **unitat temàtica**: el subjecte-actor és el Tio Canya; totes les generacions posteriors són explicades en referència al besavi.

Transformació: del sentiments d'humiliació i de tristesa a l'alegria per l'actitud dels besnéts i l'esperança en la recuperació de la identitat del país.

La **unitat d'acció**: hi ha un procés integrador, un procés transformador a través dels canvis generacionals.

Causalitat: les diferents etapes sociolingüístiques afavoreixen diferents actituds en els individus.

És evident que la llengua (“la llengua del poble”) és, en *‘Tio Canya’*, una sinècdoke del País Valencià nacionalment parlant, i el símbol d’una total adscripció al país, no sols lingüística sinó també cultural i política. Així, vist en clau política, la ciutat de València hi apareix com a símbol de la nació certament envaïda i aparentment perduda. El drama del Tio Canya no és tant la llengua estranya com la humiliació de sentir-se maltractat i foraster al seu país. “No tenir les claus de casa” és l’expropiació del territori i del poder polític, i “posar-hi un forrellat nou” suposaria fer fora l’invasor i recuperar l’autoritat dins la pròpia casa, tot blindant-la contra una nova invasió. A través de les generacions, els besnéts són el símbol de la generació de l’esperança, portadors de la consciència nacional recuperada. La invitació feta al Tio Canya de tornar a València (amb gaiato, si cal) és sinònim de tornar-li la valencianitat a la capital del país... perquè encara s’hi és a temps.

Al Tall, en aquesta cançó, doncs, identifica llengua i país, talment com el 1983 identificarà terra i país en *‘La garrofera’*. Aquesta identificació sinecdòquica entre llengua i país, altrament necessària, també és present d’una manera particular en els autors de la Catalunya del Nord: Pere Figueres en *‘Desperta’t, Rosselló’* (1973), Jordi Barre en *‘Torna a venir, Vicens’* (1979) i el mateix any, Pere Figueres de nou en *‘A la recerca d’una terra’*.

‘La fera ferotge’.

És probablement la primera cançó de l’Ovidi. Apareix encapçalant el seu primer EP (1968), l’any d’inici del subperíode de *sortir al carrer*, fase que la cançó il·lustra com si fos a propòsit, ja que narra la repressió violenta d’una manifestació obrera. Es tracta d’una cançó metafòrica, composta d’una seqüència narrativa envoltant que conté tres seqüències d’estructura argumentativa, que tenen, però, una funció distinta: la primera i la tercera, que corresponen als bans de l’alcalde, són purament complementàries i totalment al servei de la narració, la qual constitueix el veritable nucli ideològic del text. La segona de les tres argumentatives forma part indissociable del fragment narratiu i del nucli ideològic, i consisteix en la justificació que fa la fera en el seu diàleg amb el narrador protagonista quan aquest la interpel·la. La narració és feta per aquest protagonista, i per tant en primera persona, i com a seqüència s’enceta just després del ban inicial de l’alcalde:

Jo, que no tinc ni casa,
ni cotxe ni un carret,
em vaig trobar aquell dia
la fera en el carrer.

Entre ell i la fera, l’altre protagonista, s’hi estableix, com a part argumentativa incrustada en la narració, un petit fragment dialògic, en el qual la fera li manifesta el seu caràcter inofensiu i els arguments de la seva reivindicació, la qual cosa reforça la idea de la desproporció de la repressió que aquella pateix per part del poder:

Tremolant i mig mort:

-Ai, Déu, redéu, la fera!-
I em veure'm tan fotut,
em va dir molt planera:
-Xicot, per què tremoles?
Jo no te menjaré-
-I doncs, per què t'escapes
del lloc on tens marcat?-
-Vull parlar amb l'alcalde
i dir-li que tinc fam,
que la gàbia és petita,
jo necessite espai-.

L'alcalde és un actor perifèric, metàfora de l'estat repressor, i els seus bans, la primera i la tercera seqüència d'estructura argumentativa esmentades, són la veu del poder, que prepara l'apallissament de la fera amb un missatge previ de criminalització:

Per ordre de l'alcalde,
es fa saber a tothom
que una fera ferotge
del parc s'escaparà.
Es prega a les senyores
compren força aliments,
i no surten de casa
fins que torni el bon temps (...)

i el missatge final, rere la repressió, anunciant la recuperació del que l'estat considera que ha de ser la normalitat:

Per ordre de l'alcalde,
es fa saber a tothom
que la fera ferotge
ja no ens treurà la son.
I gràcies a la força
no ha passat res de nou:
tot és normal i maco
i el poble resta en pau.

S'observa una omisió dels connectors discursius temporals i causatius característics del discurs narratiu, pel fet que el ritme narratiu propi d'un gènere com la cançó afavoreix aquesta mena d'el·lipsis. Hi apareixen alguns connectors temporals (en negreta) com ara:

(...) em vaig trobar **aquell dia**
la fera en el carrer.

i causals:

(...) **Com** són molts i ella és sola,

no pot i me l'estoven (...)

però n'abunden les omissions dels connectors temporals (entre parèntesi):

(de cop i volta) Els guàrdies, que la veuen,
la volen atacar.

(llavors) la fera es defensa, (...)

Aquesta cançó primerenca de l'Ovidi té el mèrit d'ésser la primera CC que il·lustra amb una imatge forta, intensa i plena de vivacitat, una situació de lluita obrera i una escena de l'època a peu de carrer.

'La meva estrella'.

Aquesta cançó de Pi de la Serra forma part de [No és possible el que visc](#) (1974), un dels seus millors àlbums tant dels del punt de vista textual com del musical. Narra, amb un to entre humorístic i surrealista, la violència policial contra una manifestació al carrer, molt característica de l'ambient repressiu que es vivia en aquella fase del tardofranquisme. Feia poc més d'un mes que una acció d'ETA havia fet saltar pels aires el president del govern espanyol Carrero Blanco; Salvador Puig Antich estava a punt d'ésser executat i al dictador encara li quedava un any llarg de vida.

La cançó és escrita en primera persona i reflecteix les sensacions de perplexitat que experimenta el narrador, protagonista dels fets; per això repeteix cinc vegades al llarg de la cançó, a manera de tornada breu: "*No és possible el que he vist*". Comença narrant en temps de present, adolorit del cop que ha rebut al matí:

És fluorescent la meva estrella de plàstic groc,
i tinc la galta més vermella,
potser del cop que m'he donat aquest matí
per saber si estava somiant;
no es possible el que he vist...

i passa tot seguit a explicar la successió dels fets: els *jeeps* de la policia, les corredisses, l'helicòpter, els qui salten al tramvia, els qui s'amaguen en un pis... però la situació més surrealista de totes (encara que del tot versemblant), el fet central de la narració, és el que ell experimenta en les seves pròpies carns:

Hi havia un vell que no podia córrer com jo,
m'he aturat a ajudar-lo (sóc massa bo).
Resulta que el vell era jove,
resulta que m'ha dit: "ja et tinc".
Eren dos quarts de cinc.
D'una estrebada més que forta, m'he deslliurat;

tinc una orella delicada, i allí ha picat.

També hi ha lloc per a l'humor:

De cop les cames m'han fet figa,
tot s'ha tornat de color gris (...)

fent al·lusió al color de l'uniforme dels policies (coneguts com *els grisos*).

El final, un cop narrats els fets, ens torna a la situació inicial, en temps de present:

És fluorescent la meva estrella de plàstic groc,
i tinc la galta més vermella,
segur del cop que m'ha donat aquest matí;
la mare que el va parir.
No és possible el que he vist...

En aquest text són evidents els connectors propis del discurs narratiu (en negreta), com ara alguns de temporals:

(...) potser del cop que m'he donat **aquest matí**
De cop les cames m'han fet figa (...)

i un d'espacial:

He vist un *jeep* sense manies, **tot cap avall** (...)

alguns de causatius:

(...) **potser del** cop que m'he donat aquest matí
(...) **segur del** cop que m'han donat aquest matí

i dos de contrastius:

Resulta que el vell era jove,
resulta que m'ha dit: "Ja et tinc".

però també n'apreciem omissions (entre parèntesi), sens dubte per causa del ritme narratiu, que reflecteix una acció frenètica; és el cas de connectors temporals:

(mentrestant) hi havia gent que s'ho mirava (..)
(de cop) uns han saltat en el tramvia (...)
(llavors) m'he aturat a ajudar-lo (...)
(aleshores) tot s'ha tornat de color gris (...)

L'estrella de plàstic groc a què es refereix en Quico Pi de la Serra és la que coronava (i encara ho fa) l'antiga fàbrica de cerveses Damm del carrer Dos de Maig de Barcelona.

Ell vivia al capdamunt del carrer Sardenya i aquesta estrella hi era ben visible, i en la cançó el que fa és associar aquesta estrella a les que se solien veure quan les porres de la policia impactaven sobre el cos dels ciutadans. D'aquí ve el doble sentit: l'estrella que ha vist per causa del cop rebut és tan colossal com la que forma part del seu imaginari paisatgístic quotidià.

Però si per exemplificar el discurs narratiu dins la NCC hem triat, a més de la cançó d'Al Tall, aquestes altres dues, és no sols per la similitud temàtica, sinó per la consegüent similitud dels constituents arquetípics. Vegem-los a continuació de manera esquemàtica:

	<i>'La fera ferotge'</i>	<i>'La meva estrella'</i>
temporalitat-	el decurs del dia.	el període d'un matí.
unitat temàtica-	narrador protagonista.	narrador protagonista.
transformació-	serenitat – espant – alleujament - perplexitat	serenitat – veure estrelles (cop) - adoloriment – perplexitat
unitat d'acció-	del primer ban de l'alcalde al segon ban, passant per l'apallissament i engabiament de la fera.	de la primera càrrega policial fins al final de la repressió de la manifestació.
causalitat-	la intriga comença amb el primer ban (precautori), se- gueix amb la manifestació i la repressió i acaba amb el segon ban (anunci de la re- cuperació de l'ordre).	la intriga comença quan es troba en la manifestació, vol ajudar un vell (que era un policia) i rep un cop de por- ra a la galta, i acaba passat el dia amb "la galta més ver- mella, segur del cop..."

Dins el corpus de cançons de la NCC els textos amb seqüència dominant narrativa constitueixen amb prou feines el 10%, en total en són només 14, però responen a una tipologia molt específica. Hi trobem d'una manera particular una mena de cançons que s'adiuen especialment al gènere narratiu: són cançons evocadores de persones que han estat mortes per causa del seu compromís militant (*'Cançó del lladre'*, dedicada a Puig Antich i a Jon Paredes 'Txiqui'), com a causa de la repressió més crua (*'Què volen aquesta gent'*, *'Crònica d'un temps'*) o per la violència feixista (*'A Miquel Gran'*), i totes elles mereixen el record i l'homenatge. També hi ha una vella cançó popular rescatada amb intenció (*'La jutgessa'*), una cançó popular patriòtica (*'Catalunya, comtat gran'*) i

l'excel·lent versió de la cançó de Víctor Jara *'Te recuerdo, Amanda'*, *'Amanda'* feta per Raimon.

5.3.1.4 L'explicació.

L'explicació és un mode d'organització del discurs que parteix d'un supòsit previ: l'existència d'informació, tant per part de l'emissor com per part del receptor, obtinguda, bé per la via de la reflexió, o bé per la via de l'experiència. Fa servir el llenguatge amb predomini de la funció referencial per damunt de les altres funcions (expressiva, directiva, fàtica...) definides per Jakobson (1960), car la seva funció primordial és transmetre informació, a partir, en aquest cas, de la informació prèvia que acabem d'esmentar, ja que, com a fenomen discursiu, l'explicació consisteix, contextualment, a *fer saber*, *fer comprendre* i *aclarir* coses sobre aquell coneixement previ, que mai no es posa en qüestió, però que per part del receptor necessita l'aclariment d'un emissor posseïdor de més saber.

La comunicació d'aquesta informació s'associa normalment a l'objectivitat i a la veritat, i, tot i que el discurs l'explicatiu no té pròpiament el propòsit de convèncer o influir en el comportament de l'interlocutor, l'explicació es dona en un context en el qual el receptor reconeix a l'emissor un nivell de coneixement superior, amb capacitat per facilitar-li la comprensió o l'aclariment d'algun tema, cosa que atorga a aquest últim un factor de prestigi i autoritat que, per tant, generen poder de convèncer i de crear adhesió.

És en l'àmbit de la didàctica, i la NCC té un indubtable vessant didàctic, on l'explicació constitueix el nucli fonamental del discurs de transmissió. Per això trobem amb més freqüència la presència de l'explicació en àmbits com l'ensenyament i la divulgació (també la divulgació és un àmbit propi de la CC), i com veurem tot seguit, és també molt pròpia dels tractats, assaigs i estudis històrics (explicació històrica). El relat dels fets, causes, motius i conseqüències correspon, així, al desenvolupament discursiu que l'emissor situa a distància, a través dels temps verbals de passat i de l'ús de la tercera persona gramatical, que focalitza l'atenció en els fets explicats.

Sintetitzarem a continuació l'esquema prototípic de l'explicació segons J-M. Adam. Es parteix d'un **esquema inicial**: la referència a un objecte complex, i a partir d'aquest, el procés explicatiu s'enceta a partir d'una pregunta que construeix un **esquema problemàtic**, un problema cognoscitiu referit a l'objecte, que cal resoldre. Un cop problematitzada la qüestió (esquema problemàtic) s'activa el procés explicatiu, que es realitza concretament en la fase resolutiva mitjançant estratègies discursives a les quals corresponen uns procediments determinats específics d'aquesta seqüència: *la definició, la classificació, la reformulació, l'exemplificació, l'analogia i la citació* (Calsamiglia, Tusón 1999, 309-10). En la fase resolutiva es dona resposta al problema i s'elabora l'**esquema explicatiu**, en el qual l'objecte apareix ja explícit i entenedor.

Talment com succeeix en els altres modes discursius, la seqüència explicativa no sol presentar-se en un text de manera homogènia, sinó com a seqüència dominant

envoltant junt a la qual també hi caben seqüències secundàries argumentatives, descriptives o narratives. També pot aparèixer com a seqüència incrustada dins un text d'un altre mode discursiu dominant.

Dins el corpus de cançons que tractem, n'hi ha nou que són de mode explicatiu, i en constitueixen el 6% del total. En tractar-se d'un nombre tan reduït les citarem totes en ordre cronològic:

<i>'Mama caca'</i>	1977
<i>'Què vos passa, valencians?'</i>	1977
<i>'Processó'</i>	1979
<i>'Corasón loco'</i>	1981
<i>'Com el far West no hi ha res'</i>	1981
<i>'Catalluna'</i>	1983
<i>'Al meu país la pluja'</i>	1984
<i>'Qui dirà la nostra història'</i>	1984
<i>'Fi de festa- La gent vol viure en pau'</i>	1985

Totes nou cançons contenen una evident intenció didàctica i pretensió d'objectivitat, característiques pròpies, com dèiem abans, del mode explicatiu, i il·locutivament són totes, també, actes de parla assertius, cosa que es correspon amb el caràcter d'afirmació amb convicció i fermesa que contenen els enunciats, encara que algunes també contenen una marcada intenció il·locutiva exhortativa, com ara *'Què vos passa, valencians?'* i *'Fi de festa- La gent vol viure en pau'*.

Per bé que altres de les cançons esmentades són, per llur forma, més prototípiques del discurs explicatiu (d'una manera particular *'Corasón loco'*), i pel fet que aquelles les tractem ja en altres subapartats dins el treball, per exemplificar *l'explicació* centrarem l'atenció i l'anàlisi en les dues cançons més atípiques d'aquest mode discursiu: *'Processó'* i *'Catalluna'*.

'Processó' (1979) és una cançó del grup valencià d'Altall inclosa dins el treball Quan el mal ve d'Almansa, disc temàtic (en la primera cara) dedicat a l'evocació de la derrota d'Almansa el 1707, i reivindicador de la història del País Valencià.

Analitzant la cançó segons l'esquema prototípic, tenim com a **esquema inicial** una evocació recordatòria que presenta un coneixement compartit: l'existència del País Valencià com a punt de partida inqüestionable, posseïdor d'una història pròpia que cal conèixer per comprendre i explicar la seva situació actual. L'**esquema problemàtic** s'enceta amb l'al·lusió al refrany "Quan el mal ve d'Almansa, a tots alçança" (v. bibliografia: *Cinc mil refranys catalans i frases fetes populars*), que com hem vist també dona títol a l'àlbum, refrany que al País Valencià (i de fet a tota la nació) esdevé un lloc comú. L'esquema problemàtic presenta el fet que l'origen dels mals que pateixen els valencians són tapats:

La història ja està passada,
pols i terra la taparen,

però el mal que vingué d'ella,
mal d'Almansa,
rossega encara i alcança
tot el poble.

Tot plegat és la metàfora d'una deliberada ocultació de la història que serveix els interessos dels invasors (i llurs col·laboradors) que es beneficiaren de la derrota d'Almansa, els hereus actuals d'aquells dels quals també parla, dins aquesta mateixa obra discogràfica, la cançó '*Lladres*':

No s'ensenya en les escoles
com van esclafar un país,
perquè d'aquella sembrada
continuen collint fruits.

El preludi de la fase resolutive fa servir un procediment retòric imaginatiu: un conjur ha de permetre dissipar la foscor del temps i treure a la llum unes imatges de la història a manera de visió. La visió consta de dues parts: la primera n'és una invitació als espectadors a presenciar des de diferents cadafals la processó que s'anuncia. Cal dir que els respectius cadafals són assignats a diferents generacions de valencians: el primer cadafal, als fundadors d'aquesta part de la nació (començant pel rei en Jaume), abastant totes les classes socials:

Que torne a la llum del dia
en un primer cadafal
tot el poble que va viure,
prenguen lloc en igualtat,
abans del fracàs d'Almansa,
Jaume I i Ausiàs March
amb els gremis i els oficis,
llauradors i gent de mar.

El segon cadafal és assignat als hereus de la derrota, també amb visió interclassista:

Que siguem també testics
en un segon cadafal
els hereus de la derrota,
valencians de Nova Planta;
prenguen lloc en igualtat
Maïans, Romeu i Sorolla
amb els obrers de la seda
i els plantadors de taronja.

El tercer cadafal el reserven a la generació de l'esdevenidor, la que ha de viure en un País Valencià alliberat:

en un tercer cadafal

aquells que encara han de nàixer,
gent desperta i sobirana,
senyors del seu propi viure;
prenguen lloc en igualtat.

A continuació semblen adreçar-se als homes i dones que formen part del present del narrador:

I vosaltres que sentiu
les músiques i els romanços,
obriu els ulls i voreu
des del vostre cadafal
l'ample caminal que s'obri
entre tots els concurrents.

Sens dubte el més valuós d'aquesta divisió generacional és la intenció, certament eficaç, d'oferir una visió global de la història del País Valencià presentant-hi un abans i un després de l'episodi històric evocat, completant-la amb la visió esperançada de futur que representen "aquells que encara han de nàixer".

La segona part de la visió és la processó. Si bé fins ara tots els fragments que n'hem vist constitueixen, junt a les darreres vuit línies del text, una seqüència explicativa, el fragment de la processó és una seqüència secundària descriptiva. Presenta característiques pròpies del mode descriptiu, com ara la presentació en tercera persona, l'enumeració i l'ús freqüent de l'asíndeton. Aquí es desenvolupa la fase resolutive, fent servir el procediment de la *classificació*, dintre d'una processó de personatges protagonistes de l'episodi històric de la batalla d'Almansa. Dins la processó, "llarga trista i desolada", els homes apareixen amb un aire spectral barrejats els d'un bàndol amb els de l'altre, semblantment a una mena de desfilada malendreçada. El procediment de la classificació, tanmateix, permet distingir-los i agrupar-los en funció de llurs similituds de rol en la contesa, per un cantó, i del bàndol al qual pertanyien, per un altre. Entre tots els que hi podríem trobar, ho podem observar resumidament en tres parelles de fragments:

l'invasor

Va davant el rei Borbó,
Felip V el calça llarga;
segueix l'any 1707
i el Decret de Nova Planta;
(...)

passen porcs i botiflers,
botiflers i sargantanes,
renegats i delators,

(...)

els de la terra

Carles d'Àustria plegant vela,
pebre, cànem i pesquera,

molts maulets, bolic al muscle,
busquen on alçaran casa;
porten pelfes i catifes
els teixidors de la llana;

passen Berwic i Blanquer
i Lluís XIV de França,
lliures, diners, divuités,
un nou patriotisme passa
castellanesc i estafant,
l'Estat Modern va d'estrena,
i els senyors van de dinar,

el Penjadet i Basset,
Quart de Poblet passa en flames,
volen les cendres de Xàtiva.

És precisament el coneixement, compartit per emissor i receptor, de l'objecte propi de l'esquema inicial, el que possibilita que l'oïdor de la cançó distingeixi els d'un bàndol dels de l'altre i, tot i la barreja de personatges, la visualització esdevingui efectiva.

L'**esquema explicatiu** ens mostra com la processó ha permès visualitzar el perquè i el com d'una derrota i les seves conseqüències. La qüestió queda aclarida en el darrer paràgraf del text, que en completa la seqüència explicativa, quan, seguint amb el joc retòric del conjur, que no pot durar sempre, i com despertant d'aquesta visió, la realitat ens fa tornar allà on érem:

I una extensa polseguera
s'escampa sobre la llum,
que el sol va en la comitiva
i la remor se l'en duu;
que el conjur no dura sempre
i la història ja és passada,
però el mal que vingué d'ella
rossega encara i alcança.

El mal encara continua, però l'explicació assolirà la seva eficàcia si la consciència que n'hem adquirit ens fa més assertius en la defensa dels drets del país i més decidits en la cerca de la solució.

'**Catalluna**' (1983) és la cançó que dona nom al primer de tres discos, fets entre 1983 i 1986, dintre, doncs, del subperíode del *decantament patriòtic*, que es pot dir que componen una trilogia de reivindicació nacional. És un temps en el qual la Companyia Elèctrica Dharma, empesos per un públic de nova generació ja ha assumit la idea independentista, com em va dir personalment Josep Fortuny, bateria i lletrista del grup (v. 2.1.22). Amb la presentació del disc Catalluna la Dharma va agafar la torxa patriòtica i s'hi va mantenir en aquesta faïçó en els dos treballs posteriors, que completen l'esmentada trilogia. '**Catalluna**' és una peça instrumental que, en directe, és introduïda per una glossa poètica recitada per Josep Fortuny amb el rerefons de la música (en la versió discogràfica la glossa sols apareix en la contracoberta del disc, com a motiu).

Vegem l'**esquema inicial**: '**Catalluna**' és una idea romàntica, i alhora, com a treball musical és, necessàriament, un projecte. És una obra que s'emmarca, dins l'àmbit combatiu, en la resistència cultural i en l'autoafirmació nacional a través dels sons

autòctons (v. 4.5.3.1.1). Ja com a punt de partida, i com a característica del mode discursiu explicatiu, presenta un coneixement compartit per emissor i receptor i que no es posa en qüestió. Es tracta, igual com hem vist abans en el tema *'Processó'* respecte del País Valencià, de l'existència de Catalunya com a país, amb una història i una tradició musical pròpies. *'Catalluna'* és, doncs, l'objecte. L'**esquema problemàtic** l'enceta un problema al voltant de l'objecte, que ve insinuat dins el primer paràgraf de la glossa:

(...) *Catalluna és la "marxa" recuperada d'unes melodies catalanes, llunyanes en el temps, però enceses i vives dins el cor.*

Només es necessita recuperar una cosa que s'està perdent. L'avantpenúltim paràgraf n'és encara més explícit:

(...) *I Catalluna vol dir, també, **recuperar les tradicions de la nostra cultura enfront de la potència de les cultures anglosaxones, de les cultures oficials manufacturades pels imperialismes. Catalluna com a contrapunt. El que ens falta és voluntat de mantenir diferències. I nosaltres volem oferir noves perspectives.***

L'esquema problemàtic consisteix, doncs, en la necessitat de combatre l'amenaça de despersonalització cultural dins un àmbit tan essencial com és la tradició musical.

El **procés explicatiu** consistirà a rememorar elements de la música antiga (en negreta els elements al·ludits):

(...) *Catalluna és la "marxa" recuperada d'unes **melodies catalanes, llunyanes en el temps, però enceses i vives dins el cor.***

(...) *Una lluna disfressada de llegenda, de muntanyes encantades i **cants de gesta.***

(...) *Una lluna eixerida i tendra: **lluna plena de poetes i cançons, amors i petons...***

així com instruments d'antany que encara avui perduren:

(...) *Una lluna engalanada de cims i planes, flors nevades, **violes i flabiols...***

(...) *festes, cossos ardents, follets **i un tamborí, quan canta el gall...***

enmig d'una glossa amarada de poesia i sensibilitat, amb tot de figures que ens remetent als segles de la formació de Catalunya. Aquesta glossa, dintre d'un text essencialment explicatiu, és una seqüència secundària descriptiva arquetípica, amb elements ben visibles propis del mode descriptiu com l'abundància de substantius i adjectius, l'ús de la tercera persona respecte a un contingut que respon a preguntes del tipus *quines parts té?, a què s'assembla?, com es comporta?*, i una utilització freqüent de l'asíndeton. Hi destaca l'anàfora com a procediment estilístic, referida en dos elements: *Catalluna*:

(...) *Catalluna sona a misteri i a màgia.*

(...) *Catalluna sona a lluna i a rauxa. Lluna de plata: jove, nua, prenyada...*

(...) *Catalluna és l'enyorança de joglars i cavallers, donzelles i fades...*
(...) *Catalluna és la "marxa" recuperlluna engalanada de cims i planes...*

fins a un total de deu vegades.

I *una lluna*:

(...) *Una lluna vermella vestida de sang i de roselles, de cabells d'or de blat i de ginesta.*
(...) *Una lluna disfressada de llegenda, de muntanyes encantades i cants de gesta.*
(...) *Una lluna guarnida de boscos i salivera d'estrelles.*
(...) *Una lluna medieval atapeïda de dames i princeses...*

fins a set vegades. Mentre que en el mot *Catalluna* l'anàfora serveix per enfocar i exaltar el motiu, *la lluna* evoca el misteri i la nit dels temps, i per tant, antiguitat, arrelament. En definitiva, essència. La remembrança del passat, d'unes arrels fondes, justifiquen la voluntat de preservar-les.

L'esquema explicatiu, a manera de conclusió de la glossa, ve sintetitzat dins el darrer fragment d'aquesta, en concret en l'avantpenúltim i penúltim paràgrafs, que al seu torn constitueixen la seqüència explicativa, la qual, tot i ser menys extensa que la seqüència descriptiva és la seqüència dominant, ja que, en aquest text, la seqüència descriptiva és al servei de l'explicativa:

(...) *I Catalluna vol dir, també, recuperar les tradicions de la nostra cultura enfront de la potència de les cultures anglosaxones, de les cultures oficials manufacturades pels imperialismes. Catalluna com a contrapunt. El que ens falta és voluntat de mantenir diferències. I nosaltres volem oferir noves perspectives.*

Aportem la nostra condició mediterrània com un acte de solidaritat davant l'amenaça que pesa sobre aquesta cultura nostra, sobre la vella saviesa de les civilitzacions que s'han fet al voltant d'aquesta mar.

La il·locució assertiva del text cerca l'efecte perlocutiü de convèncer el receptor de la necessitat de preservar la tradició musical, però la profunditat poètica de la glossa hi afegeix la capacitat d'emocionar, i el particular rerefons musical hi contribueix força. Prova d'això és l'exquisida declaració d'amor al país que se'n deprèn de la darrera frase:

(...) *Sí, la lluna jove i nua i bategant em torna un tros petit de nit, i amb una tendresa infinita us dic que Catalluna és la penyora d'un sentiment molt antic.*

5.3.2 Cançó metafòrica i cançó al·legòrica.

Considerem la *cançó metafòrica* i la *cançó al·legòrica* construccions discursives peculiars de la NCC, tant per la forma com per la freqüència amb què apareixen. Tant l'una com l'altra participen del caràcter didàctic, més que no pas de l'ornamental, que abans (5.2.1) atribuïem a la metàfora com a recurs dins la NCC. Per bé que totes dues es fonamenten en la metàfora, la distinció entre *cançó metafòrica* i *cançó al·legòrica*, que ja la vaig expressar en un treball anterior (Pardo 2002), es basa en el fet que la *cançó metafòrica* es refereix als textos que en la seva integritat constitueixen una metàfora, i deixen a la intel·ligència de l'oïdor la descodificació del missatge, mentre que la *cançó al·legòrica* fa servir un sentit directe, però introduït o complementat amb un de metafòric a manera d'il·lustració o d'enriquiment de la idea, que poden anar seguits l'un de l'altre o bé funcionar simultàniament. En aquest darrer cas podríem parlar, com veurem més endavant, de metàfora instrumental.

Pel que fa als autors que elaboren aquesta modalitat discursiva, cal dir que es tracta d'un nombre reduït de cantants, que en podríem dir especialistes; de fet són solament sis autors de la NCC d'entre els vint-i-set que tractem en aquest treball. I fins i tot, dintre d'aquests sis, n'hi ha dos de més prolífics que la resta, que són Esquirols i La Trinca, amb cinc i quatre temes respectivament del total de quinze cançons, entre metafòriques i al·legòriques, que trobem dins el corpus de la CC.

Els modes discursius que presenten aquesta mena de cançons són diversos (descriptiu, narratiu, argumentatiu i explicatiu), però els actes de parla són, majoritàriament, de caràcter assertiu (onze de les quinze cançons), en virtut de llur caràcter predictiu i afirmatiu, i pel fet que la construcció d'un raonament en forma metafòrica o al·legòrica sempre conté una evident intenció didàctica (*fer entendre*).

La *cançó metafòrica* i la *cançó al·legòrica* formen, com dèiem, dins el corpus de la CC, una sèrie ben delimitada.. Això ens fa considerar la utilitat de fer-ne una sinopsi cronològica:

	<u>cançons metafòriques</u>	<u>cançons al·legòriques</u>
1962 ----		

1968----	<i>'La fera ferotge'</i> , <i>'L'estaca'</i>	

1971 ----	<i>'La matança del porc'</i>	
1972 ----	<i>'La gallineta'</i>	

1974 ----	<i>'El burro i l'àguila real'</i>	
1975 ----	<i>'Conte medieval'</i>	<i>'El cucut'</i>
1976 ----		<i>'La faixa'</i>
1977 ----		<i>'Un gran dia'</i>
1978 ----	<i>'Goigs a Sant Democraç'</i>	

1980----	<i>'Torna, torna Serrallonga'</i>	
1981 ----		<i>'Corasón loco'; 'Com el Far West...'</i>
1982 ----		<i>'Pirates de l'oest'</i>

1984 ----		<i>'Cucuts de rellotge'</i>

1986 ----		

És simptomàtic com després de la mort del dictador, al 1975, les cançons metafòriques deixen pas a les al·legòriques, tret de dues cançons metafòriques d'Esquirols, més destinada al divertiment la primera (*'Goigs a Sant Democraç'*), i més arriscada la segona (ni més ni menys que *'Torna, torna, Serrallonga'* [v. 4.6.1]). De fet, en conjunt es pot afirmar que aquestes cançons metafòriques, en comparació amb les al·legòriques, temàticament, i sobretot si les lliguem amb el difícil període sociopolític, tenen un caràcter més compromès. Per això aleshores, és a dir, durant tot el subperíode de *sortir al carrer*, tancar el missatge en un tot metafòric sempre resultava més prudent que no pas fer-ne al·legories explícites. No resulta estrany, per tant, que just un any després de la “transacció” del poder i una relativa relaxació de la censura, al començament de l'anomenada Transició, La Trinca iniciés el seu cicle de cançons al·legòriques precisament amb l'agosarat tema *'La faixa'*.

La **cançó metafòrica**, com dèiem, és aquella en la qual tot el text constitueix una metàfora completa. *'La fera ferotge'* i *'L'estaca'* són les primeres cançons metafòriques de la NCC, i també, històricament, les més significatives. Sorgeixen l'any que enceta el subperíode de *sortir al carrer*. *'La fera ferotge'*, text de mode narratiu (v.5.3.1.3), descriu precisament un acte de sortir al carrer, una manifestació obrera reprimida brutalment per la policia, com era habitual, i ho fa a través de la metàfora de l'animal engabiat (curiosament, igual com *'L'estaca'*). És una peça genial, plena d'enginy i d'estructura impecable. Amb un tendre i irònic sentit de l'humor, metaforitza la repressió d'una manifestació obrera amb la idea de la fugida de la gàbia d'una perillosa fera del parc. El text s'obre i es tanca amb els bans de l'alcalde, que marquen l'abans (avís d'alerta) i el després (desaparició del perill) del succés que altera el que les autoritats volen que sigui considerat la normalitat i l'ordre.

Abans de la narració del seu encontre amb la fera, l'autor, narrador i protagonista dels fets, s'hi posiciona des de la classe social:

Jo, que no tinc ni casa,
ni cotxe ni un carret,
em vaig trobar aquell dia
la fera en el carrer.

Trobar-se amb la fera suposarà per a l'espantat vianant desfer la demonització que en feia l'alcalde (la que el règim feia de tota contestació social i lluita obrera). La conversa entre tots dos humanitza la fera i en recull la reivindicació:

Tremolant i mig mort:
-Ai, Déu, redéu, la fera!
I en veure'm tan fotut,
em va dir molt planera:
-Xicot, per què tremoles?
Jo no te menjaré-
-I doncs, per què t'escapes
del lloc on tens marcat?-
-Vull parlar amb l'alcalde
i dir-li que tinc fam,
que la gàbia és petita,
jo necessite espai-.

Tot seguit, el narrador il·lustra la repressió:

Els guàrdies, que la veuen,
la volen atacar.
La fera es defensa,
no la deixen parlar.
Com són molts i ella és sola,
no pot i **me l'estoven,**
i emprenyats per la feina
a la gàbia **me la tornen.**

Podem observar la frase “*no la deixen parlar*” com una eloqüent al·lusió a la manca de llibertat d'expressió. El caràcter il·locutivament assertiu de la cançó es troba en el discurs de la fera. També és remarcable l'ús del pronom reflexiu, que ens fa veure com l'autor empatitza amb la fera (“*me l'estoven*”, “*me la tornen*”), per tal com aquesta construcció aporta un to de comprensió i d'afectuosa complicitat.

L'estaca és una cançó de mode discursiu argumentatiu i il·locutivament també és exhortativa. Si la cançó de l'Ovidi ens parla d'una gàbia, la de Lluís Llach fa servir per il·lustrar l'opressió un instrument que, en l'ambient rural en què visqué de jove, és utilitzat per lligar un animal (*p.e.* “*estacar un gos*”), privar-lo de moviment. L'estaca esdevé, així, quelcom que ens immobilitza i no ens permet caminar com a poble, no ens deixa avançar. La figura retòrica ve donada a través del diàleg entre un noi jove i un avi [Lluís Llach evocava la seva relació, a dotze anys d'edat, amb Narcís Llansa, un barber republicà jubilat, avi del seu amic Ponç Feliu i home que li féu despertar la consciència nacional] que li fa veure la situació d'opressió (de Catalunya, s'entén, encara que no l'esmenta). Per bé que la forma del diàleg pot donar lloc a un equívoc, cal dir que el cantant, encara inexpert com a lletrista, i malgrat l'ajuda que rebia en el vessant literari per part de J. M. Espinàs i M. Aurèlia Capmany (tal com ell mateix

detalla en una recent entrevista dins la revista *L'Avenç* –v. Muñoz 2010-) a l'hora de compondre aquesta cançó invertí les persones de la interlocució:

L'avi Siset em parlava
de bon matí al portal,
mentre que el sol esperàvem
i els carros vèiem passar.
-Siset, que no veus l'estaca
a on estem tots lligats?
Si no podem desfer-nos-en
mai no podrem caminar.

Pragmàticament hom es pot adonar que és l'avi Siset que “li parlava”, i la frase, en comptes de “Siset, que no veus l'estaca?” hauria hagut de ser, per exemple: “Noiet, que no veus l'estaca?”. Per tant, de la mateixa manera, la tornada de la cançó, veritable nucli discursiu, són les paraules de l'avi:

*Si estirem tots, ella caurà,
i molt de temps no pot durar;
segur que tomba, tomba, tomba...
ben corcada deu ser ja.
Si jo l'estiro fort per aquí
i tu l'estires fort per allà,
segur que tomba, tomba, tomba...
i ens podrem alliberar.*

Hi ha, en el context de la cançó, un ingredient de canvi generacional, sobretot reflectit en una emotiva darrera estrofa, amb l'avi ja absent però amb l'evocació de les seves paraules, més vives que mai:

L'avi Siset ja no diu res,
mal vent que se'l va emportar!
ell, qui sap a quin indret,
i jo a sota el portal.
I quan passen els nous vailets,
estiro el coll per cantar
el darrer cant d'en Siset,
lo darrer que em va ensenyar:
Si estirem tots...

Aquest factor generacional s'emmarca en un període d'imminència de canvis, molt propi de l'any en que sorgeix la cançó, el 1968 (“...*i molt de temps no pot durar*”), però a aquest canvi li cal la convicció que solament es podrà accelerar amb l'empenta d'un esforç decidit i valent. En *‘L'estaca’* hi ha també un important esquema temporal que és propi d'un conjunt de cançons de la NCC (v. 5.6), basat en l'eix format per un *passat negatiu*, un *present conflictiu* heretat d'aquell passat, i un *possible futur en llibertat* condicionat

a la lluita, en aquest cas, la crida de l'avi Siset a l'esforç perseverant, present en la tornada.

'L'estaca' és, probablement, no la més versionada però sí la cançó més interpretada del conjunt de la CC (deixant a banda el *'Cant del Barça'*). Inclosa en tots els cançoners, corejada en tot d'actes reivindicatius i manifestacions, deu ser sens dubte també la més apresada per dues generacions ja de catalans. Fins i tot va ser adoptada com a himne pel sindicat polonès *Solidarnosc* durant els anys vuitanta del segle passat (sense saber qui n'era l'autor). Com a anècdota, el mateix Llach explicava com durant una actuació a Polònia li van retreure, incrèduls i molestos, un comentari que féu atribuint-se'n la paternitat de la cançó.

'La matança del porc' (1971) i *'El burro i l'àguila reial'* (1974) són dues cançons de Francesc Pi de la Serra dignes de destacar, que presenten, d'entrada, quatre coincidències significatives: totes dues són textos de mode descriptiu i il·locutivament assertius; el títol conté la metàfora i es tracta d'una metàfora disfèmica del regne animal (sinècdoc disfèmica en el cas del "burro", ja que pretén simbolitzar una propietat de l'element metaforitzat); tant l'una com l'altra pertanyen al subperíode de *sortir al carrer*; i les dues cançons es refereixen metafòricament i albiren el final de la dictadura, alhora que pretenen encomanar optimisme.

En *'La matança del porc'* el títol sintetitza la cançó completa. Comença situant-se en el present ("Avui...") amb una mirada retrospectiva (al franquisme):

Avui és la diada de matar el porc
que hem anat engreixant
des de fa bastants anys,
amb llet de la més bona
i tomàquets de l'hort,
amb la millor farina, patates i ous.

Després d'una llarga i detallada descripció d'una matança del porc amb tota la seva cruesa, talment com si es tractés d'un manual d'instruccions, la darrera estrofa descriu el final feliç on el porc (el dictador) és objecte de matança, la porca (l'aparell de la dictadura) "plora mentre nosaltres riem", i tot plegat ha de ser el preludi del que els espera als garrins (els feixistes). Més endavant analitzarem amb més detall aquesta darrera estrofa, quan la compararem amb el final de la següent cançó.

En *'El burro i l'àguila reial'* el títol és, com dèiem, una sinècdoc disfèmica. [Abans que res cal observar com a la sinècdoc del *burro*, significat el dictador, podria semblar que s'hi afegís una altra relativa a l'hereu designat per aquest (el llavors príncep Joan Carles de Borbó), però resulta més versemblant veure-hi una referència a un dels símbols del règim, *l'àguila reial* de l'escut i la bandera de l'Estat, ja que l'optimisme que desprèn la cançó no lligaria amb la perspectiva de la mort també d'aquell]. Les diferents estrofes de la cançó presenten la mort del burro i l'àguila reial com la resposta i solució als mals del present, fent al·lusió a l'obscurantisme:

Per què ballem el ball de mala gana?
per què tanquem finestres quan, obertes,
deixen entrar la llum que abans teníem?

a la moral falsa i repressora:

on s'estripen raons imprescindibles?
on encara es recorden les croades?
on l'amor és pecat per immoral?

i a la tristor i la resignació:

¿Quan tornarem a riure com ho feien
els nostres pares, fort, sense recança?
quan deixarem els nervis de l'espera?
quan dormirem per sempre el "tant se val"?

L'esperança, amarada d'impaciència (*"quan deixarem els nervis de l'espera?"*) resideix en la certitud que tot s'ha de començar a solucionar...

Quan es morin el burro i l'àguila reial.

Són destacables les al·lusions ridiculitzadores que fa en la primera estrofa, referides al servilisme envers el poder corrupte i arbitrari:

¿Qui fa i desfà quan vol, sense manies,
retalla siluetes sense rostre,
que corren, s'agenollen i raspallen,
xisclen com marietes, donant ordres
per al seu bé i per al nostre mal?:
Són el burro i l'àguila reial.

Les "siluetes sense rostre" suggereixen tant els perfils del "caudillo" gravats amb motlle, que pintaven en parets junt amb frases llagoteres, com a l'efígie de les monedes. El disfemisme *xisclar com marietes* no deixa de ser una referència a la veu efeminada que caracteritzava el dictador, i que fa extensiu al ridícul to autoritari dels agents i seguidors d'aquell.

El darrer punt en comú de *'La matança del porc'* i *'El burro i l'àguila reial'* al qual fèiem referència és la perspectiva optimista que presenta l'estrofa final de cada una de les cançons:

'La matança del porc'

La porca està plorant i nosaltres rient:
ens menjarem la llengua del seu parent.
Demà hi haurà bon tall, s'ha acabat la fam,
demà passat fuet i després pernil.

'El burro i l'àguila reial'

Sortirem al carrer i una gentada
es fondrà amb salts de joia i alegria,
el sol resplendirà radiant i amb força,
i el festeig durarà quatre setmanes:

I quan s'acabi el porc, hi passarà la porca,
i després els garrins i tots els porcs del món.

una gresca a nivell nacional
quan es morin el burro i l'àguila reial.

Sens dubte, aquests dos finals de cançó reflecteixen com l'optimisme de l'autor anava creixent, durant els tres anys que hi ha entre l'una cançó i l'altra, a mesura que s'albirava el desenllaç: l'alleujament i la confiança en la fi de la penúria de *'La matança del porc'* es transformen tres anys després, dins *'El burro i l'àguila reial'*, en l'expectativa d'una apoteosi col·lectiva. Aquest ànim que Pi de la Serra vol encomanar és, alhora, un reflex del que es respirava en la societat catalana en aquells anys.

Una altra metàfora animal té, en aquest cas, la gallina com a protagonista. Es tracta del lloc comú de la gallina ponedora com a metàfora d'allò que és proveïdor de béns i font de riquesa. *'La gallineta'* (v. 4.5.2.2) és la idea que Lluís Llach va adoptar per posar en evidència la situació d'opressió nacional de Catalunya. Per bé que la motivació econòmica no hauria de ser de cap manera la raó principal per voler la llibertat de la nació, i encara que el text semblava orientat en aquest tema, tractant-se de Lluís Llach es pot afirmar clarament que la metàfora de la gallina ponedora explotada i maltractada és una sinècdoke, una part que simbolitza el tot dels drets nacionals. Tot i així, un sentit economicista d'aquesta cançó fóra vigent el 1972 i no ho hauria deixat de ser fins avui, per la qual cosa aquesta composició del cantant de Verges sembla d'inspiració futurista, ja que en el moment actual difícilment se'n podria fer una de més precisa i adequada com a element de l'argumentari per la independència nacional.

Potser s'hi podria parlar d'un narrador que reproduïx les reflexions de la gallina i, tot seguit, anuncia que *"la gallina ha dit que no..."*, però sóc del parer que la cançó consisteix en un monòleg de la gallina, encara que en alguna ocasió parli d'ella i es presenti en tercera persona, com ara en el començament:

La gallineta ha dit que prou
ja no vull pondre cap més ou...

i en la tornada:

*La gallina ha dit que no,
visca la revolució!*

És clar i ben entès que en el seu monòleg la gallineta és Catalunya. No debades, era ben habitual que, tant el públic durant un recital com en qualsevol moment uns joves amb guitarra, substituïssin *"la gallina ha dit que no"* per *"Catalunya ha dit que no"*. La cançó conté un fort esperit de rebel·lió, [hi acompanya força el compàs frenètic de la melodia, i el contrast amb el to més pausat però contundent de la tornada]. De mode discursiu descriptiu, il·locutivament és un text declaratiu. L'entrada ja és esclatant, i no s'està d'utilitzar el reneç com a procediment expressiu:

La gallineta ha dit que **prou**,
ja no vull pondre cap més ou,
a fer punyetes aquest sou

que fa tants anys que m'esclavitza.

Aquesta darrera frase, que apareix en cursiva, és, igual com hem vist abans en la cançó '*La matança del porc*', una mirada retrospectiva als anys transcorreguts del franquisme, per bé que es podria interpretar des d'encara més endarrere, és a dir, des de la Nova Planta. Per tant, implica per part de la gallineta una presa de consciència forjada al llarg del temps que l'ha menada a dir prou i a blasmar ja per fi tota temptació de conformisme:

A canvi d'algun gra de blat
m'heu tret la força de volar, (presa de consciència)
però, us ho juro, **s'ha acabat**, (rebel·lió)
tinc per davant tota una vida.

Novament destaquem la darrera frase en cursiva, aquest cop per remarcar la mirada al futur, a un futur esperançat i en llibertat.

Les al·lusions a l'opressor són diàfanes:

(...) el que de mi se n'aprofita
(...) un cop lliurada del botxí
(...) que n'estic farta d'impotents

i la perspectiva de noves relacions és marcada per la confiança i l'optimisme:

(...) no hi ha d'haver-hi cap perill
perquè m'entengui amb les veïnes.

En l'expressió metafòrica de les noves relacions aprofita per atacar la repressió sexual franquista:

I els galls que amb mi hauran de dormir
els triaré sans i valents,
que n'estic farta d'impotents
que em fan passar nits avorrides.

Tot un clàssic del repertori reivindicatiu dels anys setanta i vuitanta, al mateix nivell de '*L'estaca*', ha estat recuperat i versionat per la nova generació de la mà del grup de rock, punk i ska Inadaptats (dins *Homenatge a Lluís Llach. Si véns amb mi*, PICAP, 2007 [v.8.5]), ben segur per la vigència, com dèiem, i renovada actualitat del seu contingut. També el fet d'haver estat versionada per la nova generació combativa, que enarbora la idea de llibertat nacional en el seu sentit global, demostra fins a quin punt aquesta cançó mai no havia estat considerada una mera reivindicació del fet econòmic.

El '*Conte medieval*' d'Esquirols és un arquetip del mode discursiu narratiu. Apareix l'any 1975, pocs mesos abans de la mort del dictador, cap al final, doncs, del subperíode de *sortir al carrer*. Aquesta història, ambientada en un escenari de l'edat

mitjana, recrea un tòpic de la rondallística catalana i europea: un rei (en aquest cas un baró); un poble; una situació de conflicte i l'aparició decisiva d'un personatge humil. En el cas del *'Conte medieval'*, enmig d'un context de tirania i abús sorgeix una veu crítica en la persona d'un trobador que passa pel poble i la subsegüent reacció contra el tirà. Conté una poderosa força il·locutiva, deguda en part al gènere utilitzat, és a dir, a la metàfora associada al gènere rondallístic. Les imatges, els personatges i els diàlegs són dotats d'una gran força expressiva, com ara el joc de contrastos produïts en una mateixa estrofa:

el poble

pel seu terme que moria
d'esquifit i famolenc

demanant-li amb ulls plorosos
que tingués d'ells pietat

el baró

amb carrossa d'or i plata
passejava tot superb

...ell somreia, i burleta
els cridava amb veu de tro

Estrofa per estrofa hi podem observar les diferents fases del conflicte i de la lluita. La primera estrofa defineix la situació de tirania, no explica el com ni el perquè, tan sols situa el fet en un temps que arrenca del passat:

Temps era temps que hi havia en un poblet medieval,
un baró de mala jeia que a tothom volia mal.
Amb carrossa d'or i plata passejava tot superb
pel seu terme, que moria d'esquifit i famolenc.

De la segona a la quarta, mostren la crueltat de la tirania i la inutilitat dels laments:

Xics i grans, mig morts de gana, li sortien al seu pas
demanant-li amb ulls plorosos que tingués d'ells pietat.
Però ell somreia, i burleta, els cridava amb veu de tro:
"A pensar, males abelles, necessito molt més or".

Els diumenges a la tarda organitzava un gran joc:
"Vilatans, vinga a la festa, a la festa de la mort!
Vull setze joves per banda amb espases i garrots
a fer d'escacs a la plaça, i que guanyin els més forts"

Xics i grans, mig morts de pena, li sortien al seu pas,
demanant-li amb ulls plorosos que tingués d'ells pietat.
Però ell somreia, i burleta, els cridava amb veu de tro:
"A jugar, vatua l'olla, que a mi m'agrada aquest joc!"

La cinquena descriu la irrupció de la veu crítica, el trobador, que suposarà el punt d'inflexió de la història:

Un joglar passà pel poble avançada la tardor,
que amb senzilla veu cantava, i així deia la cançó:
*"Ai del poble, ai de la vila que té un lladre per senyor!
Si vol pau que sigui justa, l'haurà de gunyar amb suor"*.

La sisena estrofa representa la presa de consciència per part del poble i l'inici de la rebel·lió, que es consumarà al final en les dues darreres:

Xics i grans, tots l'escoltaven, li donaven la raó,
els naixia l'esperança, van anar a trobar el baró.
Però ell somreia, i burleta, els cridava amb veu de tro:
"Us faré tallar una orella si escolteu el trobador!"

Els vilatans es negaren a pagar més els tributs,
al palau armats anaren i parlaren sense embuts:
"No et volem per baró nostre, no et volem, ves-te'n d'aquí,
que si et quedes, ai de tu, a la forca has de morir".

Xics i grans, tots a la una, li cantaven la cançó:
"Ai del poble, ai de la vila que té un lladre per senyor",
però ell callava, i de ràbia se li corsecava el cor,
mentre el poble repetia la cançó del trobador:

*"Ai del poble, ai de la vila que té un lladre per senyor!
Si vol pau que sigui justa, l'haurà de guanyar amb suor".*

El factor il·locutiú exhortatiu es troba en la tornada, és a dir, en el cant del trobador.: rebel·lió, doncs, contra tirania.

D'aquesta manera, Esquirols metaforitzen la tirania del poder de l'estat i la situació de submissió en què es troben els catalans. El paper del trobador el pretenen exercir, aquí, els cantants. No debades, en aquesta cançó es condensen alguns factors molt propis del grup Esquirols, com ara dos dels seus leitmotius més importants: la lluita contra la por i la idea de la cançó com a arma de lluita, de la qual es consideren els trobadors moderns. Respecte d'això, en tenim alguns dels exemples més clars en la cançó que bé podríem dir que representa la seva declaració de principis, **'Fent camí'**, que aplega els dos leitmotius esmentats:

(...) i avivaré **amb el cant**
el pas dels meus companys.

Amb la llum resplendent
la força del vent
m'empeny endavant.
Són els homes
que **van vençant la por**.

També els trobem dins **'Cada dia és un nou pas'**:

Sovint, amic, massa sovint,
sento que som poble oprimat
que ha begut dolços vins d'oblit
i **al compàs de la por** es va destruint.

Potser amb el crit, potser amb les mans

obrirem pas, **farem un cant**
que vibrarà i es farà gran
com el dia que creix a cada instant.

I, naturalment, els trobem en la cançó que ara ens ocupa, *'Conte medieval'*: els vilatans vencen la por:

Els vilatans es negaren a pagar més els tributs,
al palau **armats anaren i parlaren sense embuts:**
“No et volem per baró nostre, no et volem, ves-te'n d'aquí,
que si et quedes, ai de tu, a la forca has de morir”.

i la cançó del trobador (com ho ha de ser la d'Esquirols) és la força que els empeny vers la seva llibertat:

(...) **mentre el poble repetia la cançó del trobador:**
“*Ai del poble, ai de la vila...*”

La voluntat d'Esquirols d'esdevenir trobadors del segle XX (igual com altres cantants coetanis) la defineix clarament un dels membres del grup, en Joan Vilamala: amb la cançó volien definir-se i fer prendre consciència a la gent de la problemàtica col·lectiva [vegeu entrevista a Joan Vilamala dins (Pardo 2002, pp. 70-71)].

'Conte medieval' ha estat versionada també per la nova generació, concretament per cantants de l'envergadura combativa de Francesc Ribera 'Titot', cantant de Brams i de Mesclat, juntament amb David Rossell (dins *Viatge efímer a la vall dels mots*, Disc-Medi, 2000) i més recentment pel grup d'Argentona (Maresme) Ebri Knight (dins *La palla va cara*, Propaganda pel fet, 2013).

'Goigs a Sant Democraç' (1978) és la segona de les tres cançons metafòriques d'Esquirols. Apareix ja dins el subperíode del *desengany*. Amb un discurs de mode descriptiu i il·locutivament assertiu, els *'Goigs a Sant Democraç'* són una composició doblement metafòrica, ja que d'una banda, com a tornada de la cançó adopten un element de la tradició popular i de l'imaginari religiós com són els goigs, amb la metàfora que constitueix la invocació a un sant imaginari, i d'altra banda, per la metàfora que conté el text. La invocació al sant se situa entre la ironia i la paròdia del refrany referit a Sant Pancraç, i en reproduïx, si no la mètrica, sí almenys la rima:

*Sant Democraç,
protegiu nostre pas.*

Sant Pancraç, salut i feina
pel nostre braç.

Es tracta d'una descripció metafòrica, i amb una bona dosi d'humor, de la dictadura com a procés i la celebració del la seva fi, a través d'una metàfora del món sanitari: la dictadura com a malaltia produïda per un virus maligne (el dictador); el temps de

quarantena (els quaranta anys); uns bruixots transmutats en falsos metges (els polítics feixistes hereus de la dictadura); la convalescència fins a la “mort del virus” (amb la ironia del “*franc repòs*”) i la necessitat de prevenir-se “contra un nou virus d’eixa mena”.

Si quaranta anys foren molts anys
per **la forçada quarantena**,
cal vigilar, immunitzar
contra un nou **virus d’eixa mena**.

Bé ho han dit els alemanys,
que han passat un cas semblant,
tot i que el seu historial no és ben bé igual.
Hem pogut tenir la sort de gaudir d’un **franc repòs**,
fins que **el virus en qüestió s’ha mort**.

És destacable, set anys després, la similitud temàtica i fins i tot esquemàtica dels ‘*Goigs a Sant Democraç*’ amb ‘*La matança del porc*’ de Pi de la Serra, com podrem visualitzar més endavant. La diferència està en les perspectives que dibuixen l’una cançó i l’altra. Set anys abans (1971), encara hom preveia en la imminent mort del dictador l’acabament simultani de la dictadura. La cançó d’Esquirols, però, se situa ja dins el subperíode del *desengany*. Els canvis esperats no arribaven, enmig del frau que suposà l’anomenada Transició, el president de la Generalitat del Principat, Josep Tarradellas (el gran bruixot), no semblava tenir cap pressa i en la societat catalana es manifestava certa decepció i impaciència. L’última estrofa de la cançó, prèvia a la darrera invocació al sant, s’hi refereix amb força eloqüència:

Els bruixots, per prevenir qualsevol alteració
ho volien tallar tot, no et fot!
(...)
Als bruixots hem demanat que ens donin d’alta aviat,
sembla ser que no estan pas ben disposats:
Mentre tinguin un malalt, honoraris van cobrant,
per això van receptant calmants.

[Avui és un fet innegable que al virus del franquisme no se li va aplicar el tractament contundent que requeria per ser exterminat del tot. Com diu la cançó d’Esquirols, tan sols se li han aplicat calmants. Els temps actuals posen en evidència la magnitud del fracàs.]

És per això que aquell optimisme exultant de Pi de la Serra dins ‘*La matança del porc*’ es transforma dins els *Goigs* d’Esquirols en impaciència i en una mirada prudent i escèptica, tot advertint-nos que:

(...) cal vigilar, immunitzar
contra un nou virus d’eixa mena.

La intenció il·locutiva, assertiva, es basa en la constatació dels fets que s’estan produïnt, a manera d’advertiment, i cerca l’efecte perlocutiu de prevenir, posar en alerta contra una hipotètica però gens impossible involució (“un nou virus d’eixa mena”).

I per això, doncs, invoquen el sant:

*Sant Democraç, protegiu **nostre** pas.
Feu-nos el do de ser nostre patró.
Sant Democraç, de **bruixots** n'estem farts,
no volem caure en les urpes
del **virus maligne** que ens ha fet malbé,
mai més!*

I com apuntàvem abans, és interessant destacar les semblances esquemàtiques i argumentals entre *'La matança del porc'*, de Pi de la Serra, i els *'Goigs a Sant Democraç'*, d'Esquirols. Vegem-ne els paral·lelismes entre les dues cançons i també llurs elements simbòlics:

	<i>'La matança del porc'</i>	<i>'Goigs a Sant Democraç'</i>
el dictador	el porc	el virus maligne
la dictadura	l'engreixament	la quarantena
els feixistes	la porca i els garrins	els bruixots
mort del dictador	la matança del porc	la mort del virus
és hora de ser lliures...	"la porca està plorant i nosaltres rient"	"de bruixots n'estem farts"
... i posar-se a caminar	"ja no pasarem gana per un quant temps"	"aquell qui del llit se n'aixeca voldrà sortir al carrer de presa"
determinació de no tornar-hi mai més	"demà hi haurà bon tall, s'ha acabat la fam"	"no volem caure en les urpes del virus maligne que ens ha fet malbé, mai més!"

Com dèiem abans, doncs, i tal com reflecteix el to de les tres darreres seqüències, la cançó de Pi de la Serra manifesta major optimisme, ja que se'n desprèn la idea d'un període nefast ja periclitat, mentre la cançó d'Esquirols convida a la cautela i la prudència davant d'un futur encara incert, perquè no s'han acomplert les expectatives. Tot plegat és una mostra de com la Nova Cançó, especialment el seu vessant resistencial i combatiu, és una veritable crònica històrica i sociològica d'un període crític de la història de la nació catalana.

'Torna, torna, Serrallonga' (1980), la darrera cançó metafòrica de la CC, data del darrer any del subperíode del *desengany*. És una cançó que ja hem tractat exhaustivament

en parlar de les cançons en defensa de la natura (4.6.1). Solament destacarem aquí la seva qualitat de cançó metafòrica i en completarem breument l'anàlisi d'alguns factors. D'estructura sensiblement diferent de la resta de cançons metafòriques, aquesta composició de mode discursiu descriptiu és il·locutivament declarativa, car és una crida a la mobilització i al combat. Si bé la crida, el factor il·locutiu, es troba en la tornada:

*Torna, torna, Serrallonga,
que l'alzina ens cremaran,
que ens arrencaran les pedres,
que la terra ens robaran.*

la metàfora, de ressons bèl·lics, és en la totalitat del text:

Del cor de les Guïlleries
sortirà **un gran espetec**,
que en faran **ressons de guerra**
les parets de Tavertet.

Des de Sau a la Cellera,
des del Far al Matagalls,
el trabuc d'en Serrallonga
tornarà als amagatalls.

El bandoler català Joan Serrallonga és la metàfora del patriota, en virtut de la seva història i llegenda, i la cançó no ha estat mai entesa sinó com una crida a la defensa de la terra en el sentit més ampli, per molt que la idea de l'autor fos una crida al combat ecologista (v.4.6.1). En qualsevol cas, la cançó '*Torna, torna, Serrallonga*' és una de les peces amb major força il·locutiva de la producció d'Esquirols, i inqüestionablement una de les que han assolit major eficàcia perlocutiva del conjunt de la CC. Durant tots els anys 80 i fins avui ha estat una cançó emblemàtica per al conjunt de l'independentisme català, i forma part, igual com '*Arrels*', '*Fent camí*', '*Conte medieval*', '*Al banderer de la pau*', '*Riu enllà*' i '*Et cobriran de blasmes*' del repertori del jovent català, algunes d'elles, com ara '*Conte medieval*', '*Al banderer de la pau*' i '*Et cobriran de blasmes*' amb l'ajuda de les versions de Mesclat, Marc Serrats i Piero Pesce (v. 8.5). És proverbial la facultat d'aquest grup de perpetuar els seus temes en els cançoners.

La *cançó al·legòrica* també es fonamenta en la metàfora, però combina el sentit metafòric amb el sentit directe, és a dir, l'explicació de la metàfora. Mitjançant la metàfora, no cerca en aquest cas l'ocultació, sinó l'èmfasi i el reforçament de la idea. Així, en la cançó al·legòrica la metàfora no substitueix la idea directa sinó que la complementa. La cançó al·legòrica és, per tant, essencialment didàctica. Veurem, també, com les set cançons al·legòriques presents en aquest corpus de cançó combativa responen a tres esquemes diferents. D'entrada, **aquelles que comencen assenyalant el sentit directe** i tot seguit hi afegeixen la seqüència metafòrica, ja sigui omplint amb aquesta la resta de la cançó o bé alternant el sentit directe amb el sentit

figurat. Aquesta estructura, que la comparteixen quatre cançons (*Corasón loco*; *Com el Far West no hi ha res*, *Pirates de l'Oest* i *Cucuts de rellotge*) té força semblança amb un dels esquemes més freqüents de les paràboles de Crist en els evangelis, i que es basen generalment en el mètode de la comparació (v.p.e: Mt 13, 44-45; i 24, 14-30). Un altre tipus el constitueixen dues cançons (*El cucut* i *Un gran dia*), que comencen amb la metàfora i **presenten l'explicació directa en la tornada**, a partir de la qual alternen els dos sentits fent servir un discurs paral·lel. El darrer tipus és aquell en el qual el text es desenvolupa metafòricament durant tota la cançó fins que **efectua l'explicació al final del text**, i apareix solament en la cançó *La faixa* (La Trinca, com veiem, n'abasta exemples de tota la tipologia; no debades en són els mestres).

Comentarem els aspectes més interessants de les cançons d'aquesta modalitat discursiva. En primer lloc, criden l'atenció dues composicions que ja hem tractat en profunditat dins el capítol sobre la metàfora (v. 5.2.1.10): *El cucut*, d'Esquirols, i *Cucuts de rellotge*, de Raimon. En totes dues coincideix el fet que la frontera entre la consideració de cançó metafòrica o cançó al·legòrica queda una mica difusa. Tanmateix hi ha factors que les inclinen vers la consideració de cançó al·legòrica. En el cas d'*El cucut*, discurs argumentatiu arquetípic i il·locutivament exhortatiu, hi ha dues seqüències que podem dir que trenquen la metàfora continuada. Si bé les dues primeres estrofes semblen adreçar-se a un cucut, instrument de fusta:

Són les sis, són les set, ets un pobre cucut de paret,
a les vuit, cantaràs, a les nou hi tornaràs...

la tornada, hàbilment a través d'un marcador temporal (*"en molts moments"*) trenca la referència directa amb un mer instrument material, i tot seguit elabora una personalització del missatge ben aclaridora:

Ets cucut, ets cucut, joguina del temps;
ets cucut, **ets cucut en molts moments**.
Ets cucut, ets cucut, sinònim d'absurd
d'un món disfressat de legalitat
que juga amb tu.

I el final de la cançó rebla el clau de l'explicació, tot desemmascarant la idea i convertint-la en una causa compartida:

Ets cucut, ets cucut...
Si n'ets conscient, **el nostre futur bé pot canviar**:
depèn de tu, de cadascú.

En el cas de la cançó de Raimon, *Cucuts de rellotge*, text també de mode argumentatiu i en aquest cas il·locutivament assertiu, el començament: *"Voldrien fer de nosaltres uns cucuts de rellotge"*, vol dir pragmàticament que no en som, de cucuts, que encara no han aconseguit que ens en tornem, i pressuposa el coneixement compartit de la metàfora, la qual constitueix la resta de la per altra banda breu cançó, ja de manera purament il·lustrativa:

(...) Tancats dintre la capsa,
sortiríem per dir les hores.
I si no ens donaven corda
passarien els anys i les coses,
mentre nosaltres, sempre quiets
dintre la capsa quedàvem.
Voldrien fer de nosaltres
uns cucuts de rellotge.

Una altra curiositat d'aquestes dues cançons és, a banda de la qüestió temàtica que ja hem comentat (v. 5.2.1.10), és que *'El cucut'* (1975) i *'Cucuts de rellotge'* (1984) són respectivament la primera i la darrera cançó al·legòrica del corpus de CC. No és sobrer repetir que totes dues volen reflectir la idea de la condició de subjectes passius de molts individus, del risc del conformisme, i advertir de la voluntat per part del poder de tallar la nostra capacitat de mobilització i de decisió. Però mentre la cançó de Raimon planteja la qüestió hipotèticament, es limita a assenyalar aquest perill d'alienació i deixa el tema enlaire, la d'Esquirols la manifesta com una realitat present en molts i que cal subvertir-la, tot fent una crida a l'acció, tant en l'àmbit individual:

Mai com ara has tingut el desig d'aixecar el vol,
fugir del lligam que et té presoner,
volar arreu del món i saber d'altres veus,
i aprendre a cantar lliurement.

com en el col·lectiu:

Si n'ets conscient, el nostre futur bé pot canviar.:
depèn de tu, de cadascú.

Es fa molt difícil pensar que, nou anys després d'*'El cucut'*, Raimon no s'hi inspirés a l'hora de compondre *'Cucuts de rellotge'*. No estem parlant pas de plagi, però sí del versionament d'una idea.

'La faixa' (1976), sens dubte una de les cançons més populars entre els subperíodes del *desengany* i el *decantament patriòtic*, inaugura el magnífic cicle d'al·legories (de les que considerem combatives) de La Trinca, i ho fa en el mateix moment social d'optimisme compartit, com hem vist abans, per Pi de la Serra quan compongué *'La matança del porc'*, i en certa mesura per Esquirols amb els *'Goigs a Sant Democraç'*. De mode discursiu narratiu i il·locutivament assertiva, a ritme de *pasodoble* la cançó és caracteritzada per un exultant i enginyós sentit de l'humor, ple d'ironia i sarcasme. La faixa i els fabricants de faixes com a metàfora del franquisme i els franquistes aprofita l'homofonia dels mots "faixa" i "faixista" amb els adjectius "fatxa" (pop. "feixista") i "feixista". La història que narra la cançó, és a dir, la crisi per causa del desús de la faixa com a article anacrònic, amb la desesperació dels seus fabricants, i el paral·lelisme amb el signficat (la perspectiva del final de la dictadura i el neguiteig de l'estat) voreja, si no és que hi entra de ple, en el terreny de la perfecció.

El "corsé" no està de moda, la cotilla va de baixa,
per això els fabricants de faixes de la indústria nacional
convoquen per la tablilla el gremi de la cotilla:

dimecres a dos quarts d'onze, assemblea general.

*La faixa, la faixa està de rebaixa,
no se'ls veu gaire optimistes
aquests fabricants de faixes,
altrament dits faixistes.*

Farcit d'expressions plenes de comicitat, no s'està de fer al·lusió a dues dictadures veïnes recentement periclitades (Portugal i Grècia, totes dues el 1974), ni d'ironitzar sobre la possibilitat (com es demostraria cinc anys després) d'un intent d'involució (en negreta):

“Clients de tota la vida ara ens estan fent el salt,
no s'exporta cap cotilla ni a Grècia ni a Portugal.
Què tant acostar-se a Europa!, què tant canviar de jaquetes!
Si no vetllem pel negoci anirem a fer punyetes.
Doncs, fent números, he vist que **si segueix anant de baixa
caldrà tornar a dir al país: “O faixa... o caixa!”**

No ens podem deixar la genial associació metonímica de la faixa (com a peça de roba que “oprimeix”) amb l'opressió social:

Continuant la reunió es llegeix una octavilla
que en contra de la cotilla ha llançat l'oposició,
on hi ha escrit: **“Companys: la faixa
ens oprimeix i ens domina,
cal cremar totes les faixes i els faixistes de propina.”**

La metàfora es resol en un antològic final, en el qual els fabricants de faixes reunits entonen exaltats una dels aforismes més cèlebres del nacionalcatolicisme:

mig histèrics els que queden, canten exaltadament:
“Tres días hay en el año que relucen más que el sol:
Jueves Santo, Corpus Cristi y el **divuit de juliol.**”

amb la particularitat que el que corresponia de dir: “y el día de la *Ascensión*”, és substituït per l'esment de la principal efemèrides del franquisme (dia del “Alzamiento”). D'aquesta manera, la metàfora (que és evident que era entesa per qualsevol oïdor de la cançó) és posada definitivament al descobert, i la postilla és el burlesc missatge final adreçat als faixistes, amb el reguitzell de tòpics que constituïen els dimonis familiars de la dictadura:

*Faixistes, no busqueu més solucions,
sabeu de fonts fidedignes que la culpa és dels maçons
i dels jueus malignes.
Faixistes, sou del món occidental reserva espiritual
sota el mantell protector de la Santa Inquisició.*

Del conjunt de cançons que hem anat veient que reflectien optimisme i esperança de canvi real, **'La faixa'** és, amb propietat, la més engrescadora. No debades, el 1976, any següent a la mort del dictador, fou curull d'esdeveniments que expressaven

l'efervescència social que es vivia al país (v. cap.10): els històrics recitals a Palau d'Esports de Barcelona de Lluís Llach i de Pi de la Serra, que s'afegien al que va fer al mateix lloc Raimon l'octubre de l'any anterior; les grans manifestacions a Barcelona, primer per la llibertat dels presos polítics, i poc després reclamant “Llibertat, Amnistia i Estatut d'Autonomia”; la constitució de la Taula de les Forces Democràtiques i Sindicals del País Valencià; la formació de l'Assemblea Democràtica de Mallorca; i l'11 de setembre històric que reuní més de 100.000 persones a Sant Boi de Llobregat. Però la inseguretat de l'Estat es traduïa en penes de mort i repressió generalitzada. D'una manera particular, aquesta repressió l'exercia la policia al carrer (v.4.4.3) contra tota mena de manifestació. Seguint el seu estil particular, La Trinca reflectia aquests fets amb sarcàstic humor amb la cançó *'Un gran dia'* (1977). Tal com queda palès en la seva extensa discografia, era un costum habitual en aquest grup fer servir melodies i parodiar cançons conegudes, independentment de llur gènere, origen i llengua, per tal d'inserir-hi lletres provocadores i arribar, així, al gran públic. En aquest cas, per metaforitzar la primera comunión davant de la policia d'un jove conscienciat políticament, es valen d'una peça clàssica del repertori espanyol de postguerra, del cantant Juanito Valderrama, *'Su primera comunión'*, que descriu l'ambient familiar i l'acte religiós d'una nena de set anys, amb l'afectació carrinclona del llenguatge pròpi d'aquella època. Igualment com *'La fera ferotge'* i *'La meua estrella'*, descriu la brutalitat policial en l'exercici de la repressió, però la tendra ironia de l'Ovidi i l'enginyosa mordacitat de Pi de la Serra les substitueix La Trinca per l'humor i el sarcasme (sobre l'eficàcia perlocutiva de l'humor, v.5.2.4). Cal dir que les paròdiques de La Trinca segueixen quasi fil per randa l'estructura de la cançó parodiada, tant pel que fa a la música com en el desenvolupament argumental. *'Un gran dia'*, text de mode discursiu narratiu i il·locutivament assertiu, està construït sobre una sil·lepsi inicial, que correspon a la posada en escena. Seguint l'esquema de Valderrama: “*Como una blanca azuzena, lo mismo que un jazmín, va mi niña hacia la iglesia, a la iglesia de San Gil (...) En el quisio de la puerta estamos su madre y yo, con lágrimas en los ojos y risa en el corazón*”, la cançó de La Trinca fa la posada en escena del jove:

Com una blanca ponzella,
com la flor del llessamí,
el nostre infant surt de casa
un diumenge al dematí.

Amb els ulls negats de llàgrimes
el mirem des del portal,
surt de casa el fillet nostre
amb un aire angelical.

Perquè avui és un gran dia,
sempre en tindrà un bon record:
rebrà la primera hòstia
l'angelet del nostre cor.

La tornada, calcada de la cançó de Valderrama: “*Para un padre y una madre, no hay alegría mayor/ que ver hacer a sus hijos la primera comunión*”, trenca la sil·lepsi resolent la metàfora:

*Per un pare i una mare
n'és l'alegria millor*

*veure el fill fent la primera
manifestació.*

Un cop desvetllat el sentit directe, la resta de la narració ja adquireix un únic significat, però acompanyat pel discurs al·legòric paral·lel de l'acte religiós, com ara la subsegüent corredissa i la càrrega policial:

Ja hi ha “follón” a Pelayo,
va corrent cap al merder;
ai! si el veiés el seu iaio,
que era de la CNT.

Panxa enlaire estan les Rambles,
cotxes, cadires i bancs;
xiulen les bales de goma...
tot és ple de núvols blancs.

Fuig corrent de la fumera
el nostre fill estimat,
i allà rep la primera hòstia
sense haver-la demanat.

Observem el sentit al·legòric dels “núvols blancs” com a evocació de la iconografia religiosa, per fer referència a la fumera produïda pels pots de fum que la policia feia servir per confondre i dispersar els manifestants.

Dins l'al·legoria global, cal tenir en compte el sentit metafòric de ritu d'iniciació, talment com ho és una primera comunió en la religió catòlica, que hom li aplica a la manifestació al centre de Barcelona. Era un lloc comú, durant els anys setanta i primeries dels vuitanta, que els homes i dones compromesos políticament havien corregut algun cop davant “els grisos” (“*tot s'ha tornat de color gris*”, com diu Pi de la Serra dins *‘La meva estrella’* [v.5.3.1.3]) començant pel carrer Pelai (llavors Pelayo, com diu la cançó) i fins a la Rambla, on tenia lloc tot el terrabastall que en les estrofes transcrites més amunt els nois de La Trinca descriuen amb tota fidelitat, cosa que per a molts esdevenia en bona mesura un veritable ritu d'iniciació. Així, el jove d' *‘Un gran dia’*, un cop ha rebut “la primera hòstia” ja se sent feliç i realitzat com a militant combatiu, i si la cançó de Valderrama hi descriu l'apoteosi: “*Un coro de serafines (...) le da el agua bendita un angelito del cielo*”, durant el seu retorn a casa al nostre jove no el fan de menys, i el cor d'àngels li taral·leja, manllevant una cançó popular, un dels lemes clàssics de les manifestacions dels anys setanta:

I amb el cor tot ple de joia
torna a casa ben calent,
mentre que **en el cel, els àngels
canten solidàriament:**
“Baixant per la Font del gat,
amnistia, amnistia!
Baixant per la Font del Gat,
amnistia, llibertat!
Baixant per la Font del gat,
Estatut d'Autonomia!

Baixant per la Font del Gat,
amnistia, llibertat!”

Si les cançons al·legòriques que hem vist fins ara pertanyen al subperíode de *sortir al carrer*, amb **‘Corazón loco’** i **‘Com el Far West no hi ha res’** (1981) ens trasl·ladem al primer any del subperíode del *decantament patriòtic*, tot i que al mateix temps manifesten explícitament *el desengany*. En totes dues el motiu és la qüestió nacional. **‘Corazón loco’** és la darrera cançó de la que anomenem ‘tetralogia contra l’entelèquia’ (l’entelèquia de la unitat d’Espanya) de La Trinca (v. 4.5.5.2), i talment con **‘Un gran dia’**, és una paròdia, en aquest cas d’un popular bolero, *‘Corazón loco’*, del cantant hispanocubà dels anys quaranta i cinquanta Antonio Machín. La cançó és un diàleg en el qual un individu interpel·la un altre sobre la seva presumptament contradictòria doble relació sentimental, i aquell s’explica i es justifica. Es pot dir que la cançó de La Trinca pren com a metàfora la cançó de Machín, ja que, seguint-ne el mateix esquema, allí on Machín parla de *la muller i la fulana*, La Trinca parla de manera sobreentesa d’*Espanya* i de *Catalunya*.

‘Corazón loco’

No te puedo comprender,
corazón loco,
no te puedo comprender,
y ellas tampoco.
Yo no me puedo explicar
cómo las puedes amar tranquilamente,
yo no puedo comprender
cómo se pueden querer
dos mujeres a la vez, y no estar loco

Tot seguit, ve l’explicació de l’interlocutor:

Aquí va mi explicación,
pues me llaman sin razón
corazón loco:
una es el amor sagrado,
compañera de mi vida,
esposa y madre a la vez;
la otra es el amor prohibido,
complemento de mis ansias,
y a quien no renunciaré (...)

‘Corazón loco’

No en puc treure l’entrellat,
corazón loco,
jo no sé qui t’ha enredat
menjant-te el coco.
I és que no me’n sé avenir
com això no et fa patir ni t’atabala;
és difícil esbrinar
com es poden mantenir
dues pàtries i no estar tocat de l’ala.

Això ens passa als de per aquí
i als d’algunes altres zones,
que mantenim dues pàtries
com qui manté dues dones.
Una pàtria és la parenta,
que m’hi van casar per força
i no em deixa divorciar.
És una dona dolenta,
que m’esbronca i m’estomaca
i que em parla en castellà.
L’altra pàtria és la fulana,
perquè a mi em dóna la gana
perquè ella em té el cor robat,
tot i que algunes vegades,
quan anaven tan mal dades
l’he estimada d’amagat.

Fins aquí, tenim els fonaments de la cançó. Però '*Corasón loco*', a diferència de la cançó de Machín, no pretén justificar l'assumpte exposat, sinó assenyalar-hi un conflicte. Abans de continuar caldrà contextualitzar bé la cançó. D'entrada, direm que es tracta de la metàfora més perfecta que s'ha fet mai i que reflecteix amb major exactitud la veritable naturalesa del lligam entre Catalunya i Espanya, tant des de la perspectiva del present en 1981 com des de la visió històrica, amb la metàfora de les diferents situacions que se'n deriven. Vegem:

ocupació militar com a origen de l'actual relació:

“(…) que m’hi van casar per força,
i no em deixa divorciar”

violència i submissió política i lingüística:

“(…) és una dona dolenta,
que m’esbronca i m’estomaca,
i que em parla en castellà”

episodis repressius:

“(…) tot i que algunes vegades,
quan anaven tan mal dades,
l’he estimada d’amagat.

La cançó no s’atura aquí, i l’explicació continua:

espoli econòmic:

“Una pàtria em fiscalitza,
m’inspecciona, em fa la guitza,
i em té el jornal controlat;
i com una sangonera,
m’escorcolla la cartera
fins que em deixa ben pelat (…)”

L'àlbum *Nou de Trinca*, al qual pertanyen '*Corasón loco*' i '*Com el Far West no hi ha res*' aparegué a la primavera de 1981. Havia tingut lloc l'intent de cop d'estat del 23 de febrer, que fou, al cap i a la fi, la culminació d'una forta ofensiva espanyolista que s'estava produint en tots els àmbits. El 25 del gener, quan encara s'estava debatent un tímid intent d'elaborar una Llei de Normalització Lingüística, aparegué publicat el cèlebre 'Manifiesto de los 2300' autoanomenats "intelectuales i profesionales que viven y trabajan en Cataluña" advertint de la marginació que, deien, hi estava patint la llengua espanyola. Estava clar que l'espanyolisme no pensava cedir gens pel que feia a la supremacia del castellà, i consideraven abusiu l'ús que s'estava fent de l'article 6 de

l'Estatut d'Autonomia de Catalunya (La llengua pròpia i les llengües oficials). A aquest 'Manifiesto' es refereix amb contundència la següent i penúltima estrofa de la cançó:

“I ara surten manifestos
on expliquen quatre llestos
que ja m'estic excedint,
i vomiten la parida
de que som jo i la querida
els qui l'estem oprimit”.

Val a dir que la reacció civil al 'Manifiesto' fou espontània i extraordinària. Enmig d'una veritable atmosfera d'indignació social, el 18 de març tingué lloc al paranimf de la Universitat de Barcelona l'acte de fundació de la Crida a la Solidaritat en Defensa de la Llengua, la Cultura i la Nació Catalanes, que agrupava el suport de 950 entitats i partits polítics i 400.000 signatures de particulars. L'acció més important i espectacular de la 'Crida' fou una concentració que omplí amb prop de 100.000 persones el Camp Nou del F.C. Barcelona sota el lema 'Som una Nació'. Entre els diversos actes que s'hi varen realitzar hi hagué l'actuació musical de Marina Rosell, Lluís Llach, Al Tall i La Trinca, que tingué el coratge de cantar i entusiasmar els assistents amb *'Corasón loco'* [No era fàcil cantar aquesta cançó en un acte en el qual el Gobierno Civil fins i tot havia prohibit de llegir cap manifest, i en un clima marcat per la por i la prudència, sobretot tenint en compte que el segon firmant del 'Manifiesto', Federico Jiménez Losantos havia estat objecte d'una acció de l'organització Terra Lliure just un mes abans. De fet va ser la darrera acció patriòtica de La Trinca abans de la seva deserció, i no fou casual que aquesta fos l'única cançó de l'àlbum Nou de Trinca que no tingué traducció-adaptació al castellà (v. 8.3)].

Tornant a la cançó, la diferència amb la cançó de Machín consisteix en el fet que en *'Corasón loco'* l'individu interpel·lat no sols admet que viu en contradicció i en conflicte, sinó que la considera una situació del tot forassenyada:

Y ahora puedes tú saber
cómo se pueden querer
dos mujeres a la vez y no estar loco.

¿Qui és el burro que et va dir
que a mi això no em fa patir
ni m'atabala?
Jo tampoc no veig gens clar
com es poden mantenir dues pàtries
i no estar tocat de l'ala.

No m'estaré d'agrair a La Trinca que, encara que tal vegada ho fessin senzillament per fer coincidir la cançó de referència, invertissin els rols de gènere habituals i possessin Catalunya i els catalans per una vegada en el rol masculí de la ja cansosa i habitual metaforització de la relació entre Catalunya i Espanya (fora de comparacions, tan desafortunades com ridícules, que fan servir termes com “dona maltractada”, “violència de gènere”- és a dir, contra la dona-, o “matrimoni mal avingut”, quan del que es tractaria realment fóra d'un “casament per força”, com diu la cançó). Es tracta, en qualsevol cas i sens dubte, de la cançó més compromesa socialment i políticament del grup de Canet al llarg de la seva carrera. Semblava que en l'ambient nacional de

1981, consumat el *desengany* i en ple subperíode del *decantament patriòtic* [decantament que també es produí en l'àmbit polític, ja que la promulgació de la LOAPA, el 1982, llei regressiva en l'aspecte autonòmic destinada a apaivagar els ànims de l'estament militar espanyol, féu unir les forces nacionalistes en el mapa polític català], els nois de La Trinca havien decidit abanderar una posició ferma. Tanmateix, els fets posteriors capgirarien aquesta perspectiva (v.8.3).

En l'aspecte discursiu, aquesta cançó constitueix un dels casos en què la consideració sobre el mode d'organització del discurs i el factor il·locutiü adquireix especial rellevància. Així, '*Corasón loco*' no sols és cançó al·legòrica, sinó que es tracta del text més arquetípicament de mode explicatiu de la NCC. I en l'aspecte il·locutiü es caracteritza per una gran força assertiva: expressa (ajudat pel vigor expressiu de la metàfora) autoestima i coneixement dels propis drets, alhora que desemmascara i posa en evidència la mentida i la contradicció amb convenciment i de manera molt ben argumentada.

Si '*Corasón loco*' conté la metàfora més precisa de la relació Catalunya-Espanya, dins '*Com el Far West no hi ha res*', i també en forma de cançó al·legòrica, es troba la que millor reflecteix la realitat colonial catalana i defineix el tarannà particular d'aquests colonitzadors. Utilitzant hàbilment un lloc comú cinematogràfic com és la lluita dels indis americans contra els colonitzadors, en fan la metàfora amb els catalans i els invasors espanyols. El començament de la cançó trenca la unitat metafòrica del text, i la converteix, així, en cançó al·legòrica:

Diu que hi ha una tribu d'indis a l'Oest americà
que té alguna retirada amb el poble català...

Des d'aquest moment, tot el discurs esdevindrà una analogia, enginyosa però evident. Es tracta de la metàfora total de la situació colonial de Catalunya. Igual com en '*Corasón loco*', hi ha un eix temporal que arrenca d'un passat remot:

Invasions de tota mena **ha sofert contínuament**,
però una de les més sonades **l'ha tingut darrerament...**

és a dir, que pressuposa el *casament per força* que esmenta la cançó anterior, i assenyalava la invasió de Frank Custer com un episodi més entre tants, però, en definitiva, l'actual. Tot seguit, per explicar el present, és a dir, la dictadura recent i la Transició, no s'estan de denunciar –ne directament l'enganyifa:

Però a la mort del general, el dels *sellos* de correus,
ho deixà tan ben lligat que manen els seus hereus.
Per poder canviar-ho tot però **que tot seguís igual**
van muntar unes eleccions per distreure el personal.

i acaba amb un auguri futurista que es complirà pocs mesos després:

I ara es volen tirar enrere perquè diu que som un cas,
i quan se'ns dóna un ditet ens agafem tot el braç,
i de tant que recomanen prudència i moderació

ja no estem **desencantats**: ara estem cagats de por.

Doncs no volen que fem l'indi i **amenacen cada dia**
que vindrà, si no estem quiets, el set de cavalleria.

Les dues primeres frases es fan ressò de la brama que corria en els cercles del vell règim, més viu que mort, i en l'àmbit militar, que es queixaven tots ells dels "excessos" de les autonomies catalana i basca. Més endavant dona notícia del desengany ja instal·lat i consolidat en la societat ("desencantats"), i l'estrofa final reflecteix el soroll de sabres que mai no cessà. I el 23 de febrer hi arribà el Set de Cavalleria.

'Com el Far West no hi ha res' respon al mateix patró discursiu i il·locutiü de *'Corasón loco'*, és a dir, mode discursiu explicatiu i il·locució assertiva. L'assertivitat s'amplifica i assoleix major eficàcia amb el factor humorístic que aporta l'al·legoria, sobretot per magistral elaboració d'aquesta.

5.3.3 Gèneres discursius.

Un cop hem vist els diferents modes d'organització del discurs, així com la cançó metafòrica i la cançó al·legòrica com a construccions pròpies de la CC, tractarem ara aquesta des d'un altre pla d'organització textual: els gèneres discursius. Hom pot observar, dins els corpus de la CC, una sèrie de cançons amb una determinada tipologia de gèneres. Els gèneres als quals ens referirem no els identificarem pas amb els esquemes clàssics. N'hem triat, però, els models que ens han semblat, per similitud, més útils, per bé que no s'ajustin del tot a llur l'esquema i definició tradicional, adequant-los a un fenomen comunicatiu nou com és, en aquest cas, la NCC. Així, atenent a la forma, l'estil, i tot el relacionat amb la funció poètica del llenguatge, i en funció de l'estructura interna d'un gènere en ell mateix com és el gènere cançonístic, adoptant la nomenclatura de les formes clàssiques hi distingirem sis gèneres: *el plany*, *l'homenatge*, *el romanç*, *el conte*, *l'himne* i *la sàtira*.

5.3.3.1 El plany.

El *plany* com a gènere prové de la poesia trobadoresca occitano-catalana. Llavors es basava en el lament per la mort d'un personatge i una lloança d'aquest, generalment un senyor protector del trobador, per bé que sovint es referia a un rei o un personatge de la noblesa. El concepte de *plany* com a fet cançonístic ha evolucionat de llavors ençà, tot adquirint diverses formes, tal com ho demostra, per exemple, a les nostres contrades una cançó popular anònima de les primeries del segle XX, titulada *'Plany'* i relativa al fet nacional, que diu així:

*Catalunya, en altre temps,
ella sola es governava,
i es feien les seves lleis
en sa llengua i no en cap altra.
Plora, plora, Catalunya,*

*que ja no et governes ara!
Des de ja fa massa temps
estrangers són que la manen,
i en llengua estranya es fan lleis
que a la nació són contràries.
Plora, plora, Catalunya,
ja que et doblegues encara.*

També, no debades, dues cançons que tractem són titulades com a *plany* per part dels seus autors. Abans, però, d'entrar en matèria, cal preguntar-nos fins a quin punt el *plany* pot ésser considerat combatiu. I és que, al marge de la denominació del gènere, cal distingir-ne el sentit de lament estèril del de la queixa o expressió de greuge. El primer parla de dissort i resignació; el segon, de querella contra la injustícia i el dolor injustament patit, font d'indignació que mou consciències en positiu, propi d'aquell que no es resigna ni abaixa els braços. Pel que fa a la forma, cal considerar, malgrat el que dèiem anteriorment, que algunes de les cançons que tractarem, concretament tres de les referides a persones, s'assemblen bastant al *plany* trobadoresc en el sentit que combinen l'expressió del dol i l'homenatge implícit envers elles.

Les temàtiques del *plany* dins la NCC són clarament definibles: de les nou cançons que en formen part, quatre es refereixen a persones assassinades pel feixisme espanyol, tres són *planys* per la natura i dues pertanyen al vessant reivindicatiu de la nació.

El primer dels *planys* ve de la boca d'Ovidi Montllor en *'Crònica d'un temps'* (1973). Es refereix amb tota probabilitat a l'assassinat de l'obrer Manuel Fernández Márquez per un tret de la policia durant una jornada de vaga a la central tèrmica de Sant Adrià de Besòs (Barcelonès), aquell mateix any [encara que bé podria referir-se globalment als diversos obrers assassinats igualment per la policia al llarg dels tres anys anteriors (v. 3.2)]. A la narració poètica d'una visió presencial de l'enterrament hi segueix una part recitada que resulta tendra i corprenedora, i que acaba amb una imatge durament irònica:

*Un vell despertador que sonava
a les sis de cada dia nou,
avui, ha sonat encara,
i ella ha palpat el buit del llit,
tan gran, de casa, i ha dit:
"Alça't, ja és hora".
Hi ha un cartell a una obra,
la tinta és tendra i negra:
"Se admite personal".*

'Campanades a morts' (v. 4.4.3.2; 5.3.1.2.1.1), encara que Lluís Llach l'enregistrà l'any següent, podem dir que data de la mateixa nit del 3 de març de 1976, dia de la matança d'obrer a Vitòria pels trets de la policia. Llach la compongué en calent tot just en assabentar-se dels fets, i la interpretà pocs dies després a Vitòria. Escrita en forma de

rèquiem, és significatiu com la primera estrofa fa del lament, no un gest resignat, sinó una declaració combativa (en negreta):

Campanades a morts **fan un crit per la guerra**
dels tres fills que han perdut les tres campanes negres.
I el poble es recull quan el lament s'acosta:
Ja són tres penes més que hem de dur a la memòria.

El fragment IV de la cançó, que de fet és l'estrofa final, vol, en forma poètica, transformar el sacrifici dels obrers en un pressagi de la victòria final de la causa obrera:

La misèria esdevingué poeta,
i escrigué en els camps en forma de trinxeres.
I els homes anaren cap a elles.
Cadascú fou un mot del victoriós poema.

Joan Isaac tragué a la llum la cançó '**A Margalida**' el 1977, tres anys després de l'execució del jove Salvador Puig Antich (v. 4.4.3.2), al qual es refereix la cançó. Adreçant-se a qui va ser durant un temps la companya de Salvador, Joan Isaac plany la mort d'aquest:

I potser no sabràs
que el seu cos, sovint,
ens creix a les venes
en llegir el seu gest
escrit per parets
que ploren la història.

Però de cap manera la mort de l'activista va revestida d'un sentiment de derrota, sinó que ha de ser l'esperó per continuar la lluita:

I amb aquesta cançó
reneixi el seu crit
per camps, mars i boscos...

L'octubre del mateix any fou assassinat a Alacant, a mans de la ultradreta, el jove patriota i militant Miquel Grau, mentre participava en l'enganxada de cartells per a la diada nacional del País Valencià. Semblantment al que féu Lluís Llach respecte als fets de Vitòria, el grup Al Tall s'afanyà a compondre una cançó, '**A Miquel Grau**', en record i homenatge, i la interpretà poc dies després amb motiu de la diada patriòtica del l'Aplec del Puig, el darrer diumenge d'octubre. En aquest cas, Al Tall situa el *plany* dins el tipus específic de la *complanta* d'origen medieval:

Per cridar "Vull l'Estatut", ai!,
per cridar "Vull l'Estatut" a Miquel assassinaren.
Ço passà en Alacant, soledat de l'ai, ai, ai!,
ço passà en Alacant, en Alacant el mataren.
Per cridar "Vull l'Estatut a Miquel assassinaren.

La tristor i la desolació no deixen lloc al sentiment de derrota, ans al contrari. La interjecció retòrica final posa de manifest la convicció que, malgrat la pèrdua d'un home, la causa és viva i es guanyarà:

Miquel Grau ja no està ací, quan avui tots l'esperàvem.
Per guanyar la llibertat, quants germans tenen de caure!

Canviant de temàtica, cal dir que la resta de les cançons d'aquest gènere tenen un clar component geogràfic nacional, tant les que fan referència a la natura per causa de la degradació del medi, (excepte la de Serrat, que és genèrica) com les del motiu nacional. Pel que fa a les del motiu de la defensa de la natura, dues de les tres porten el títol específic de *plany*: **'Plany de Salses a Guardamar'** (1980), d'Esquirols, i **'Plany al mar'** (1984), de J.M. Serrat. L'altra és **'Mediterrània'**(1980), també d'Esquirols. D'aquestes cançons hem parlat a bastament disn el capítol corresponent (v. 4.6.1), i podem afegir que es caracteritzen per la diversitat dels recursos que els autors afegeixen al *plany* pròpiament dit: la ironia, en **'Plany de Salses a Guardamar'**, mostrant una unitat dels Països Catalans en base a una "cinta de ciment vora el mar"; la paradoxa, en **'Plany al mar'**, per tal com denuncia la manera com enverinem el mar que ens alimenta; i la repoetització de les figures de la sirena i el pastor, manllevades de la lletra de la sardana **'l'Empordà'**, del poeta Joan Maragall, dins **'Mediterrània'**.

Els *planys* de motiu nacional són **'Darrera les muntanyes'** (1979), de Lluís Llach, i **'Al meu país la pluja'** (1984), (v. 5.2.1.2) de Raimon. **'Darrera les muntanyes'** és el cant de les terres del nord del país, que es planyen de l'oblit i la manca d'atenció per part dels germans del sud de les Alberes. Una cançó tendra i corpenedora, que interpel·la els qui se'n diuen patriotes:

(...) Si m'han fet pobre els lladres
també sóc pobre del vostre amor.
Ai de tu, la més malaurada, ai de tu!

En la segona, **'Al meu país la pluja'**, Raimon expressa mitjançant un soliloqui el lament sobre els mals que l'escola franquista féu a la cultura nacional i a la dignitat de les persones. Tot plegat el resumeix en la frase final:

*Qui em rescabalarà del tants anys
de desinformació i desmemòria?*

En resum, podem concloure que el *plany* esdevé fortament combatiu des del moment que contribueix a crear sentiments d'indignació i ràbia que somouen consciències i mouen a l'acció.

5.3.3.2 L'homenatge.

En l'espai de vuit anys sorgeixen dins la NCC cinc homenatges (també en podríem dir panegíric, en algun cas), que tenen a veure bàsicament amb lluitadors represaliats. Dos

d'ells assassinats: Salvador Puig Antich i Miquel Grau; dos d'ells amb penes de presó: Lluís Maria Xirinacs i Pere Bascompte; i l'altre, allò que se'n diu "heroi en la clandestinitat": el militant i company de Raimon Gregorio López Raimundo. Mereix la pena fer un recorregut cronològic pels homenatges:

1962	----

1974	<i>'The conegut sempre igual'</i>

1976	<i>'Al banderer de la pau'</i>
1977	<i>'A Margalida', 'A Miquel Grau'</i>

1982	<i>'Et cobriran de blasmes'</i>

1986	----

Del primer, *'The conegut sempre igual'*, en parlarem a bastament dins l'apartat 5.5.10. Es tracta de la narració d'un episodi viscut pel cantant, qui en trobar-se cara a cara al carrer amb el seu company de militància esmentat, tots dos es miraren de resquitllada i van girar la cara, en un gest de complicitat, ja que aquell estava buscat per la policia. Aquest fet donà peu a Raimon per compondre aquesta cançó lloadora del lluitador, que ,com se'n desprèn, és un homenatge extensiu a tots els militants clandestins d'aquells anys.

'Al banderer de la pau' és una cançó que mostra la sintonia ideològica i l'afecte d'Esquirols per l'activista Lluís Maria Xirinacs (v. 4.5.6). La seva lluita pacífica i la fermesa amb què defensà els seus postulats socials i nacionals foren un veritable referent per a la societat catalana dels anys setanta. La darrera frase (amb fragment en negreta) fa al·lusió a les reixes de la presó, perquè feia pocs mesos que l'estat l'havia tret de la presó, sens dubte espantat pel fet de tenir encarcerat un home nominat a premi Nobel de la Pau.

No és en va el teu gest, company,
quan es perd cobert d'espessa boira,
ni el teu crit, que es transforma en clam,
perquè en tu som tots com un sol home.

La teva paraula, cada cop més,
va passant les reixes per volar després.

Quan Joan Issac va compondre '*A Margalida*', bellíssima cançó, tot s'ha de dir, en realitat estava homenatjant Salvador Puig Antich, tot evocant un dels episodis repressius més sagnants del franquisme. Aquesta cançó, esmentada en l'apartat anterior com podem veure té tant el caràcter de plany com el d'homenatge. Margalida és, doncs, l'excusa, o, podríem dir, el pont, per evocar el jove assassinat per l'estat

*No sé on ets, Margalida,
però el cant, si t'arriba,
ten-lo com un bes.
Crida el nom del teu amant,
bandera negra al cor.*

I amb aquesta cançó
reneixi el seu crit
per camps, mars i boscos,
i que sigui el seu nom
com l'ombra fidel
que és nostra tothora.

Dir-li que cridi el nom del seu amant, sense esmentar-lo és una crida general a reivindicar-lo i a blasmar-ne l'assassinat. També, ometre el nom de Puig Antich amplifica el sentit de la cançó, perquè en Margalida es diposita l'al·legoria d'una lluita generalitzada i d'una repressió molt més àmplia.

Succeeix el mateix amb la cançó '*A Miquel Grau*', tractada també en l'apartat anterior: al plany i el blasme per la seva mort s'afegeix l'homenatge a la persona, tractada amb l'apel·latiu de *germà*. I de la mateixa manera, encara que amb l'evocació explícita del seu nom, la darrera estrofa amplifica i generalitza la dimensió humana de la lluita (en negreta):

Miquel Grau ja no està ací, quan avui **tots l'esperàvem**.
Per guanyar la llibertat, **quants germans** tenen de caure!

Per últim, '*Et cobriran de blasmes*' és una cançó d'Esquirols dedicada a Pere Bascompte, presumpte membre de Terra Lliure exiliat a la Catalunya del Nord, empresonat en una batuda contra independentistes, i alliberat després "per error" administratiu, i per tant, en cerca i captura. La cançó, a banda de lloar la lluita del company, vol transmetre ànim i esperança. En destaquem dues estrofes:

(...) Podran cosir-te els llavis,
però d'altres s'obriran
i clamaran, invictes,
la terra, llibertat.
(...)
Damunt les teves passes,
les nostres fendiran
les aigües prohibides
de l'alliberament.

5.3.3.3 El romanç.

Quan Maria del Mar Bonet volgué cantar i proclamar fort aquella notícia que, indignada, va veure publicada en un petit racó dins el diari ABC de Madrid, demanà a Lluís Serrahima una lletra en forma de romanç, que ella després musicaria inspirant-se en la melodia del romanç popular *'La presó de Lleida'*. La cançó es diu **'Què volen aquesta gent?'**, i narra l'assassinat policial, disfressat de suïcidi en l'informe oficial, del jove militant Rafael Guijarro Moreno (v. 4.9). Maria del Mar Bonet l'estrenà al Fòrum Vergés, local on solien actuar els Setze Jutges, el 1968 davant un públic corprès que aplaudí dempeus tot i el perill que aquesta mena de manifestacions suposava llavors, ja que els locals on es cantava solien estar infestats de policies. Des de llavors, aquesta cançó ha estat un referent de la lluita antirepressiva.

Per la seva banda, **'Catalunya, comtat gran'** és la versió original en la qual es basa el cant actual *'Els Segadors'*. La va interpretar inesperadament Rafael Subirachs en el marc de le Sis Hores de Canet de 1975 (v. 4.5.5.1). Recrea els fets del *Corpus de Sang*, el 1640, que van precedir la Guerra dels Segadors. Destaca per la cadència narrativa i la instrumentació austera, que va in crescendo al llarg de la cançó, la qual cosal n'augmenta el factor emotiu.

Finalment, **'Processó'** (1979), (v.5.3.1.4), és una cançó del grup valencià Al Tall, inclosa dins el treball Quan el mal ve d'Almansa, disc temàtic (en la primera cara) dedicat a l'evocació de la derrota d'Almansa el 1707, i reivindicador de la història del País Valencià. Encara que és un text de mode discursiu explicatiu més que no pas narratiu, conté determinats trets èpico-narratius que li atorguen forma de romanç.

5.3.3.4 El conte.

Entenem *conte* com a narració, generalment breu, de fets reals, llegendaris o ficticis amb la funció d'entretenir, de divertir o, com serà aquí el cas, de moralitzar. La *rondalla* és una variant del *conte*. El *conte* i la *rondalla* es caracteritzen per la senzillesa i l'expressivitat. Tots dos expressen valors de caire universal. En el cas que ens ocupa no ens perdrem en distincions, ja que la divisòria entre tots dos gèneres literaris és sovint imprecisa o invisible. Hi ha dos exemples molt importants d'aquest gènere literari dins la NCC, tant per seva qualitat com pel seu èxit quan foren publicades, així com pel fet que la nova generació les ha revisitat i les ha versionat totes dues. Es tracta de **'Cançó de les balances'** (1968), d'Ovidi Montllor, amb lletra de J.M. Carandell, i **'Conte medieval'** (1975), (v.5.3.2), d'Esquirols. Reprodueixen un lloc comú de la rondallística catalana, i totes dues comparteixen un eix temàtic i formal:

[un rei – problemes del rei amb el poble – irrupció d'un personatge popular –
proposta de remei al problema -]

Però valdrà la pena il·lustrar-ne l'evocació del gènere rondallístic contrastant aquestes dues cançons amb una rondalla recollida per Joan Amades (Amades 1974) titulada *El rei trist*. En farem un quadre amb les coincidències esquemàtiques i argumentals:

	<i>'Cançó de les balances'</i>	<i>'Conte medieval'</i>	<i>'El rei trist'</i>
Un rei...	Doncs era un rei que tenia el castell a la muntanya.	Temps era temps hi havia, en un poblet medieval, un baró de mala jeia...	Vet aquí que una vegada hi havia un rei...
...molt ric	Tot el que es veia era seu	Amb carrossa d'or i plata passejava tot superb	Governava el país més ric i més gran del món
Contradiccions del rei amb el poble.	La gent no estimava el rei, i ell tampoc no els estimava.	...a tothom volia mal.	Tot i les riqueses, tenia al damunt una tristesa.
Irrupció d'un Personatge Popular.	Un dia un noi del seu regne, vora el castell va posar-se, i va dir aquesta cançó amb veu trista però clara:	Un joglar passà pel poble, avançada la tardor.	Fins que van saber que a un poblet petit hi havia un homenet molt vell i molt savi.
El remei.	"Quan vindrà el dia que l'home no se'l pese amb les balances?"	"Ai del poble, ai de la vila, que té un lladre per senyor! Si vol pau que sigui justa l'haurà de guanyar amb suor".	...que el rei es posi la camisa d'un home alegre.

Set anys després de la cançó de l'Ovidi, és ben probable que aquesta servís d'inspiració a Esquirols per efectuar aquesta cançó metafòrica (v. 5.3.2) sobre l'opressió i la revolta.

Com dèiem, totes dues cançons han estat redescobertes i versionades per la nova generació de cantants combatius. Concretament per Titot i David Rosell, i a més, ho han fet dins el mateix disc: *Viatge efímer a la vall dels mots*. Discmedi (2000), probablement en adonar-se com totes dues cançons reproduïen la mateixa metàfora de la lluita de classes.

5.3.3.5 La sàtira.

La sàtira, com a gènere literari, és una composició l'objectiu de la qual és censurar i ridiculitzar vicis, defectes o simplement debilitats d'una persona o d'una col·lectivitat. Cal assenyalar que, des dels seus orígens clàssics ha perviscut pràcticament inalterada en la seva essència i forma original fins als nostres dies.

En la NCC no és un gènere habitual, però hi ha determinades composicions que s'hi ajusten. En farem esment de quatre que barregen el blasme d'algun fet o conducta amb la ridiculització. Totes quatre apareixen en un espai de tres anys: *El burro i l'aguila real*

(1974), de Pi de la Serra; *'Divuit jutges'* (1976) i *'Propietari'* (1977), de La Trinca, i *'No us caséssiu pas, noietes'* (1977), de Guillermina Motta.

'El burro i l'àguila real' (v.5.3.2) és una cançó metafòrica de Pi de la Serra. El títol, que es repeteix al llarg de la cançó, constitueix una sinècdoque disfèmica al·lusiva al dictador, que fa referència a un dels símbols del règim, *l'àguila reial* de l'escut i la bandera de l'Estat, i evidentment, no cal aclarir qui és *el burro*. Les diferents estrofes de la cançó presenten la mort del burro i l'àguila reial com la resposta i solució als mals del present, fent al·lusió a l'obscurantisme, la tristor i la repressió. Hi són destacables les al·lusions ridiculitzadores que fa en la primera estrofa, referides als individus servils amb el poder:

¿Qui fa i desfà quan vol, sense manies,
retalla siluetes sense rostre,
que corren, s'agenollen i raspallen,
xisclen com marietes, donant ordres
per al seu bé i per al nostre mal?:
Són el burro i l'àguila reial.

'Divuit jutges' (v.4.5.3.4) és una sàtira amb el segell de La Trinca, els veritables mestres d'aquest gènere. Fou motivada quan, el 4 de març de 1975, a l'Ajuntament de Barcelona divuit regidors van votar, de manera mesquina, en contra de la moció del regidor Jacint Soler Padró, qui proposà a l'alcalde Enric Masó destinar cent milions de pessetes a l'ensenyament del català, cosa que hauria significat començar tímidament a treure la llengua del país de la indigència institucional. La indignació de diversos sectors populars féu que La Trinca, un any després, blasmés sarcàsticament aquella acció, tot fent-hi servir com a introducció una paròdia de la cançó popular *'La filadora'*. Després de narrar el succés durant tres estrofes, enceten la seva irònica proposta:

Catalans, aquesta gent,
dient no, ha dit que sí.
Fotem-los-hi un monument,
i ara que no ve d'aquí,
que el pagui l'Ajuntament.

Tot seguit ridiculitza els divuit regidors:

Com ha de ser el monument,
si escolteu bé us ho direm
seguidament:
A sobre d'un núvol tret dels pastorets,
i com si es tractés d'una estàtua romana,
els divuit regidors despalladets
tot seriosos i ballant una sardana.

En determinat moment recorren a la ironia:

I per posar el monument
amb els divuit regidors,
tenim el lloc escaient:
el carrer de Robadors.

per acabar fent servir l'escarni (cal parar atenció al joc lingüístic, semblant a la paronímia: *per molt que sí, que hi haguessin*, suggereix *per molt que s'hi caguessin*, pronunciat de pressa:

I s'obligarà els coloms
a volar per sobre el lloc,
que per **molt que sí, que hi haguessin,**
sempre fora massa poc.

'Propietari' (v.4.8), també de La Trinca, satiritza el capteniment masclista i possessiu, considerat llavors com a passat d'època, però malgrat tot, a l'ús encara en aquelles anys (i segons com, encara avui). La cançó és plena d'estrofes que mostren actituds tan esperpèntiques com reals. Com a mostra, aquesta impagable estrofa:

I que no em cabregi massa,
perquè agafaré un martell,
et clavaré un clau al front
i t'hi penjaré un cartell,
on escriuré amb lletra clara
i amb sang de les meves venes:
"Esta mujer sólo es mía".
Firmado: Francisco Llenas.

Dins *'No us caséssiu pas, noieta'*, Guillermina Motta juga, amb el seu estil provocatiu, i encara que es tracta en realitat d'una cançó de Boris Vian, a dissuadir del matrimoni les jovenetes, tot ridiculitzant escenes de la quotidianitat en una parella convencional:

No heu vist mai **un home a pèl que acaba de sortir del bany?**
Regalimant per cada pèl busca el barnús amb gran afany.
No heu vist **cap lleig sense remei després de devorar un lluç,**
mirar-se amb cara de pallús la maonesa del jersei?
Els jovencells són uns mesells, quan es fan vells tenen rampells.
Els que són alts són uns cretins, si són baixets són uns botxins.
No heu vist mai **un home gras, que treu les cames del seu jaç**
tot remugant: "que tinc mitjons?", i **es grata d'esma els saxons?**

No us caséssiu pas, noieta,
no us caséssiu pas.
Val més fer cine, feu-me cas, o quedar verge a cals papàs.
Feu de cambrera, de rentaplats. Crieu un mico, crieu gats.
Alceu els remes, serviu conyac. Preneu els hàbits o els parracs.
Veneu bombons, veneu tabacs. Feu strip-tease amb fons de jazz,
o feu la Rambla en darrer cas,
però no us caséssiu pas, noieta,
no us caséssiu pas.

5.4 La intencionalitat dels actes de parla.

La CC, tant o més que expressar estats d'ànim, té per objecte crear estats d'ànim (perlocució) en els receptors, té connotacions, sovint, de missatge urgent que ha d'ésser escoltat de pressa o com abans millor. Per les particulars característiques del període de la història en què es produeix, reflecteix una urgència social i nacional, pretén mobilitzar i per a això li cal persuadir. És innegable en els autors de la NCC una voluntat d'esdevenir consciència crítica, i fins i tot (si se'ns permet la hipèrbole) una certa temptació profètica. Un músic compromès, però gens sospitos d'afany de protagonisme com Francesc Pi de la Serra, asseverava:

“Els cantautors som la veu de la llibertat (...) hem de denunciar i fer servir la paraula per ajudar la gent (...) Hem de transmetre, i per això ni tan sols cal que tinguem una gran veu. Els cantautors som cronistes. Expliquem què passa, alertem, avisem, recordem”.

(Pi de la Serra a Oriol Rodríguez. 365d365e.com
20 d'abril de 2012).

Per la seva banda Joan Vilamala, un dels cantants i compositors del grup Esquirols, em responia, durant una entrevista, a una pregunta en aquest respecte:

“Sí, sí, exacte, totalment. Volíem definir-nos, fer prendre consciència a la gent de la problemàtica col·lectiva. Pensa que érem en plena “Transició”, que encara havíem de reivindicar l'oficialitat del català. Pensa que el quadern de la Universitat Catalana d'Estiu de Prada, al 1979, contenia 9 cançons d'Esquirols”.

(Joan Vilamala, d'Esquirols, a Antoni Pardo,
juliol de 2002; -v. Pardo 2002)

I és que, com manifesten explícitament aquests dos autors, el discurs de la CC no és un discurs neutre, no cerca la mera distracció, és fonamentalment acció intencional (il·locució), missatge que cerca canviar l'estat de les coses. Així, les cançons del corpus de la CC es caracteritzen per una gran força il·locutiva (explicar, alertar, avisar) que cerca assolir un efecte perlocutiu eficaç (assabentar, posar en alerta, mobilitzar). L'eficàcia de la CC, per tant, es mesura en base a la seva capacitat de comunicar, de convèncer i de contribuir a crear estats d'ànim.

Al llarg del treball, en diverses ocasions fem referència a les menes d'actes il·locutius de les cançons que tractem, perquè en la CC, en tractar-se d'uns actes de parla amb clara voluntat d'incidir socialment, la tipificació i estudi dels actes de parla utilitzats adquireix una importància remarcable des del punt de vista de l'anàlisi del discurs.

5.4.1 Il·locució i perlocució.

La cançó juga un paper bàsic en l'activació dels mecanismes d'indignació que augmenten la conscienciació social respecte de les diferents situacions d'opressió, i que alhora mouen a la lluita i alimenten la idea de resistència, coses que assoleixen la seva màxima expressió i la seva major eficàcia en els recitals en directe, i molt particularment en els recitals multitudinaris, com veurem més endavant (v. 5.9.2). Per assolir aquests objectius els autors fan servir el ventall de recursos retòrics i lingüístics que hem analitzat al llarg d'aquest capítol, i que configuren els actes il·locutius. És per això que al llarg del treball, en analitzar les cançons, fem referència sovint a la mena d'acte il·locuti que representen.

J.R Searle (1976) proposa (tal com recullen H. Calsamiglia i A. Tusón (1999)), una tipologia d'actes de parla en virtut de llur intencionalitat il·locutiva consistent en cinc tipus: *assertius*, *directius*, *compromissoris*, *expressius* i *declaratius*. Serà basant-nos en aquesta tipologia que al llarg dels següents subcapítols farem una breu caracterització dels diferents tipus d'actes il·locutius que es fan servir en la CC.

5.4.2 El discurs assertiu.

El vessant combatiu de la Nova Cançó és essencialment assertiu en l'aspecte il·locuti. El discurs assertiu, per part dels cantants, parteix d'una actitud de confiança en ells mateixos, de convicció en els plantejaments que exposen i d'una disposició serena però valenta a l'hora d'expressar els propis raonaments. Amb el discurs assertiu constaten i descriuen la realitat conflictiva de la societat catalana, i cerquen en els receptors l'efecte perlocuti de convèncer, aclarir dubtes i fer entendre les causes dels problemes. Si bé tot el conjunt de la NCC té un component didàctic, en les cançons il·locutivament assertives aquest component es dona en la seva màxima expressió: *afirmar* (o *explicar*) per *informar* (no debades, és l'acte de parla més propi de les cançons de mode explicatiu); *argumentar* per *convèncer* i *aclarir dubtes*; *denunciar* i *alertar* per *fer prendre consciència*. El discurs assertiu és el propi de més de la meitat de les cançons del corpus de la NCC, en total 79 de les 150 que incloem en aquest. D'igual manera, és majoritari en les cançons de tots els modes discursius (v. 5.3.1), tret del discurs argumentatiu, les cançons del qual són il·locutivament exhortatives en un 80%. A causa de l'elevat nombre de cançons assertives resulta difícil destacar-ne un paradigma, ja que la tipologia n'és ben diversa. Malgrat tot, hi destaca per la seva singularitat la que anomenem *trilogia del silenci i de la por*, conjunt de tres cançons de Raimon que hem vist més amunt (v. 5.3.1.2) en parlar del mode discursiu argumentatiu: *'Sobre la pau'*, *'Sobre la por'* i *'Contra la por'*, que constitueixen un conjunt fortament assertiu.

L'autoafirmació (v. 4.5.3), per altra banda, és assertiva per naturalesa, tant en positiu com en negatiu. En la NCC es dona sobretot en l'àmbit de l'autoafirmació nacional, denotant confiança i autoestima com a membres de la nació catalana, amb arguments clars i fugint de consignes gratuïtes. En positiu tenim cançons com ara *'Aquesta terra és la nostra terra'*, adaptació d'una cançó de *Woody Guthrie* (*'This Land is Your Land'*), en la qual La Trinca, de manera murri, va inserir una estrofa de *'La santa espina'*, cançó encara

prohibida pel règim, concretament la que diu “*Déu va passar-hi en primavera, i tot cantava al seu pas...*”, i que al públic català en realitat li suggeria l’assertiva frase inicial de la cançó: “*Som i serem gent catalana tant si es vol com si no es vol*”. L’any 1969, per sortejar la censura, no es podia fer més, ni probablement millor. Altres cançons autoafirmatives destacables són ‘*Venim del nord, venim del sud*’, de Lluís Llach, ‘*Eivissa, petit bocí*’, del grup UC i ‘*Som*’, de Lluís el Sifoner.

Dir “no”, per altra banda, és fortament assertiu, ja sigui com a negativa o com a crit rebel. Cal recordar que es tracta d’un dels *tòpics* que ja hem tractat abans (v. 4.3.5). Com a cançons d’aquest tipus pròpiament assertives destaquem el “no” de la cançó ‘*No*’ de Lluís Llach, un veritable homenatge a la insubmissió valenta, que el cantant compongué l’any 1985, mogut per la decepció que li suposà la permanència de l’estat espanyol en l’OTAN (hi ingressà el 1982). Un any després d’editar la cançó Lluís Llach va posar una demanda contra el president espanyol Felipe González i contra el PSOE per incompliment de promeses electorals, ja que aquell havia promès sortir de l’OTAN si guanyava les eleccions, com així ho féu, al novembre de 1982. També són dignes d’esment el rotund “NO” final de ‘*Un home mor en mi*’ (v. 4.7; 5.9.1), de Jaume Arnella, i la cançó ‘*Catalonia is not Patagònia*’, de la Companyia Elèctrica Dharma.

Un altre motiu amb forta càrrega assertiva és el de *la dignitat de la dona*, del qual destaquen cançons com ara el sarcàstic i alhora crític ‘*Himne de les dones de casa*’, de Guillermina Motta, i la irònica peça ‘*Sóc una dona*’, de Marina Rossell.

Si al començament dèiem que el discurs assertiu és majoritari en la NCC, hem d’afegir que, en realitat, gairebé totes les cançons participen d’alguna manera d’una força il·locutiva assertiva ni que sigui de manera secundària. Tota la NCC brolla de la convicció dels autors respecte dels propis drets en tots els àmbits (els *motius*, en aquest treball), una convicció que pretenen encomanar. I aquesta convicció, afegida a una actitud valenta, i a una formulació intel·ligent dels problemes els fa ser més assertius a l’hora d’elaborar i comunicar el missatge.

5.4.3 El discurs exhortatiu.

Anomenarem *exhortatiu* al tipus d’acte de parla que J.R. Searle anomena *directiu*, d’acord amb la nomenclatura que en aquest únic cas L. Payrató (1996) fa diferent de la traducció proposada per Calsamiglia i Tusón, en considerar que és més apropiada i explícita per al discurs de la NCC. El discurs exhortatiu és a priori el que cerca de manera més explícita que la resta d’actes il·locutius modificar la conducta del receptor. L’exhortació, no tant com informar o convèncer a través de l’argumentació l’efecte perlocutiu que busca és *mobilitzar*, i ho fa a partir de la *pregunta*, la *recomanació*, l’*exigència*... En el corpus de cançons combatives recollides en aquest treball, 45 en són fonamentalment exhortatives, és a dir, gairebé la tercera part. Un dels efectes perlocutius que més persegueixen els cantants és el d’*encomanar entusiasme i moure a l’acció*.

Les cançons d’aquest tipus il·locutiu abasten diversitat de motius, i en trobem des de la primerenca ‘*Cal que neixin flors a cada instant*’ (1968) a la més tardana ‘*Companys, no és això*’

(1978), totes dues de Lluís Llach. N'hi ha que són una crida a despertar, a reaccionar, com l'emblemàtica *L'estaca*, de Llach, *T'adones amic*, de Raimon o *Què vos passa, valencians?*, de Paco Muñoz. Altres són exhortacions més en la línia de moure a l'acció, a la mobilització, com ara *Darrer diumenge d'octubre*, d'Al Tall, *Onze de setembre*, d'Esquirols, *Les quatre banderes*, de Ramon Muntaner (poema de Martí i Pol), *No volem ser*, de la Companyia Elèctrica Dharma, i la formidable *Sageta de foc*, text de Joan Salvat- Papasseit musicat per Ovidi Montllor:

Hi ha un home a la presó
dels qui avançaven.
Junteu-vos!, junteu-vos!
Traieu-li l'embaràs
que li oprimeix les mans.
Junteu-vos! Junteu-vos!

Perquè faci camí, perquè faci camí,
perquè faci camí...
Junteu-vos, junteu-vos.

Dintre dels esquemes retòrics que anomenem *filis conductors tematicoargumentals* (f.c.t-a.) i que constitueixen el principal objecte d'estudi d'aquest treball, el mode il·locutiü exhortatiu es concreta en els f.c.t-a. anomenats *cal lluitar* i *sortim al carrer* (v.5.8).

L'exhortació és predominant en la quasi totalitat de les cançons de mode discursiu argumentatiu.

5.4.4 El discurs compromissori.

Aquest mode il·locutiü es caracteritza per una actitud d'oferiment per part de l'emissor, que pot manifestar-se en forma de *promesa*, *d'oferiment personal*, de *compromís*, i fins i tot d'*acompanyament*, com és el cas de la CC. Ideològicament esdevé l'acte de parla d'un dels discursos més bellament assolits de la NCC. El compromís al qual crida el cantant al seus oïdors és un compromís que parteix d'ell mateix, que ell, d'entrada, ja l'ha assumit, amb una actitud generosa, un risc, una decisió valenta. I tanmateix, el cantant, més que no pas voler presentar-se com a exemple a seguir, el que vol dir és "acompanyeu-me...i serem forts", cercant l'efecte perlocutiü de comprometre els altres, d'implicar-los. És el que es dedueix de les cançons que presenten aquest tipus il·locutiü. De les que mostren més obertament aquest compromís previ per part del cantant podem destacar-ne la cèlebre *'Abril 74'* (1975), de Lluís Llach, i *'Cançó del lladre'* (1977), de Marina Rossell:

Companys, si coneixeu el cau de la sirena,
allà enmig de la mar,
jo l'aniria a veure,
però encara hi ha combat.

Companys, si busqueu les primaveres lliures,
amb vosaltres vull anar,
que per poder-les viure
jo me n'he fet soldat. *'Abril 74'*

Observem com la veu en primera persona, la del cantant, ja mostra un compromís previ (en negreta). Quan abans parlàvem d'*acompanyament* com a actitud de l'emissor, volíem dir que, aquest, tant pot ser que l'ofereixi com que el cerqui. Les cançons il·locutivament compromissòries gairebé sempre s'acaben resolent amb la cerca dels companys (v. 5.8: *Comprometre's*) [en les transcripcions aquest factor el marquem en cursiva]. En aquest cas, el cantant cerca l'acompanyament, convidant els possibles companys, com s'extrau de la forma verbal en condicional "*si busqueu les primaveres lliures*" (és a dir, "tal com jo").

Per la seva banda, el 1977 Marina Rossell cantava una versió de la '*Cançó del lladre*', excepcional adaptació de la cançó tradicional catalana homònima que escrigué Joan Ollé per a la cantant penedesenca, i que, com dèiem més amunt, barreja dues biografies: la de l'activista Salvador Puig Antich, pel que fa a la descripció de les vivències de jove, i la de "Txiki" Paredes per l'escena de la mort. Aquest tros pertany a la de Puig Antich:

Quan jo me so fet grandet n'he buscat una sortida,
l'ofici de bandoler, *no pas sol, sinó amb quadrilla.*
No he robat per fer-me ric, que de rics massa n'hi havia,
sinó per matar la fam, **per defensar la justícia.**

El compromís de l'emissor (en aquest cas el narrador fictici en primera persona) és previ, és una decisió marcada per l'inconformisme i l'idealisme. En aquest cas (vegem la cursiva) és ell qui opta per unir-se al *companyis*, ja que no busca tant la justícia personal com la col·lectiva ("*no he robat per fer-me ric...*"). Es tracta, sens dubte, d'un dels homenatges encryptats més agosarats i ben assolits que es podien fer en aquella època sagnant.

Altres cançons que duen de manera explícita o implícita aquest mode il·locutiu, amb el factor de l'*acompanyament* en algun dels dos formats que hem descrit, són: '*Cançó de la mare*' (1966), de Raimon; '*Damunt d'una terra*' (1968), de Llach; '*Tot explota pel cap o per la pota*' (1974), de l'Ovidi; '*Fent camí*' (1975), '*Cada dia és un nou pas*' i '*Al banderer de la pau*' (1976), d'Esquirols; '*Venim del nord, venim del sud*' (1978), de Llach i '*A la recerca d'una terra*' (1979), de Pere Figueres.

Seguint el fil del que dèiem en parlar del mode il·locutiu assertiu, les cançons, per bé que contenen sempre un mode il·locutiu predominant, també en contenen d'altres, i el discurs compromissori no és exempt d'assertivitat ni d'exhortació implícites. També cal remarcar que el discurs compromissori es concreta íntegrament en el *fil conductor tematicoargumental* (f.c.t-a.) anomenat '*Comprometre's*' (v. 5.8).

5.4.5 El discurs expressiu.

Es tracta d'un acte il·locutiu bastant freqüent en la NCC, malgrat que solament vuit cançons són predominantment expressives. El discurs expressiu té una relació directa amb l'estat psicològic de l'emissor, i es manifesta, en el cas que ens ateny, en *actes de*

felicitació, d'*agraïment*, de *condol*, i en alguns casos en expressions d'*entusiasme*. D'aquest darrer paradigma de discurs il·locutivament expressiu en són cançons com *'Ara que tinc vint anys'* i *'Digueu-me per què'*, de Joan Manuel Serrat i Guillermina Motta respectivament, pertanyents totes dues al motiu de *la reivindicació de la joventut com a motor de canvi* (v. 4.2), dins el que anomenem 'esclat de vitalisme'. Cerquen l'efecte perlocutiu d'encomanar el seu propi optimisme, inconformisme i esperança. És el mateix efecte perlocutiu que cerca Ovidi Montllor en *'Perquè vull'*, cançó de rebel·lia, d'inconformisme i d'esperança en un demà que és possible "si volem" cadascú de nosaltres, perquè *"tot comença en un mateix"*:

(...) Vam viure amb gent preciosa, perquè vull!
 Perquè estic tip de la contrària.
 Tot era meravella, perquè vull!
 Perquè estic fart de fàstics.
 Tot era de tothom, perquè vull!
 Perquè tot és de tots.
 I acabe la cançó, perquè vull!
 Tot comença en un mateix.

La felicitació a manera d'agraïment i homenatge de *'T'he conegut sempre igual'*, de Raimon (v. 5.3.3.2 i 5.5.10), dedicada al seu company de militància en la clandestinitat Gregorio López Raimundo, cerca l'efecte perlocutiu d'engrescar a la lluita valenta i perseverant:

(...) he sentit fort un gran orgull molt d'home,
 no et trobes sol, company, no em trobe sol,
 i en som molts més dels que ells volen i diuen.

Per altra banda, mentre Maria del Mar Bonet dins *'Abril'* expressa l'eufòria i la il·lusió que li produeix el triomf de la Revolució dels clavells a Portugal (v. 4.9), tot cercant l'efecte perlocutiu d'encomanar esperança, i per tant voluntat de lluita, cançons com *'Amanda'* i *'Dona'*, de Raimon i Lluís Llach respectivament, esdevenen condol i lament que cerquen l'efecte perlocutiu de somoure consciències al voltant de l'absurditat de la guerra. L'altra cançó predominantment expressiva, *'L'Estatut'*, pertany al grup Coses, que versiona un romanç popular de 1931. És un plany satíric (encara que ben d'actualitat) de com ens tornà de Madrid l'Estatut aprovat al Principat de Catalunya, i cerca l'efecte perlocutiu de reaccionar-hi de manera inconformista:

Valga'ns el nostre Estatut, cal regar-lo amb un embut,
 que l'infant cal fer reviure. *La cançó nostre Estatut.*
Convertim nostre Estatut en l'ànima del resolut
que vol la pàtria ben lliure. *La cançó nostre Estatut.*

Aquestes vuit cançons predominantment expressives són totes, no casualment, de mode discursiu descriptiu, fet atribuïble a un dels passos que formen part del procediment de composició del discurs descriptiu, concretament l'**aspectualització** (v. 5.3.1.1), a través de la qual es distingeixen les qualitats, les propietats i les parts de l'objecte de la descripció, i que són necessaris per crear un marc contextual que justifiqui la *felicitació*, l'*agraïment*, el *lament* i fins i tot l'*entusiasme*.

5.4.6 El discurs declaratiu.

D'entre les diferents característiques del discurs il·locutivament declaratiu, segons els patrons suggerits per Searle (1976), en la NCC aquest es manifesta en forma de *declaració de guerra*, *veto* (*blasme* o *condemna*) o *sentència*. Es troba en un total de sis cançons d'una gran força il·locutiva que criden, o bé a la insurrecció, o bé a la defensa.

'*Au jovent!*' (1976), anònim del segle XIX musicat pel grup Coses, i '*Catalunya, comtat gran*' (1977), versió de la cançó popular origen d'*Els Segadors*, interpretada per Rafael Subirachs, són crides a sometent, respostes, en aquests casos, a declaracions de guerra. L'esquema és el mateix en totes dues:

declaració de guerra

resposta

'*Au jovent!*'

*Eixa gent entravessada
que ho té tot empudegat:
eixa trepa ens ha robada
nostra pau i llibertat (...)*

*Au, jovent, via fora,
via fora, sometent!*

'*Catalunya, comtat gran*'

...que el rei ens declara guerra

A les armes, catalans...

'*Au jovent!*' reproduceix textualment la històrica crida a sometent, i per bé que el text d'aquest romanç del segle XIX probablement devia referir-se a la defensa contra lladres i malfactors que actuaven amb l'excusa de carlins, es tracta d'un missatge ambigu que bé pot interpretar-se com una crida a la defensa nacional contra l'invasor. De fet, el contingut temàtic del disc LP on apareix (*Via fora* (1976)), amb musicacions de poetes, sobretot de Martí i Pol, és de tema patriòtic i de reivindicació obrera (l'excel·lent versió moderna d'aquesta cançó de Coses, feta pel grup Mesclat (Mesclat, 2002), no deixa, en canvi, cap lloc a l'ambigüitat).

'*Catalunya, comtat gran*' sempre serà recordada per la memorable interpretació de Rafael Subirachs en el marc de les Sis Hores de Canet de 1975. La versió discogràfica, dins l'LP '*Bac de Roda*' (1977) és la de l'enregistrament en directe d'aquell any.

L'efecte perlocutiú que cerquen totes dues cançons és *la mobilització* en el sentit patriòtic mitjançant la remembrança de fets passats que evocuen una resposta enardida. No hem de perdre de vista que ens trobem dins els dos darrers anys del subperíode de *sortir al carrer*, temps d'esperances, d'efervescència de la lluita i de repressió implacable per part de l'estat (v. cap. 10).

Altres dues cançons presenten també un cert caire bèl·lic, encara que de manera menys directa i en forma metafòrica. '*La gallineta*' (1972), (v. 4.5.2.2) de Lluís Llach convida enèrgicament a subvertir la situació d'exploació que patim:

*La gallina ha dit que no,
visca la revolució!*

Per la seva banda, Esquirols cantaren *'Torna, torna, Serrallonga'* per primer cop dins el marc del I Festival *'Visca la Terra'*, celebrat el 14 de juliol de 1979 a l'Esquirol (Osona) contra les mines d'urani, abans de ser enregistrada el 1980 dins el disc LP que porta el mateix nom. Per bé que en principi es tractava d'una cançó en defensa de la natura, d'aquesta evocació del bandoler i guerriller Joan Serrallonga el públic sempre n'ha fet una interpretació de major abast en el pla combatiu, tal com ho hem tractat àmpliament abans (v. 4.6.1). El mateix en podem dir de la versió moderna que n'ha fet també el grup Mesclat, dins l'LP *Mesclat*, (2001). L'efecte perlocutiu que cerquen aquestes cançons és, també, *esperonar la rebel·lia* i *despertar l'esperit combatiu* de la gent, *cridar a la mobilització*.

'Fills de Buda' (1974), de Pi de la Serra, és, utilitzant el recurs de la paronímia per llançar l'improperi "*fills de puta*" (el 1974 encara no hauria passat la censura), denúncia i rebel·lió contra tot un inventari d'injustícies en la societat i contra la hipocresia imperant. Dintre de les característiques del discurs il·locutivament declaratiu, entra en el camp de la *sentència*. La darrera estrofa n'és força eloqüent:

Per als drets naturals humans
de resistència a l'invasor,
sàpiguen els americans
que tenen la guerra perduda, *fills de Buda!*

Per últim, *'Cants impotents'* (1986), de la Companyia Elèctrica Dharma, la podríem considerar dins la categoria del *veto*, en el sentit de blasme. Mig parodiant l'oració cristiana del *Parenostre* (igual com ho va fer Miquel Martí i Pol en el poema musicat pel grup Coses *'Nova oració del Parenostre'* (1976)), blasma la cursa armamentista que amenaçava el món encara en plena guerra freda (reproduïm la cançó sencera):

Pare Reagan que esteu en el cel,
vós que tot ho manegueu,
pare Reagan que esteu en el cel,
reconsagrat galifardeu!

Reagan, Thatcher, Gorbaxov,
porquejant la pau del món.
Reagan, Thatcher, Gorbaxov,
cavalcant míssils cabrons.

I jo dic no! I jo dic no!
I jo dic no! Dic NO!

Tant *'Fills de Buda'* com *'Cants impotents'* cerquen, igualment, l'efecte perlocutiu d'*estimular l'esperit de rebel·lia*.

Finalment hem de referir-nos al fet, que, igual com observàvem en parlar del discurs expressiu, la totalitat de les sis cançons il·locutivament declaratives pertanyen al mode

discursiu descriptiu, amb l'excepció de **'Catalunya, comtat gran'**, que és discursivament narrativa per tractar-se d'un romanç, però que per aquesta mateixa raó té un alt contingut descriptiu. En aquest cas, la correspondència entre mode il·locutiü i mode discursiu es basa en factors com ara el fet que, en la descripció, que s'aplica tant a estats com a processos (v. 5.3.1.1), un dels propòsits que es donen és *denunciar*, i aquí entra en joc de nou l'**aspectualització**, mitjançant la qual es distingeixen les qualitats, les propietats i les parts de l'objecte de la descripció, i que en aquest cas creen el marc contextual que justifica la *crida a la guerra, a la rebel·lió o a la revolta*.

5.4.7 La interrogació retòrica.

La interrogació retòrica és, com el seu nom indica, una figura retòrica, i com a tal l'hauríem pogut tractar dins el capítol 5.2, dedicat als procediments expressius lingüístics. Però, per tal com el que ens interessa més d'aquesta figura retòrica és el seu caràcter d'acte de parla i el seus valors il·locutiü i perlocutiü, hem decidit incloure'l dins aquest apartat.

Entenem comunament com a interrogació retòrica una pregunta que no espera cap mena de resposta per part de ningú. Però potser la millor definició n'és la de P. Fontanier (Fontanier 1968), tal com recull M.V. Escandell dins el seu estudi *La interrogació retòrica*' (Escandell 1984):

(...) Consisteix a utilitzar el gir interrogatiu, no per expressar un dubte i provocar una resposta, sinó, pel contrari, per indicar la més gran persuasió i desafiar aquells a qui es parla a poder negar i fins i tot a respondre. No s'ha de confondre amb la interrogació pròpiament dita, amb la interrogació de dubte, d'ignorància o de curiositat per la qual es busca instruir-se o assegurar-se d'una cosa.

Aquesta idea s'adiu perfectament al nostre objecte d'estudi, és a dir, a la interrogació retòrica tal com es manifesta dins la NCC. No debades, es tracta d'un acte de parla assertiu, entenent l'assertió com a proposició en què és donada com a certa una cosa. Per altra banda, tal com apunta M.V. Escandell (op.cit.), la interrogació retòrica és una qüestió o pregunta de la qual tant l'emissor com el receptor coneixen la resposta, i tots dos saben que el seu interlocutor també la sap. Per tot plegat, té sentit destacar com dotze de les dinou cançons del corpus de la NCC en què apareix la interrogació retòrica són il·locutivament assertives, i encara que, de la resta, cinc siguin predominantment exhortatives i dues expressives, totes set contenen també un marcat caràcter assertiu. Com a exemple d'aquest darrer detall, tenim la cançó de l'Ovidi *'Tot explota pel cap o per la pota'*. Es tracta d'una cançó predominantment exhortativa (a la revolta), però la interrogació retòrica és contundentment assertiva:

No és de lladres dir amén
quan la suor del que fem
no l'eixuga el que rebem,
mullant d'or al qui ens la pren?

En el pla psicològic les interrogacions retòriques sovint constitueixen afirmacions a manera de desfogaments emocionals, de perplexitat, de preocupació o d'incertesa. Abasten diversos motius: el nacional, el de defensa de la natura, l'antimilitarisme, la qüestió de classe, i fins i tot un autoretrat existencialista com *'Autocrítica i crítica'*, d'Ovidi Montllor.

Quina és la porta que s'obre sense panys?
Quantes persones et reben sense engany?
Quants parlen d'ells dient que de tu parlen?
Quants m'estaran posant en dubte ara?

Tres cançons pertanyen al *plany* com a gènere: *'Pare'* i *'Plany al mar'*, de Joan Manuel Serrat, del motiu de defensa de la natura, i una del motiu nacional, *'A Miquel Grau'* (v. 4.9), del grup Al Tall. Miquel Grau, jove de 20 anys i militant del MCPV (Moviment Comunista del País Valencià) fou assassinat per la ultradreta a Alacant la nit del 6 d'octubre de 1977, mentre enganxava, juntament amb uns companys, cartells engrescant els alacantins a anar a València per a la manifestació del 9 d'octubre. El grup Al Tall li dedicà aquesta cançó, que la interpretà en públic, abans fins i tot d'enregistrar-la, amb motiu dels actes del Darrer diumenge d'octubre. La interrogació retòrica en resulta especialment corprenedora i interpel·lant:

Miquel Grau ja no està ací, quan avui tots l'esperàvem.
Per guanyar la llibertat, quants germans tenen de caure?

Una de les interrogacions retòriques més aclamades de la NC, seguida a cor pel gran públic junt amb el seu autor en recitals multitudinaris, és *'Cançó sense nom' ('On vas?')*, de Lluís Llach, de motiu nacional i antimilitarista alhora. Interpel·lant i acusadora al mateix temps, aquesta cançó contra la violència de la dictadura, que rememorava l'agressió feixista espanyola de 1936, la va haver d'estrenar Lluís Llach al teatre Olympia de París el 1973 per causa de la censura. La transcrivim sencera:

On vas amb les banderes i avions
i tot el cercle de canons
que apuntes al meu poble?

On vas amb la vergonya per galó,
i en el fusell hi duus la por,
que apuntes al meu poble?

On vas quan ja l'infant no pot jugar
perquè el carrer vessa de sang
i ets tu qui l'omples?

On vas quan ja l'infant no pot mirar
ni el blau del mar ni aquell cel clar,
i ets tu qui els robes?

On vas amb les banderes?
On vas amb avions?
On vas, on vas!

Les altres cançons del corpus de la NCC que contenen la interrogació retòrica són *'Diguen-me per què'*, *'No sé el perquè de les guerres'* i *'No us caséssiu pas, noietes'*, de Guillermina Motta; *'Cançó de les balances'*, d'Ovidi Montllor; *'Darrera les muntanyes'*, *'Dona'* i *'No'*, de Lluís Llach; *'Nuclears?... No, gràcies'*, d'Al Tall; *'Què vos passa, valencians?'* i *'Qui dirà la nostra història'*, de Paco Muñoz; *'Un home mor en mi'*, de Jaume Arnella; *'El baión de l'OTAN'*, de La Trinca i *'Al meu país la pluja'*, de Raimon.

El principal efecte perlocutiu de la interrogació retòrica, en tractar-se d'una afirmació de coneixement compartit, és que reforça el pensament. La interrogació retòrica manifesta i sintetitza el nucli del motiu i la reivindicació que conté el text de la cançó, emfasitzant-lo.

La interrogació retòrica fou sempre un dels recursos que féu servir la cançó reivindicativa internacional, particularment la del món anglosaxó, i, sens dubte, un referent dels autors de la NCC en fou *'Blowin' in the wind'*, de Bob Dylan, el 1962 (v. 5.2.1.1), una de les cançons més emblemàtiques per al jovent conscienciat socialment durant els anys seixanta, que es basa en un conjunt d'interrogacions retòriques amb intenció interpel·lant:

“How many roads must a man walk down
 Before you call him a man?
 (...) How many times must de cannon balls fly
 Before they're forever banned?
 (...) How many years can some people exist
 Before they're allowed to be free? (...)”

Per la seva banda, la cançó antibel·licista *'Where have all the flowers gone'*, de Pete Seeger (v. 5.2.1.4) també es fonamenta en la interrogació retòrica, planyent els joves morts en la guerra, tal com farà anys després Jaume Arnella dins *'Un home mor en mi'* (1968). A propòsit d'això, observem-hi les similituds, no solament de la interrogació retòrica, sinó del missatge i de les imatges en les dues cançons:

'Where have all the flowers gone?'

Where have all the soldiers gone?
 (...)
 They've gone to graveyards, every one.
 (...)
 They're covered with flowers every one.
 Oh, when will they ever learn?

'Un home mor en mi'

Qui té dret a trencar(...)
 una vida d'arrel?
 Qui pot fer tornar pols
 el cor d'un ser humà?

5.4.8 Caracterització general de les cançons.

cançó	mode discursiu	tipus il·locuti
'A cara o creu'	descriptiu	<i>exhortatiu</i>
'A la recerca d'una terra'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'A la vora de la nit'	argumentatiu	<i>exhortatiu</i>
'A Margalida'	descriptiu	<i>exhortatiu</i>
'A Miquel Grau'	narratiu	<i>assertiu</i>
'Abril'	descriptiu	<i>expressiu</i>
'Abril 74'	descriptiu	<i>compromissori</i>
'Afany de joventut'	descriptiu	<i>compromissori</i>
'Abir en van matar mil'	descriptiu	<i>exhortatiu</i>
'Ais'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Al banderer de la pau'	descriptiu	<i>compromissori</i>
'Al meu país la pluja'	explicatiu	<i>assertiu</i>
'Al vent'	argumentatiu	<i>assertiu</i>
'Als nous amos'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Amanda'	narratiu	<i>expressiu</i>
'Aquesta terra és la nostra terra'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Ara que tinc vint anys'	descriptiu	<i>expressiu</i>
'Au, jovent'	descriptiu	<i>declaratiu</i>
'Autocrítica i crítica'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Cada dia és un nou pas'	argumentatiu	<i>compromissori</i>
'Cal que neixin flors a cada instant'	argumentatiu	<i>exhortatiu</i>
'Campanades a morts'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Cançó de la mare'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Cançó de les balances'	narratiu	<i>assertiu</i>
'Cançó del lladre'	narratiu	<i>compromissori</i>
'Cançó per les dones'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Cançó sense nom' ('On vas')	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Cant de maulets'	descriptiu	<i>exhortatiu</i>
'Cant del Barça'	descriptiu	<i>compromissori</i>
'Canta Perpinyà'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Cantarem la vida'	argumentatiu	<i>compromissori</i>
'Cants impotents!'	descriptiu	<i>declaratiu</i>
'Catal·luna'	explicatiu	<i>assertiu</i>
'Catalonia is not Patagònia'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Catalunya, comtat gran'	narratiu	<i>declaratiu</i>
'Com el Far West no hi ha res'	explicatiu	<i>assertiu</i>
'Companyys, no és això'	argumentatiu	<i>exhortatiu</i>
'Conte medieval'	narratiu	<i>exhortatiu</i>

'Contra la por'	argumentatiu	<i>exhortatiu</i>
'Corasón loco'	explicatiu	<i>assertiu</i>
'Corrandes vénen'	argumentatiu	<i>exhortatiu</i>
'Crònica d'un temps'	narratiu	<i>assertiu</i>
'Cucuts de rellotge'	argumentatiu	<i>assertiu</i>
'Damunt d'una terra'	argumentatiu	<i>compromissori</i>
'Darrer diumenge d'octubre'	descriptiu	<i>exhortatiu</i>
'Darrera les muntanyes'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Desperta't Rosselló'	argumentatiu	<i>exhortatiu</i>
'Diguem no'	descriptiu	<i>exhortatiu</i>
'Digueu-me per què'	descriptiu	<i>expressiu</i>
'Divuit jutges'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Dona'	descriptiu	<i>expressiu</i>
'D'un temps, d'un país'	argumentatiu	<i>exhortatiu</i>
'Eivissa, petit bocí'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'El baion de l'OTAN'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'El burro i l'àguila reial'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'El cucut'	argumentatiu	<i>exhortatiu</i>
'El Danubi blan'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'El desesperat'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'El diluvi'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'El penjat'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'En aquesta illa tan pobra'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Encara'	argumentatiu	<i>exhortatiu</i>
'Encara, nois, encara'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'És ara, amics, és ara'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Et cobriran de blasmes'	argumentatiu	<i>assertiu</i>
'Fent camí'	descriptiu	<i>compromissori</i>
'Fi de festa- La gent vol viure...'	explicatiu	<i>assertiu</i>
'Fills de Buda'	descriptiu	<i>declaratiu</i>
'Força Dharma!'	---	<i>exhortatiu</i>
'Goigs a Sant Democraç'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Gola seca'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Himne de les dones de casa'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Inici de càntic en el temple'	descriptiu	<i>exhortatiu</i>
'Ítaca'	argumentatiu	<i>exhortatiu</i>
'Jo vinc d'un silenci'	descriptiu	<i>compromissori</i>
'La Balanguera'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'La cançó del cansat'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'La cançó dels mariners'	argumentatiu	<i>exhortatiu</i>
'La "consti"'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'La cosa està negra'	(instrumental)	<i>exhortatiu</i>
'La fàbrica Paulac'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'La faixa'	narratiu	<i>assertiu</i>
'La fera ferotge'	narratiu	<i>assertiu</i>
'La gallineta'	descriptiu	<i>declaratiu</i>

'La garrofera'	descriptiu	<i>exhortatiu</i>
'La jutgessa'	narratiu	<i>exhortatiu</i>
'La matança del porc'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'La mediterrània se'ns mor'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'La meva estrella'	narratiu	<i>assertiu</i>
'La meva terra'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'La nit'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'La presó del rei de França'	(instrumental)	<i>exhortatiu</i>
'Les quatre banderes'	argumentatiu	<i>exhortatiu</i>
'L'estaca'	argumentatiu	<i>exhortatiu</i>
'L'Estatut'	descriptiu	<i>expressiu</i>
'Lladres'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Mama caca'	explicatiu	<i>assertiu</i>
'Mediterrània'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Més enllà d'un adéu'	descriptiu	<i>exhortatiu</i>
'Món divertit'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'No'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'No abarateixis el somni'	argumentatiu	<i>exhortatiu</i>
'No sé el perquè de les guerres'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'No serem moguts'	descriptiu	<i>compromissori</i>
'No us caséssiu pas, noietes'	descriptiu	<i>exhortatiu</i>
'No volem ser'	---	<i>exhortatiu</i>
'No vull tindre penediment'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Nova oració del Parenostre'	descriptiu	<i>exhortatiu</i>
'Nuclears?... No, gràcies'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Onze de setembre'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Pare'	descriptiu	<i>exhortatiu</i>
'Per Mallorca'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Perquè vull'	descriptiu	<i>expressiu</i>
'Pirates de l'oest'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Plany al mar'	descriptiu	<i>exhortatiu</i>
'Plany de Salses a Guardamar'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Primer de maig de 1976'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Processó'	explicatiu	<i>assertiu</i>
'Propietari'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Que mai no falti l'alegria'	descriptiu	<i>exhortatiu</i>
'Què volen aquesta gent'	narratiu	<i>assertiu</i>
'Què vos passa, valencians?'	explicatiu	<i>exhortatiu</i>
'Qui dirà la nostra història'	explicatiu	<i>assertiu</i>
'Sa cançó de son Coletes'	narratiu	<i>assertiu</i>
'Sageta de foc'	argumentatiu	<i>exhortatiu</i>
'Saps ké'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Sé'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Si els fills de puta volessin...'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Si volieu escoltar'	descriptiu	<i>exhortatiu</i>
'Siau qui sou'	argumentatiu	<i>exhortatiu</i>

'Silenci'	argumentatiu	<i>compromissori</i>
'Sobre la pau'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Sobre la por'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Sóc una dona'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Som'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'T'adones, amic'	argumentatiu	<i>exhortatiu</i>
'T'he conegut sempre igual'	descriptiu	<i>expressiu</i>
'Tio Canya'	narratiu	<i>assertiu</i>
'Torna a venir, Vicens'	argumentatiu	<i>exhortatiu</i>
'Torna, torna, Serrallonga'	descriptiu	<i>declaratiu</i>
'Tot explota pel cap o per la pota'	argumentatiu	<i>exhortatiu</i>
'Un gran dia'	narratiu	<i>assertiu</i>
'Un home mor en mi'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Una bruixa com les altres'	descriptiu	<i>exhortatiu</i>
'Va com va'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Ve de ponent'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Venim del nord, venim del sud'	descriptiu	<i>assertiu</i>
'Vigila el mar'	descriptiu	<i>exhortatiu</i>
'Vine l'amor'	descriptiu	<i>exhortatiu</i>
'Vull ser lliure'	descriptiu	<i>exhortatiu</i>

5.5 La inscripció de la persona en el text.

El sistema lingüístic permet que, a partir del sistema lèxic i el sistema díctic personal, l'enunciant elabori les seves estratègies i formes de presentació tant d'ell mateix com de la seva relació amb els altres. Abans de tot farem una breu introducció general a les dues principals persones dídctiques.

el jo- La persona que parla és un subjecte social que es presenta als altres d'una determinada manera, que definim com a autopresentació, a través de la qual el subjecte social es constitueix com a subjecte discursiu durant el procés de l'enunciació. El subjecte discursiu es mou dintre d'un context, d'una situació comunicativa específica. És important diferenciar l'autopresentació amb el *jo* en funció de si aquesta té lloc en un àmbit privat, o altrament es produeix en un àmbit públic. Com expliquen Calsamiglia i Tusón (1999), l'autoreferència dins un àmbit privat no és arriscada, ans és relaxada i es dóna en un entorn tranquil·litzador. En canvi, en un entorn públic, l'ús del *jo* esdevé compromès i arriscat, ja que no sols responsabilitza l'emissor del contingut del missatge, sinó que, alhora, s'imposa als altres. És per això que, públicament, hom acostumi a utilitzar l'autoreferència mitjançant altres persones gramaticals, com ara la segona persona en forma de tractament de confiança (p.e: “*et* trobes sovint amb la disjuntiva d'obeir o desobeir les ordres”) o l'autopresentació amb formes pronominals com ara *un, una*, en concordança amb la tercera persona (p.e: “de vegades *un* troba que és moment de dir prou”), produint un efecte generalitzador que incorpora el locutor a un col·lectiu indefinit a través del qual justifica la seva posició. Existeix una mena d'autoreferència per part del locutor que consisteix a utilitzar la primera persona del plural, i que rep el nom de *jo* de modèstia. Es tracta d'una fórmula que se sol utilitzar quan el *jo* públic és considerat inapropiat, per arrogant, quan a la persona que parla no se li atribueix un nivell suficient de credibilitat, de legitimitat o de prestigi. D'aquesta manera, el *nosaltres* dilueix la responsabilitat unipersonal, i la legitimitat o autoritat queda associada al col·lectiu (p.e: “*hem* decidit triar la segona oferta, en considerar-la més avantatjosa”, en el cas d'una empresa comercial). I també hi ha un altre ús del *nosaltres*, anomenat *nosaltres* inclusiu, que és aquell que incorpora el receptor en la referència a l'emissor, i es caracteritza perquè a través d'aquest, l'emissor cerca d'acostar les posicions amb el receptor i involucrar-lo.

el tu- En la pràctica de les relacions socials la forma dídctica de segona persona ha actuat sempre per establir el tracte entre els interlocutors, actuant com a element regulador de les relacions de respecte o confiança, distància o proximitat, poder o solidaritat, l'àmbit públic i el privat... L'ús d'aquest díctic denota el paper que el locutor assigna al seu interlocutor. Talment com l'emissor es pot inscriure en altres formes que el *jo*, el receptor també pot aparèixer inscrit com a part d'un grup (segona persona del plural), o inclouent-hi el locutor (primera persona del plural).

Amb aquest breu preàmbul pretenem senzillament introduir alguns dels conceptes de la lingüística tradicional per, a partir d'aquí, passar a explicar les particularitats dels dídctics personals en un àmbit comunicatiu peculiar com és la cançó, en el qual es produeix una translació discursiva, és a dir, es trasllada en forma de cançó una acció

comunicativa escrita que constitueix un discurs prèviament contextualitzat, fictici o real (una exhortació, un blasme, una narració, un diàleg, un plany...), a un públic receptor (oïdor o auditori) que ara forma part d'un nou context discursiu: el que constitueixen cantant i públic, una situació comunicativa caracteritzada per un emissor, que és l'interpret, i un receptor, que és un oïdor o bé un auditori, en funció de si es tracta d'un enregistrament sonor o d'un concert en directe. El missatge, que és el text de la cançó, pot ser rebut pel públic, o bé d'una manera senzillament suggerent, o bé d'una manera directa, en funció de la naturalesa i l'estructura del text, però també de vegades en funció del *feedback* que s'estableixi entre cantant i públic si es tracta d'un concert en directe. No és el mateix efecte el que produeix Raimon en el públic cantant en concert *'Sobre la pau'* que el que produeix el mateix autor cantant *'Diguem no'*: l'estructura de la primera és la d'una dissertació; la segona és estructuralment una exhortació que, per la forma, podria semblar improvisada per al públic present, i que invariablement produeix un *feedback* potent; i en canvi, totes dues són translacions discursives.

Dit això, el que cal aclarir és que l'anàlisi de la dixi personal la farem sobre el context comunicatiu en què s'insereix el discurs del text escrit. Solament tractarem pròpiament la interacció entre cantant i públic en parlar dels aspectes paralingüístics (5.9).

Tractarem en aquest capítol la manera com apareixen i com s'orienten en el discurs de la NCC les referències dítiques personals: les que fan referència a l'emissor (*jo*), les referides al receptor (*tu*, *vosaltres*), i totes aquelles que no remetent directament al *jo* o al *tu* i que són objecte de l'enunciat (*ell-ella*, *ells-elles*). Les particularitats discursives d'aquest àmbit comunicatiu ens faran traslladar i ampliar les aproximacions al *jo* i al *tu* discursius fetes més amunt, a un *nosaltres* i un *vosaltres* ric en perspectives i transicions pronominals, que tenen molt a veure, en llur variació, amb factors il·locutis. Així mateix, hi apareixerà el dític de tercera persona del plural, *ells*, sovint com a element de contraposició. Analitzarem seguidament la tipologia de la dixi personal dins la CC.

5.5.1 jo () (com a subjecte aïllat)

A aquesta tipologia hi correspon una mena de cançons en primera persona que no denoten cap referència a un receptor definit. Són declaracions assertives de caire personal, no pas exhortacions, i amb la intenció il·locutiva de donar a conèixer una impressió o una convicció privada, la perspectiva particular d'una realitat col·lectiva. Destacarem, en primer lloc, la d'un autor caracteritzat precisament pel seu discurs invariablement en primera persona com Joan Manuel Serrat:

'Ara que tinc vint anys' (v. 4.2) és la cançó vitalista per excel·lència dels primers anys de la Nova Cançó, junt amb *'Al vent'*. Observem com la de Raimon parteix de la perspectiva col·lectiva (*"tots"*):

*I tots,
tots plens de nit,
buscant la llum,
buscant la pau,*

*buscant a Déu,
al vent del món.
(...)
però **nosaltres** al vent...*

mentre que la mirada de Serrat al món i als homes se centra més en ell mateix:

Vull alçar la veu per cantar els homes
que han nascut dempeus, que viuen dempeus
i que dempeus moren.
(...)
Vull, i vull, i vull cantar
avui que encara tinc veu,
qui sap si podré demà.

'Perquè vull', d'Ovidi Montllor, també és una explosió de vitalisme, un cant a la llibertat personal basada en la voluntat com a primer pas, però sobretot la reivindicació de la justícia des de la igualtat. Manifesta una voluntat decidida i interiorment assumida de canviar les coses, però tot i la forma en primera persona, contextualment està en companyia (evidentment femenina), és la història intimista d'una relació, però ideològicament el text manifesta un **"tots"** explícit:

Tot era meravella, perquè vull!
Perquè estic fart de fàstics.
Tot era de tothom, perquè vull!
Perquè tot és **de tots**.
I acabe la cançó, perquè vull!
Tot comença en un mateix.

En aquest "vull" reiterat rau un ideal d'alliberament col·lectiu, però que no pot sinó arrencar d'un sentir-se i voler-se alliberat personalment: *"Tot comença en un mateix"*.

En *'Sé'*, Pi de la Serra, com sempre, parla sense embuts, i aquest cop sense lloc per la ironia denuncia la brutalitat del sistema, amb l'humanisme i empatia pels desfavorits que el caracteritza:

(...) Sé que la por i la tortura
el més fort fan tremolar;
sé que la veritat és força
que ningú pot aturar.
(...)
Sé d'herois que fan quinze hores
i tenen temps de cridar;
sé de fàstics i d'angoixes
que mai no podré oblidar.

En l'amargor de la cançó, feta el 1974, no s'està de recordar l'assassinat per trets de la policia de l'obrer Manuel Fernández Márquez, durant la vaga a la central tèrmica de Sant Adrià de Besòs pocs mesos abans:

Sé de moltes injustícies
que ningú sap ni sabrà;
sé de vides escapçades
per un sol gest d'una mà.

També és interessant incloure, dins el comentari d'aquesta forma d'inserció de la primera persona, la cançó *No vull tindre penediment*, de la cantant valenciana Araceli Banyuls. No es tracta pas d'una proclama feminista, però sí d'una autoafirmació com a dona, fortament assertiva, que cerca l'efecte perlocutiü de fer prendre consciència a les dones de la necessària autoestima. Expressa ben clar el que no vol:

No vull mai tenir penediment
per deixar créixer la por
que va cremant a poc a poc
hores i hores de vida
per ser feble i acceptar
tindre més comoditat
a canvi de ma llibertat.

i manifesta el que realment vol:

Jo vull ser com sóc
i parlar com crec.
Dona m'han fet
i tinc boca i tinc veu,
i avui, i avui,
cante.

Hi podem observar, com a característica discursiva de les cançons on apareix el **jo** com a **subjecte aïllat**, la repetició en totes elles d'una forma verbal en primera persona: Serrat repeteix "*vull*" fins a vuit vegades; Ovidi Montllor, "*perquè vull*" setze cops (és el motiu i l'estructura de la cançó); Pi de la Serra ho fa dotze cops amb "*Sé*" (també n'és el leitmotiv de la cançó), i Araceli Banyuls reitera tres cops "*vull*" i dos "*no vull*".

5.5.2 jo... nosaltres (transició del jo individual a la idea de col·lectivitat)

Aquesta forma es caracteritza per una evolució del subjecte discursiu que parteix del **jo** aïllat vers a l'adopció d'un compromís solidari que el fa esdevenir un **nosaltres**. Es correspon a un tipus d'acte de parla il·locutivament compromissori. La veurem aquí exemplificada per dues cançons: *'Fent camí'* i *'A la recerca d'una terra'*.

Esquemàticament, consten d'una fase inicial que situa la primera persona en un estat d'incertesa o de dubte; una segona fase de transició en la qual l'individu comença a prendre consciència; i una tercera que expressa l'assumpció de la idea col·lectiva per part del subjecte discursiu:

fase inicial-

'Fent camí'

Fent camí per la vida
em tocarà menjar la pols...

(...) Vindran dies d'angoixa,
vindran dies d'il·lusió...
(...) dubtaré del compromís
i a voltes diré no,
o em mancarà, quan calgui,
decisió.

A la recerca d'una terra'

A la recerca d'una terra
demà al matí jo me n'iré.
Si cal pujar damunt la serra
lo meu destí el seguiré.

transició-

Però lluny, a l'horitzó
ja lliure de l'engany,
veuré milers com jo
que van venent la por.

Si estimi tant el meu país,
ell també m'estima ben fort;
agermanats pel seu encís
anem ensems al mateix port.

Mentre en la cançó d'Esquirols la descoberta dels companys va associada a perdre la por (poderós leitmotiv de la CC), en la de Pere Figueres aquesta descoberta rau en la consciència que el país és la seva gent, i que en comparteixen el destí "agermanats" (un altre dels motius que il·lustren la intenció il·locutiva essencial de la CC: la urgència de la unitat [v. 4.5.7]).

L'assumpció de la idea col·lectiva-

Alleugeriré el pas
duent amb mi el sarró,
i avivaré amb el cant
el pas dels meus companys.
(...)
Endavant!

Company, que no veus que t'espero
per anar demà sense por
a la recerca d'una terra?
(...)
Trenca el silenci de ta pena,
el nostre poble ja se mou.

Tant el subjecte d'Esquirols com el de Figueres han trobat els companys de viatge (de lluita), ja no caminen sols. En el cas del de Pere Figueres, ara es troba fent acompanyat

el camí que al començament feia en solitari (al cap i a la fi van cap al mateix port), i també al ludeix, com Esquirols, a la necessitat d'anar-hi sense por.

5.5.3 jo → vosaltres... nosaltres (el jo que cerca la inclusió)

Aquesta modalitat de transició pronominal del **jo** l'exemplificarem en dues cançons discursivament descriptives i il·locutivament assertives: *'Cançó de la mare'* i *'És ara, amics, és ara'*. En elles, el subjecte no s'adreça a l'interlocutor d'una forma inclusiva, s'hi adreça per incorporar-lo o per incorporar-s'hi ell, cerca una complicitat que considera necessària. Hi afegeix una forta càrrega afectiva (amics, germans) i posa molt d'èmfasi en la unitat. No és casual que totes dues cançons corresponguin a la frontera temporal entre el subperíode del *desvetllament* i el de *sortir al carrer* (1966 la de Raimon i 1968 la d'Arnella), època de les primeres crides a la mobilització. Vegem-les esquemàticament:

'Cançó de la mare':

jo *He deixat ma mare sola a Xàtiva...*
 (...) He deixat els amics i la casa...
 (...) I crec que he fet bé, i crec que he fet bé...
 Jo sé, jo sé, jo sé, jo sé *que tornaré al carrer Blanc.*
 (...) però ara ací crec que també és ma casa...

→ **vosaltres** *...i crec que puc **dir-vos*** [s'hi adreça]

... nosaltres *...a tots vosaltres: **Germans.*** [els incorpora i s'hi incorpora]

'És ara, amics, és ara':

Arnella desenvolupa aquesta transició pronominal en dues seqüències. Primerament a l'inici de la cançó, en la primera estrofa, on l'esquema no és formal, és ideològic::

(**jo**) *Quan per mi sigui la terra*

(→ **vosaltres**) *i jo sigui per tothom,*

(**... nosaltres**) *i ens anomenem "nosaltres"*
 i no ens quadri cap més nom...

Després, en la tornada final (les cinc tornades de la cançó són diferents) desenvolupa l'esquema que subjau en la primera estrofa, i que constitueix el nucli ideològic de la cançó, però ja de la manera formal:

jo	<i>Per xo' jo vull cantar, jo vull cridar, jo vull cantar esperança pel meu poble,</i>	
→ vosaltres	<i>i jo us vull dir:</i>	[s'hi adreça]
...nosaltres	<i>És ara, amics, és ara.</i>	[els incorpora]

5.5.4 jo → tu/vosaltres (el jo exhortatiu anònim)

En aquesta modalitat encara no podem parlar d'un jo inclusiu d'entrada, d'un subjecte discursiu que s'autoinclogui en el grup del receptor. El subjecte en primera persona senzillament s'adreça de manera exhortativa, a manera de recomanació, al de segona persona, en singular dins '*Vigila el mar*', de M.del Mar Bonet, i en plural dins '*Sageta de foc*', d'Ovidi Montllor (el nombre no fa variar la intenció il·locutiva). Com moltes de les cançons que constitueixen actes de parla exhortatius (v. 5.4.3), aquestes dues utilitzen la forma verbal d'imperatiu:

Vigila el mar, que la pluja no és teva...
Vigila el mar, que la boira t'esbulla...
Vigila el mar, que l'ocell ja no canta... (*'Vigila el mar'*)

Hi ha un home a la presó dels qui avançaven.
Junteu-vos!, junteu-vos!
 Traieu-li l'embaràs que li oprimeix les mans.
Junteu-vos! Junteu-vos! (*'Sageta de foc'*)

Aquesta particular mena de subjecte discursiu, mancat d'autoreferència, sense díctic, no es presenta com a tal (no hi ha autopresentació), però tot i semblar absent d'un grup, actua a manera de veu crítica. És evident que, en qualsevol cas, aquestes veus se les podria veure com a veus conscienciades i anònimes que ja són implicades en les causes (la de preservar el territori i la identitat de Mallorca, per una banda, i per una altra, la solidaritat de classe amb els qui lluiten), però exclou qualsevol associació amb el receptor del missatge, cosa que es fa especialment evident en '*Vigila el mar*', on el **jo** s'autoexclou de qualsevol **nosaltres**:

Vigila el mar,
 que la pluja no és **teva** (...)
 Vigila el mar,
 que **els teus** ja no tornen,
 i naus estranyes omplen **el teu** port.

El continuat recurs al possessiu de segona persona n'exclou el locutor. Però en general, aquest anonimat del subjecte discursiu l'hem d'entendre com un recurs retòric on el **jo**

s'autoexclou per emfasitzar i donar protagonisme tant al receptor com a la mateixa exhortació, reforçant d'aquesta manera l'efecte perlocutiü.

5.5.5 jo (nosaltres) → vosaltres (el jo exhortatiu inclusiu)

Aquest cas ja es tracta d'un **jo** que forma part d'un **nosaltres**, que s'inclou d'entrada en el grup del receptor. L'exemplifiquem amb dues cançons dels darrers anys de la fase de *sortir al carrer*: **'Abril 74'**, de Lluís Llach, i **'Au, jovent'**, del grup Coses, de 1975 i 1976 respectivament. L'autoreferència en la cançó de Llach s'expressa tant amb els pronoms personals com en els temps verbals, tots en primera persona, mentre que en la cançó del grup Coses s'expressa a través dels verbs en la primera persona del plural. Tot i que forma part d'un col·lectiu, el subjecte discursiu emergeix de dins del grup manifestant una certa voluntat de lideratge, però legitimada per l'exemple. Així, el locutor hi assumeix un rol especialment compromès dins una lluita que és col·lectiva:

'Abril 74':

Companys, si busqueu les primaveres lliures,
amb vosaltres vull anar,
que per poder-les viure
jo me n'he fet soldat.

'Au, jovent':

Au, jovent, deixeu la feina,
preparem-nos a sortir,
esmolem de pressa l'eina
per quan toquin a ferir.
Per donar lo crit d'alerta
la campana està amatent,
i abans d'hora ja es desperta
dins del cor, l'enardiment.

*Au, jovent, via fora,
via fora, sometent!*

Observem que, tant amb *"jo me n'he fet soldat"* com amb *"preparem-nos a sortir"*, el locutor es posa al capdavant de la lluita alhora que exhorta la resta [tot això serà determinant a l'hora d'analitzar la importància de la imatge del cantant des de la perspectiva paralingüística (v. 5.9)].

Centrant-nos en l'estructura de la inserció de la dixi personal, hi distingirem dues seqüències: el **jo (nosaltres)** inclusiu i l'adreçament al vosaltres (→ **vosaltres**). En totes dues cançons al començament hi apareixen les dues seqüències juntes:

Companys, si sabeu on dorm la lluna blanca... (*'Abril 74'*),

on “companys” té el valor tant de **nosaltres** inclusiu com d'exhortació al **vosaltres**, tot sintetitzat en una sola paraula.

‘*Au, jovent*’ comença amb l'exhortació al **vosaltres** i l'acompanya amb les formes de primera persona del plural de l'imperatiu que expressen el **nosaltres** inclusiu.

*Au, jovent, deixeu la feina,
preparem-nos a sortir,
esmolem de pressa l'eina
per quan toquin a ferir.*

Altres seqüències significatives, dins d'aquestes cançons, del **jo (nosaltres)** inclusiu i l'exhortació (→ **vosaltres**) serien:

‘*Abril 74*’:

*I si un trist atzar m'atura i caic a terra,
porteu tots els meus cants (→ vosaltres)
i un ram de flors vermelles
a qui tant he estimat,
quan guanyem el combat. jo (nosaltres)*

‘*Au, jovent*’:

*Mes ja els ve l'hora darrera,
ja els arriba l'escarment;
sortim tots a la cacera jo (nosaltres) i (→ vosaltres)
d'aquests llops sens planyiment.*

En aquest darrer fragment d' ‘*Au, jovent*’, tal com succeeix en el començament de la cançó de Llach, les dues seqüències, exhortació i díctic inclusiu, vénen significades en una sola construcció (“*sortim tots*”). Cal assenyalar, per acabar, que totes dues cançons corresponen a actes de parla alhora exhortatius i compromissoris.

5.5 el *jo* de la cançó combativa.

En el cas del **jo**, la inscripció de la persona en el text no és sols una autopresentació, també informa de la perspectiva i de l'actitud concreta del locutor envers un tema o una problemàtica. Hem vist com en la CC el **jo** de l'autopresentació esdevé majoritàriament l'equivalent en primera persona d'un **nosaltres inclusiu**, que també hauríem d'anomenar amb tota propietat *implicatiu*, ja que hi ha una voluntat manifesta d'involucració de l'interlocutor; no endebades, els missatges, en la seva major part són illocutivament cercadors d'aproximació i de complicitat. El **jo** apareix despullat de formes disfressades: el locutor es compromet i es responsabilitza del missatge tot i que el context de la Cançó es pugui considerar com un àmbit públic. És cert que, en l'àmbit de la Cançó, pel que fa als factors de risc i de responsabilitat, el locutor com a subjecte discursiu gaudeix de l'emparedat que dóna la distància d'un disc, d'un enregistrament, i en

menor grau, de la que proporciona l'alçada d'un escenari quan es tracta d'un concert en directe, però també cal tenir en compte la legitimació d'autoritat i la credibilitat que li atorga el fet d'ésser un cantant més o menys conegut i valorat: l'afectivització del missatge a través del lideratge del cantant contribueix a la implicació del públic en els valors que aquell proposa. Així, l'ús continuat de la primera persona del plural, com veurem d'ara endavant, crea un entorn de complicitat d'alta eficàcia perlocutiva. És, sens dubte, l'argument més rendible de l'aspecte perlocutiu del conjunt de la Nova Cançó.

5.5.7 la segona persona.

La segona persona, tant en singular com en plural, dins la situació comunicativa de la Cançó, és objecte d'exhortació i subjecte de complicitat, o bé element antagònic i objecte de blasme. Malgrat que les consideracions sobre el **tu** i el **vosaltres** formen part implícita de l'estudi de la primera persona, ja que la dixi personal parteix de la perspectiva del subjecte discursiu, fóra interessant caracteritzar breument, amb unes pinzellades, la manera com és presentada la segona persona dins la CC.

5.5.7.1 la segona persona còmplice.

La major part dels díctics de la segona persona subjecte de complicitat amb l'emissor corresponen pragmàticament a un **nosaltres** inclusiu. És una característica recurrent la manera com molt sovint el subjecte discursiu s'adreça al receptor dintre del **nosaltres** inclusiu, utilitzant els tractaments de proximitat i de confiança: *amic, company, germà* [a les característiques discursives i pragmàtiques d'aquests tractaments ja ens hi hem referit abans (4.5.7), ara sols els tractarem des de la seva vessant díctica]. Vegem-ne alguns exemples:

'The conegut sempre igual' li va dedicar Raimon, a manera d'homenatge, al militant comunista Gregorio López Raimundo, l'any 1974, quan aquest encara es movia en la clandestinitat:

*he vist molt clar que són molts els que lluiten,
i que com tu, calladament, treballen.
(...)
no et trobes sol, company, no em trobe sol,
i en som molts més dels que ells volen i diuen.*

“No **et** trobes”, “no **em** trobe”, “que **som** molts més...” és una alternança díctica pronominal i verbal que denota amb èmfasi la idea del **nosaltres** tan pròpia del cantant de Xàtiva.

'Al banderer de la pau', d'Esquirols, és un altre exemple de complicitat, de solidaritat en virtut d'una causa compartida, en aquest cas amb l'activista Lluís Maria Xirinacs :

*No és en va **el teu** gest, company,
quan es perd cobert d'espessa boira,*

*ni el teu crit, que es transforma en clam,
perquè **en tu som tots** com un sol home.*

En '*T'adones, amic*', Raimon utilitza dues de les esmentades formules de tractament:

*T'adones, company,
que hem de sortir al carrer **junts**, molts, com més millor,
si **no volem** perdre-ho tot,
t'adones, amic.*

En aquesta seqüència, Raimon estén el **nosaltres**, més enllà del **tu** i el **jo**, cap a un **tots** discrecional que emfasitza la idea de la necessària unitat popular i nacional.

'*Sageta de foc*', d'Ovidi Montllor, que com hem vist més amunt (5.5.4) és un **jo** exhortatiu anònim, crida a la solidaritat obrera, aquest cop a una segona persona plural, davant la repressió:

Hi ha un home a la presó
dels qui avançaven.
Junteu-vos!, junteu-vos!
Traieu-li l'embaràs
que li oprimeix les mans.
Junteu-vos! Junteu-vos!

Hem vist, per part d'Esquirols i de Raimon, el tractament de *company, amic...* i Jordi Barre ens aporta el de *germà, germà de país, de llengua i de sentiments envers la terra* dins '*Torna a venir, Vicens*':

*T'escric avui, Vicens, com gairebé germà,
per te dir els turments del **país** català,
d'aquest país que ets fill, que vas abandonar,
i que ara té en perill d'esser encara demà.
(...)
Torna a venir, Vicens, aquí és ta vida.
Torna a venir, Vicens, és la veu d'un germà.*

El **nosaltres** el formen no sols el locutor i en Vicens (més la resta de persones que esmenta la cançó), també ve simbolitzat pel país com a col·lectiu nacional, com a comunitat afectiva.

5.5.7.2 la segona persona antagònica.

Contràriament al díctic inclusiu, la segona persona antagònica reflecteix un **tu** o un **vosaltres** en conflicte amb el món i els interessos de l'emissor:

Dins '*Va com va*', Ovidi Montllor dibuixa la lluita de classes adreçant-se a un **tu** antagònic:

*Si jo no tinc per mi, si tu no en tens mai prou,
va com va.*

***I ets tu qui reps de mi,** jo de tu cobre un sou,
va com va.*

*Si jo ja m'he cansat d'anar vivint dient
el va com va,
pensa que sols diré fins que més no podré:
Va com vull, **com volem!***

Notem com l'Ovidi conclou amb un explícit i contundent plural, car la lluita de classes no és un fet individual sinó col·lectiu.

En *'Cançó sense nom' ('On vas?')* (1974) Lluís Llach blasma el dictador evocant la memòria dels fets que forjaren la situació d'opressió nacional present a la cançó (i que persisteix encara avui) amb aquest cant antibel·licista:

*On **vas** amb les banderes i avions
i tot el cercle de canons
que **apuntes** al meu poble?*

Dos anys després, el mateix dit acusador plany de manera agra, dins *'Campanades a morts'*, una de les més grans atrocitats de la darrera dictadura: la matança d'obrers a Vitòria el 3 de març de 1976:

*Disset anys només i **tu** tan vell.
Gelós de la llum dels seus ulls,
has volgut tancar ses parpelles,
(...)
Disset anys només i **tu** tan vell.
Envejós de tan jove bellesa,
has volgut esquinçar els seus membres,
però no podràs, que del seu cos tenim record...*

I finalment, vegem com l'Ovidi, el 1977, s'anticipa a blasmar l'engany de la Transició, denunciant com les condicions de vida de la classe treballadora no han vist satisfetes les expectatives de canvi, tot adreçant-se als nous dirigents polítics i empresarials amb la cançó, lúcida i ferma, *'Als nous amos'*:

*Comprens **el vostre oblit**, feu la viu-viu.
Esperem la resposta, doncs, **sigueu breus!**
(...)
Començaré a escoltar-vos quan, de veritat,
no tinga l'home reixa ni caritat.*

5.5.8 L'exaltació del *nosaltres* en la cançó combativa.

Dins la Nova Cançó en general, la idea de col·lectivitat és un factor característic. D'entrada, perquè ja des dels inicis pretén ser el cant d'un poble, tal com ho expressava Lluís Serrahima en l'article *Ens calen cançons d'ara* (9), en el qual la idea de *nosaltres* hi apareix constantment. També perquè la seva principal característica és la llengua, factor d'unió a més de signe d'identitat. Però on aquest *nosaltres* col·lectiu adquireix especial significació, atès que la Nova Cançó ha tingut des del principi trets resistencialistes, és en el seu vessant combatiu. Hi ha, associada al *nosaltres* de la CC, una idea de destí compartit, de necessitat d'unió, vehiculat tot plegat amb un missatge il·locutivament exhortatiu i cercador de complicitat. Hi podem parlar, doncs, d'una exaltació de la idea de la col·lectivitat com a protagonista de la història, però d'una història que està per fer, que ja s'està fent, tal com ho expressa Raimon (naturalment en 1^a persona del plural) en *'D'un temps, d'un país'*:

*"D'un temps que ja és un poc nostre,
d'un país que ja anem fent..."*

5.5.9 El *nosaltres* com a punt de partença.

Hi ha tres autors en els quals la idea del **nosaltres** es manifesta en tota la seva dimensió, que són Raimon, Lluís Llach i el grup Esquirols. I en grau també significatiu en Pi de la Serra i Ovidi Montllor, però en general, tots els autors de la CC recorren, ni que sigui ocasionalment, a aquesta idea d'identificació solidària. Ja hem vist més amunt la referència al **nosaltres** inclusiu com a punt d'arribada a partir d'un **jo** inicial. Veurem a continuació el **nosaltres** com a punt de partença, com a perspectiva inicial dins les cançons. N'hem triat, d'entre les moltes que en tenim al corpus en aquesta forma d'íctica, un grup de cançons en les quals l'emissor parla directament i d'entrada com a membre o en nom d'un col·lectiu. La naturalesa d'aquest col·lectiu pot ser, en aquestes cançons, nacional, de classe o bé genèrica, és a dir, que tant pot identificar-se amb l'un com amb l'altre. Analitzarem un petit però significatiu ventall de cada un d'aquests paradigmes.

Primer de tot ens centrarem en el major exponent d'aquesta versió del **nosaltres**, en *Raimon*, un dels grans valors del qual és aquesta seva omissió del **jo** en benefici del **nosaltres**, amb un profund sentit de la pertinença a una entitat superior que l'ultrapassa com a individu, molt en la línia del poeta Vicent Andrés Estellés: *"la consciència de no ser res si no s'és poble"* (*'Assumiràs la veu d'un poble'*. Llibre de meravelles, 1971). Cal dir que en Raimon s'hi barregen les cançons en les quals el **nosaltres** col·lectiu té un caràcter nacional, de classe o genèric, encara que bé podríem dir que, en realitat, el seu **nosaltres** és intrínsecament nacional amb inquietuds per tots els vessants de la justícia social. En veurem quatre exemples representatius:

D'entrada, dins *'Al vent'* (1962), la seva primera cançó, Raimon, com volent compartir amb tothom aquella experiència del vent a la cara i la sensació de llibertat que sentí, dilueix el seu **jo** dins un **nosaltres** que expressa el valor de la col·lectivitat amb una expressió de complicitat sobreentesa, concretament en la segona estrofa, que enceta amb el pronom indefinit *tots* que en realitat és una emfasització del **nosaltres**:

I **tots**,
tots plens de nit,
buscant la llum,
buscant la pau,
buscant a Déu,
al vent del món.

Tot seguit, la reflexió continguda en la tercera estrofa confirma del tot la idea del camí compartit:

La vida ens dóna penes,
ja nàixer és un gran plor.
La vida pot ser eixe plor,
però **nosaltres** al vent...

El **nosaltres** de la cançó *'Al vent'* té un caràcter genèric, car és aplicable a una identificació tant nacional com de classe; de fet ultrapassa aquests dos vessants i es tracta en bona mesura d'una exaltació vitalista de la joventut que vol ser protagonista de la seva vida (v. 4.2).

'D'un temps, d'un país' (1964) també conté un **nosaltres** genèric en el sentit apuntat abans. És una expressió de consciència generacional, i per tant, parteix d'una perspectiva plural, la de la seva generació. És un acte de parla exhortatiu, i això li atorga molta força il·locutiva. Arrenca amb una primera persona de plural inequívoca:

D'un temps, que serà **el nostre**,
d'un país que mai no **hem** fet...

per bé que la perspectiva parteix, lògicament, i de manera explícita, de la primera persona de singular:

cante les esperances
i **plore** la poca fe.

Però aquesta primera persona de singular no és sinó un trampolí per saltar de nou i definitivament a la idea de **nosaltres**:

No creguem en les pistoles...
No creguem en la misèria...
(...)
D'un temps que ja és un poc **nostre**,

d'un país que ja **anem** fent.

El **nosaltres** de '*Cantarem la vida*' (1964) ja té, en canvi, un caràcter específicament nacional, i aquí, el sentit de *poble* de Raimon adquireix la seva màxima expressió:

Cantarem la vida,
cantarem la nostra vida
de *poble* que no vol morir.

Iniciada directament amb una primera persona de plural, aquesta cançó conté un discurs de caràcter assertiu, construït tot en temps de futur, un temps verbal que en aquest cas afavoreix la intenció il·locutiva d'encomanar confiança i coratge:

Lluitarem amb força,
lluitarem amb tota la força
per l'única possible
perseguida vida **nostra**.

I **guanyarem** l'esperança,
sí, **pujarem** al camp de l'esperança...

Per últim, pel que fa a Raimon, en comentarem una cançó més tardana: '*Al meu país la pluja*' (1984). Es tracta d'un **nosaltres** genèric, perquè del context del discurs se'n desprèn tant la problemàtica social com la nacional, indistingibles en aquest cas l'una de l'altra. Però aquesta cançó, encara que sense allunyar-se gens de la idea del **nosaltres** com a punt de partença, presenta algunes particularitats. La cançó, en forma de discurs assertiu, és un plany per una escola de la infantesa mancada dels referents ambientals i nacionals propis, i per una ideologia anorreadora, tot dins uns temps socialment marcat per un trasbals històric representat per la metàfora de la pluja (v. 5.2.1.2).

Al **meu** país, la pluja no sap ploure:
o plou poc o plou massa.
Si plou poc, és la sequera;
si plou massa, és un desastre.
Qui portarà la pluja a escola?
Qui li dirà com s'ha de ploure?
Al **meu** país, la pluja no sap ploure.

“El meu país” enclou un **nosaltres** implícit: el país és tot el poble; la pluja és, doncs, solament una metàfora dels successos sobtats que condicionen el devenir històric. En realitat, el que vol dir és que la pluja “no **ens** sap ploure”.

Observen tot seguit, dins la part recitada de la cançó, les formes personals:

No anirem mai més a escola.
Fora de parlar amb els de la **teua** edat,
res no **vares** aprendre a escola:

*ni el nom dels arbres del **teu** paisatge,
ni el nom de les flors que **veies**,
ni el nom dels ocells del **teu** món,
ni la **teua** pròpia llengua.
A escola, **et robaven** la memòria,
feien mentida del present.*

Notem com, just després de la primera frase, en primera persona de plural, l'autor recorre a una segona persona de singular que, bé pot tractar-se d'una autoreferència en forma de tractament de confiança (v.5.5), o bé d'un receptor **jo** → **tu**. A continuació torna a la primera persona de plural de l'inici:

*La vida es quedava a la porta
mentre **entràvem** cadàvers de pocs anys.
Oblit del llamp, oblit del tro,
de la pluja i del bon temps,
oblit del món del treball i de l'estudi.
"Por el imperio hacia Dios" des del
carrer Blanc de Xàtiva.*

Però conclou amb l'única primera persona del singular de tota la cançó:

*Qui **em** rescabalarà del tants anys
de desinformació i desmemòria?*

Així, de les tres marques d'íctiques de persona, sols la primera constitueix un **nosaltres** explícit, però de fet, el context pragmàtic del text (escola, companys, país) fa que aquesta combinació de marques de persona, probablement un joc combinatiu destinat a evitar una tediosa reiteració, no deixa lloc a dubtes sobre una referència implícita permanent a la primera persona de plural.

En el conjunt de la CC de **Lluís Llach** trobem un **nosaltres** essencialment nacional i exhortatiu, que cerca recordar i refermar els llaços entre els Països Catalans i enfortir-ne la consciència, així com estimular la companyonia i esperonar la gent conscienciada a no abandonar la lluita. Ens referirem a dues cançons en concret per il·lustrar aquests factors. '*Cal que neixin flors a cada instant*' (1968) és una cançó exhortativa construïda, com és el cas que ens ocupa, en primera persona del plural des del començament i durant tot el text de la cançó, i en aquesta ocasió, a còpia d'imperatiu, tant en la forma positiva:

Enterrem la nit,
enterrem la por,
apartem els núvols que ens amaguin la claror.

com en la negativa:

No esperem el blat sense haver sembrat.
No esperem que l'arbre dongui fruits sense poda'l:
(...)
No somniem passats que el vent s'ha emportat.

i fins i tot fent-hi servir la perífrasi verbal d'obligació *haver de + infinitiu*:

L'hem de treballar,
P'hem d'anar a regar,
(...)
Hem de veure-hi clar,

per expressar la necessitat de no defallir en la lluita malgrat les dificultats, i mirar sempre endavant. Es tracta d'una cançó amb una potent càrrega il·locutiva, destinada a encoratjar i activar l'autoexigència del poble català precisament en el primer any del que anomenem subperíode de *sortir al carrer*.

'Venim del nord, venim del sud' (1978) se situa, en canvi, en el primer any del subperíode del *desengany*. Igual que l'anterior, és construïda totalment en primera persona de plural:

Venim del nord, **venim** del sud,
de terra endins, de mar enllà,
(...)
I caminem per poder ser, i volem ser per caminar.

Per part de l'autor és tota una declaració de principis: consciència de país sencer, companyonia i anhel de llibertat:

i no **ens** mena cap bandera
que no es digui llibertat:
la llibertat de vida plena
que és llibertat dels meus companys.
(...)
Venim del nord, venim del sud,
de terra endins, de mar enllà,
seran inútils les cadenes
d'un poder sempre esclavitzant (...)

Talment con *'Cantarem la vida'*, de Raimon, *'Venim del nord, venim del sud'* és l'expressió total del **nosaltres** nacional. És elaborada com un acte de parla assertiu basat en l'autoafirmació i en la idea de *voler ser* (v. 4.5.3.1). Il·locutivament pretén fer prendre consciència de la necessitat de reivindicar la Catalunya completa, en uns moments en què les expectatives de canvi s'esvaïen, i d'una manera particular en tot allò referent a la qüestió nacional, amb l'estat espanyol aplicat a evitar tota mena d'acostament social i polític entre les terres catalanes, dividides en entitats "autonòmiques" i sotmeses a múltiples i demagògics intents de divisió i d'enfrontament, com ara l'anomenada *batalla de València* (16).

Pel que fa al grup **Esquirols**, convé observar com les seves cançons evoquen un permanent *nosaltres*. Pocs autors presenten de manera tan explícita una voluntat de recerca de la complicitat de l'oïdor-receptor. Aquest seu leitmotiv ja queda ben palès en la seva cançó primerenca i emblemàtica *'Fent camí'* (v. 4.2), de 1975, que és l'expressió de l'ideari que els acompanyarà tota la seva carrera musical. Però per il·lustrar una de llurs versions del **nosaltres** com a punt de partença hem triat *'Al banderer de la pau'* (1976), cançó homenatge a l'activista Lluís Ma. Xirinacs (v. 4.5.6), del mateix any que s'inicia la Marxa de la Llibertat, auspiciada per ell, i que surt publicat el seu *Diari de presó* (Xirinacs 1976). La perspectiva és la d'una primera persona de plural que s'adreça de manera inclusiva a una segona persona de singular: **[nosaltres → tu]** :

No és en va **el teu gest**, company,
quan es perd cobert d'espessa boira,
ni **el teu crit**, que es transforma en clam,
perquè **en tu** *som tots* com un sol home.

Visualitzem subratllada i en cursiva la referència al **nosaltres**, i en negreta la referència al **tu**. La frase que defineix la naturalesa dítctica de la cançó és la quarta:

(...) perquè **en tu som tots** com un sol home.

Es tracta, ni més ni menys, de l'expressió literal del **nosaltres** inclusiu, que com es desprèn de tota l'esmentada primera estrofa, correspon a un **nosaltres** com a punt de partença. La continuació ideològica de la primera estrofa es troba ben definida en el començament de la tercera:

Lluitarem de ferm
anant colze a colze (...)

El text constitueix alhora un acte de parla compromissori i expressiu, la intenció il·locutiva del qual és moure a l'acció i a la lluita ponderant un exemple que cal seguir i recolzar. Tanmateix, aquesta cançó, més que no pas l'exaltació d'un líder, és l'exaltació de l'ideal col·lectiu, que és previ al personatge, però que ha estat assumit per aquest amb iniciatives personals per aportar-hi i encomanar-hi un nou impuls (v. 4.5.6).

Al **nosaltres** d'Esquirols, tot i tenir un marcat component nacional no li manca la reivindicació de classe, que generalment apareix, dins les seves cançons, associada a la reivindicació nacional de manera natural, com a part intrínseca d'aquella. En el cas de *'Al banderer de la pau'*, per no anar més lluny, i en complicitat amb la ideologia obrerista del personatge evocat, n'apareix una estrofa ben eloqüent:

La primavera ens portarà flors,
serà el poble senyor de tot,
no hi haurà explotats ni explotadors (...)

En *Francesc Pi de la Serra* és la consciència de classe i la seva visió humanista de la vida el que fonamenta la preeminència del **nosaltres** col·lectiu en les seves cançons. Tot i així, com que del que tractem en aquest apartat és del **nosaltres** com a punt de partença, analitzarem una cançó d'aquest autor amb un **nosaltres** genèric, car el seu camp de batalla és el conjunt dels mals (nacionals, del món laboral...) que representava la dictadura franquista, i de la qual la cançó desitja i presagia el final. Es tracta de la cançó *'El burro i l'àguila reial'* (1974), títol que fa clara referència, d'una manera crítica que oscil·la entre el disfemisme i l'improperi, al dictador pel que fa al *burro*, i al règim pel que fa a *l'àguila real*, que n'és un dels seus símbols. És una cançó il·locutivament assertiva, i pretén encomanar esperança i optimisme davant la perspectiva de la mort del dictador (que s'esdevindria just l'any després) dins encara del subperíode de *sortir al carrer*, abans del *desengany*. Elaborada tota en primera persona de plural, el **jo** de Pi de la Serra apareix diluït en el **nosaltres** que constitueix el poble treballador resistent:

¿Qui fa i desfà quan vol, sense manies,
retalla siluetes sense rostre,
que corren, s'agenollen i raspallen,
xisclen com marietes, donant ordres
per al seu bé i per al **nostre** mal?:
Són el burro i l'àguila reial.

L'enumeració dels mals (a través de tot un joc metafòric):

Per què **ballem** el ball de mala gana?;
per què **tanquem** finestres quan, obertes,
deixen entrar la llum que abans teníem?;
per què les flors ja neixen totes grises?;
per què **hem** de regar pedres quan no cal?:
Perquè ho mana el burro i l'àguila reial.

dóna pas a l'expressió de l'esperança:

Sortirem al carrer i una gentada
es fondrà amb salts de joia i alegria,
el sol resplendirà radiant i amb força,
i el festeig durarà quatre setmanes:
una gresca a nivell nacional
quan es morin el burro i l'àguila reial.

Notem com la denominació de "gentada" que "es fondrà de joia i d'alegria" reforça la idea de *poble* del qual l'autor se sent plenament part integrant; pel que fa a l'adjectiu "nacional", no hi ha dubte que aquest, en Pi de la Serra, és sinònim de català (v. 2.1.3).

A *Ovidi Montllor*, com dèiem més amunt (4.5.1), no li calen referències directes a la seva adscripció nacional, en té prou amb *'La cançó del cansat'*. El fet és que el seu discurs va orientat fonamentalment a la lluita obrera i a la justícia social en el sentit més ampli del terme. Per això, el seu **nosaltres** és essencialment de classe. Veurem dues de les cançons on l'Ovidi fa servir el **nosaltres** com a punt de partença: *'Ais'* (1973) i *'Tot explota pel cap o per la pota'* (1974). Totes dues se situen, doncs, dins la fase de *sortir al carrer*. Són temps de conflictivitat laboral i de brutal repressió del moviment obrer per part de la dictadura.

'Ais', del mateix any que la policia matà a trets un obrer durant una jornada de vaga a Sant Adrià de Besòs (*), és un recitat, sense música, amb el so de fons d'un repic d'eina, com d'una fàbrica. És un acte de parla assertiu que denuncia, en un to lamentós però carregat de raó, l'explotació laboral, l'avarícia dels patrons i les pèssimes condicions de treball:

Ai!
I un cop oberts,
ens deixaran
que fem rovell
al seu clauer
fins que **ens** morim.

Ai!
I si pot ser,
sense ser vells,
que la vellesa
porta tristesa,
i una dispesa
que minva els guanys.

Tot el text és en primera persona de plural: l'emissor del missatge és un obrer més entre el conjunt (l'Ovidi en fou profusament, i en múltiples sectors, durant tota la seva vida) que s'adreça als companys:

Ai!
De dolç, estranys,
d'amarg, companys,
pensant en cel
infern **tindrem**.

I per bé que la cançó és, en el seu conjunt, un acte de parla assertiu que il·locutivament pretén induir els companys a la presa de consciència, la darrera estrofa és clarament exhortativa i ja cerca directament interpel·lar-los i moure'ls a l'acció:

I ací a la terra,
quan **ens** morim,
els fills deixem

amb l'esperança
que facin ells
el que no **hem** fet.
Ai!

'Tot explota pel cap o per la pota' la fa coincidir l'Ovidi amb l'any que començà una vaga general de tres dies precisament a la seva ciutat, a Alcoi, i és en bona mesura un calc de l'anterior: tot el text és en una primera persona de plural de la qual l'emissor n'és part, com un obrer més:

Ja **no ens** alimenten molles,
ja **volem** el pa sencer.
Vostra raó es va desfent,
la nostra és força creixent.

I talment com en *'Ais'*, el que en conjunt és també un acte de parla assertiu que il·locutivament cerca conscienciar els companys, en la darrera estrofa es converteix en un acte de parla exhortatiu que, un cop assolida la plena presa de consciència cerca moure a l'acció, i a més ho assenyala explícitament:

Conscients de l'explotació,
no hi haurà més solució
que aprofitar l'ocasió
i allò que es diu... amb passió,
fer valer **nostra raó**, perquè...

Ja **no ens** alimenten molles (...)

Per exemplificar, dins la CC, aquesta forma d'íctica del **nosaltres** com a punt de partença, hem triat aquestes deu cançons, encara que en podríem fer esment de moltes altres. N'assenyalarem també, breument, algunes de paradigmàtiques i incloses dintre del corpus de cançons, és a dir, que dintre d'aquest treball són tractades des d'algun punt de vista. D'entrada, el **nosaltres** ideològicament genèric i polivalent de l'adaptació de l'espiritual negre *'We shall not be moved'* per part de Xesco Boix: **'No serem moguts'**; l'adaptació i catalanització, per part de La Trinca, de la cançó del compositor i activista nord-americà Woody Guthrie *'This Land is Your Land'*: *'Aquesta terra és la nostra terra'*, amb un **nosaltres** entre nacional i genèric; i el **nosaltres** plenament nacional i combatiu de les cançons del grup Coses *'Au jovent'* i *'L'Estatut'*.

Per acabar, cal referir-nos a una tipologia molt particular del **nosaltres** com a punt de partença, aquí sempre en el seu significat nacional. La constitueixen una sèrie de cançons el leitmotiv de les quals és l'autoafirmació (les tractarem específicament dins 4.5.3), i que vénen marcades per l'ús primera persona de plural del verb ésser, encara que sota diverses formes. Vegem-ne els exemples:

El **som** explícit del *'Cant del Barça'*:

Som la gent blaugrana (...)

amb la paràfrasi:

(...) **tenim un nom**, el sap tothom:

i el mateix **som** explícit de la cançó amb aquest mateix títol, *'Som'*, de Lluís el Sifoner:

La resistència dels agermanats!
La resistència en 1707!
La resistència en 1714!
La resistència en aquell 36!
La resistència que avui persisteix!
Som, som, som...
Som!

La paràfrasi de **som** que constitueix el **venim de**, dins la cançó de Lluís Llach *'Venim del nord, venim del sud'*:

Venim del nord, venim del sud,
de terra endins, de mar enllà,
(...)
I caminem per poder ser, i volem ser per caminar.

I per últim, un **som** en negatiu, el que fa la tonada amb la insinuació de la lletra, cantada indefectiblement pel públic, de *'No volem ser'*, de la Companyia Elèctrica Dharma:

“No volem ser una regió d’Espanya,
(...)
volem, volem, volem Països Catalans”.

5.5.10 La transició pronominal jo → tu → nosaltres.

No podem passar per alt l’existència d’un **nosaltres** que hi apareix, en general, textualment, però en qualsevol cas mentalment i ideològicament. Es tracta d’un **nosaltres** com a punt de partença pressuposat d’entrada, però que es desenvolupa mitjançant un procés de transició pronominal. Aquest joc pronominal es caracteritza per la projecció de la idea de poble a través d’una transició pronominal des d’un **jo** inclús que, a través d’una segona persona (un **tu** explícit o implícit), en alguns casos reflecteix, i en altres culmina en aquesta idea de poble, de col·lectivitat. Per bé que no exclusivament, aquesta transició pronominal és idiosincràticament raimoniana: *'Diguem no'*, *'T'adones amic'* i *'T'he conegut sempre igual'* en són, entre altres

d'aquest autor, exemples paradigmàtics que analitzarem tot seguit. També trobem aquest esquema pronominal en cançons de Lluís Llach, Pi de la Serra i Esquirols, com veurem més endavant.

Dèiem, i és ben cert, que aquesta transició pronominal és característicament raimoniana. Raimon la va inaugurar l'any 1963, als inicis de la NCC, en la fase del *desvetllament*, amb la llegendària cançó '*Diguem no*', un cant a l'inconformisme que desenvolupa un dels tòpics de la NCC (v. 4.3.5) i va ser cançó estandard d'aquest període.

'*Diguem no*' parteix d'un **nosaltres** des de la perspectiva del **jo**:

Ara que som junts,
diré el que tu i jo sabem
i que sovint oblidem.

i reforça la idea de complicitat explícita de l'anterior paràgraf amb una translació del **jo** al **tu** (amb un ***diguem*** que en principi equivaldria a un ***digues***):

*No!, jo dic: No!, **diguem**: No!,*

per fondre tot seguit la primera i la segona persones (el **tu** en Raimon sempre és un **tu** extensiu) en un **nosaltres** que s'entén adreçat a una comunitat que ultrapassa les dues parts de la interlocució:

***nosaltres** no som d'eixe món.*

Il·locutivament, el missatge des de la perspectiva de la primera persona és compromissori, però d'aquest en resulta també un missatge exhortatiu, ben clarament expressat en l'imperatiu "***diguem**: No!*"

Totes aquestes característiques, més l'aparició recurrent d'un tractament d'acostament afectiu (company, amic, germà –v. 4.5.7-) les trobarem, com a trets propis d'aquest tipus de transició pronominal, en la resta de cançons que hi corresponen.

El mateix esquema ideològic l'expressa Raimon en dues cançons peculiars: '*The conegut sempre igual*' (1974) i '*Tadones, amic*' (1976). Totes dues constitueixen actes de parla compromissoris, i són adreçades a una segona persona còmplice. La primera [v. 5.3.3.2] és un homenatge a Gregorio López Raimundo, company seu de militància en el PSUC (Partit Socialista Unificat de Catalunya), en temps de clandestinitat i forta repressió. La segona és adreçada a un amic, real o retòric, però en qualsevol cas implicat també d'alguna manera en la lluita. Vegem-ne esquemàticament el procés de la transició pronominal en l'una i en l'altra cançons, en les quals, el **jo** manifesta la perspectiva inicial en primera persona; seguidament es produeix la translació del **jo** a la persona còmplice: **jo** → **tu**; finalment, la primera persona de plural ja no es refereix solament a l'emissor i la segona persona, sinó que, igual com en '*Diguem no*', aquestes es fonen en un **nosaltres** col·lectiu:

‘T’he conegut sempre igual’

‘T’adones amic’

jo-	jo sé que si caiguesses...	(implícit)
jo → tu-	Alerta vius (...) (...) molts anys, massa anys et demanaven.	T’adones, amic... T’adones company...
nosaltres-	(...) i en som molts més dels que ells volen i diuen.	ens van posant el futur a l’esquena... ens amaguen la història... hem de sortir al carrer junts, molts, com més millor...

En *T’he conegut sempre igual’* Raimon incorpora una forma no pas personal, sinó en aquest cas possessiva, d’aquesta transició pronominal:

Aquest **meu** cant és **teu**, l’he volgut **nostre**...

la qual resumeix i emfasitza poderosament el factor ideològic d’aquesta: la força de la lluita compartida.

Pel que fa al tractament afectiu de complicitat que sol caracteritzar les cançons d’aquesta transició pronominal (i que és molt present en la CC, -v. 4.5.7-) expressat en les seves diverses formes, podem observar com les fa servir Raimon, de manera recurrent, en totes dues cançons:

‘T’he conegut sempre igual’

‘T’adones amic’

T’he conegut sempre igual, com ara,
els cabells blancs, la bondat a la cara,
els llavis fins dibuixant un somriure
d’amic, company, conscient del perill.
(...)
no et trobes sol, **company**, no em trobe sol,

T’adones, **company**...
T’adones **amic**...
(...)
T’adones, **company**,
T’adones, **amic**, t’adones, **company**,
T’adones, **amic**.

Una altra cançó de Raimon d’aquesta modalitat pronominal és *‘Sobre la pau’* (*‘por de tu, por de mi, por dels homes que no volem la nit’*)[v. 5.3.1.2].

Dues cançons molt properes en el temps, *'Afanys de joventut'* (1967) i *'L'estaca'* (1968), de Pi de la Serra i Lluís Llach respectivament, i una més tardana, *'Cada dia és un nou pas'* (1976), d'Esquirols, responen també a aquest esquema de transició pronominal.

'Afanys de joventut', cançó que ja hem tractat dins el motiu de *La reivindicació de la joventut com a motor de canvi* (4.2), és text de rebel·lia generacional il·locutivament compromissori i amb un cert to també exhortatiu. La perspectiva del **jo** inicial té una força especial i reflecteix un compromís personal que, com veurem, vol traslladar i compartir amb els altres:

Lluito **amb mi mateix** contra l'espectre
que cada nit se m'apareix.

I aquesta voluntat de compartir el seu compromís, de presuposar la complicitat, ve reflectida dins la translació **jo**→**tu**, dins aquest fragment que expressa l'existència d'un interlocutor en primera persona singular:

Afanys nostres, **teus**, meus, d'acabar amb l'existència
de quilos i quintars de tanta falsa ciència.

Aquest mateix fragment, com veiem, encabeix la transició al **nosaltres** col·lectiu, tot i que de manera invertida. Aquest ordre pronominal invertit conscientment ("Afanys **nostres, teus, meus...**") vol emfasitzar, igual com hem vist més amunt en la cançó de Raimon *'The conegut sempre igual'*, la importància de la implicació de tothom en la lluita per subvertir l'ordre establert.

'L'estaca', cançó a la qual ja ens hem referit (v. 4.5.1; 4.5.3.2; 5.2.1.10; 5.3.2) ens mostra la perspectiva del **jo** des de la primera frase:

L'avi Siset **em** parlava
de bon matí al portal...

Tot seguit s'adreça a l'avi Siset:

-Siset, que no veus l'estaca
a on estem tots lligats?

Però abans de continuar cal fer una observació tècnica sobre aquesta composició primerenca de Lluís Llach. En realitat, és l'avi Siset qui li fa veure al jove Lluís (llavors un adolescent) la situació d'opressió de Catalunya, però el cantant, encara inexpert com a lletrista, i a l'hora de compondre aquesta cançó invertí les persones de la interlocució (v.5.3.2). Pragmàticament hom pot adonar que és l'avi Siset que "li parlava", i la frase hauria hagut de ser, per exemple: "Noiet, que no veus l'estaca?" Així mateix, el discurs de la tornada, essència de la cançó, és de l'avi Siset. En qualsevol cas, respectarem el text en la seva forma original i l'analtzarem en aquest sentit. Tant farà en aquest cas

una transició **jo** → **tu** com una transició **jo** ← **tu** com a segon pas de la transició pronominal, ja que tant l'una com l'altra ens durien al **nosaltres** extensiu..

Si bé aquest darrer fragment que hem vist ja pressuposa el **nosaltres** col·lectiu que ultrapassa el **jo** i el **tu**:

-*Siset*, (perspectiva del **jo**), *que no veus l'estaca (tu) a on estem tots (nosaltres) lligats?*

cal dir que és aquesta part la tornada de la cançó la que referma i, alhora, expressa aquesta transició pronominal en tota la seva dimensió i de manera més explícita (en negreta, com sempre, els tres elements pronominals):

*Si **jo** l'estiro fort per aquí
i **tu** l'estires fort per allà,
segur que tomba, tomba, tomba...
i **ens** podrem alliberar.*

A l'inrevés de la cançó de Pi de la Serra, aquesta cançó és fonamentalment exhortativa però amb un ingredient compromissori que, partint de la primera persona, aquesta vol fer-lo extensiu a l'interlocutor i a la col·lectivitat (a **tots**).

Per últim, '**Cada dia és un nou pas**' reuneix totes les característiques pròpies de la transició pronominal **jo** → **tu** → **nosaltres**, cosa que exemplifica un cop més la complexitat i la riquesa constructiva de les cançons d'Esquirols. Feta a les acaballes del subperíode de *sortir al carrer*, ja prop del *desengany*, i és un cant il·locutivament compromissori i exhortatiu alhora. Aquest factor il·locutiú és realment el leitmotiv de la cançó, manifestat amb expressions que són veritables idees força, com ara:

“(...) moments obscurs...solquen el dur camí que hem escollit”.

“(...) obrirem pas, farem un cant...”

“(...) I el nostre esforç esperançat, lluita fidel, serà com l'arbre que és valent...”

La primera estrofa encabeix tant la perspectiva de primera persona com la transició a una segona persona singular, i ho fa fent servir directament el tractament d'acostament afectiu: **amic**:

Sovint, **amic**, massa sovint,
palpo l'angoixa dins el pit;
moments obscurs de llarga nit
solquen el dur camí que **hem** escollit.

I de manera semblant ho fa una altra estrofa, rere la tornada, construïda de forma paral·lela:

Sovint, **amic**, massa sovint,
sento que **som poble oprimit**
que ha begut dolços vins d'oblit

i al compàs de la por es va destruint.

Per tant: “*palpo*” (**jo**), “*amic*” (**tu**) i “*hem escollit*” (no sols **tu** i **jo**, sinó molts més, **nosaltres**) d’una banda, i “*sento*” (**jo**), “*amic*” (**tu**) i “*som poble oprimit*” (**nosaltres** inclusiu) d’una altra, constitueixen els elements de la transició pronominal.

L’emissor, des del sentiment particular i l’experiència personal s’adreça a un receptor (o a molts, és clar, però amb la força il·locutiva que atorga el tractament personalitzat d’un **tu** no diluït en la massa d’un **vosaltres** amorf) amb el tractament d’acostament afectiu d’*amic*, i amb expressions de complicitat, de manera que tots dos se sentin poble. Tot plegat, el fonament d’aquesta mena de transició pronominal.

5.5.11 Contraposicions díctiques: **nosaltres # vosaltres; nosaltres # ells.**

Abans d’entrar pròpiament en l’anàlisi de les contraposicions, i en base a tot el que hem vist i se’n pot deduir al llarg d’aquest capítol, passarem a caracteritzar de manera general la naturalesa de les referències dels elements pronominals: el **nosaltres** (tant en la forma explícita en primera persona de plural com en la de primera persona singular que resulta pragmàticament un **nosaltres**), el **tu** i el **vosaltres** com a receptors quan apareixen com a antagonics del **nosaltres**, i la tercera persona, **ells**.

Pel que fa a la caracterització del **nosaltres** i l’**ells** cal remetre’ns als apartats 4.5.1 i 4.5.2, on aquest tema queda explicat a bastament. Fent-ne un breu recordatori, cal dir que, aquests dos elements díctics, dins la NCC sempre s’expressen en termes d’antagonisme. Respecte del primer element, hi ha un **nosaltres** català, nacional, i un **nosaltres** classe treballadora, o, en altres paraules, poble oprimit i classe oprimida, tot i que en la major part dels casos es presenta una simbiosi de les dues coses. Generalment corresponen a una visió extensiva de l’emissor en les diferents variants que hem anat analitzant, i s’identifica amb els anhels i les aspiracions dels individus conscienciats dins els difícils temps en què s’emmarca el *període combatiu*. L’**ells**, per la seva banda, correspon a l’opressor en les seves diverses formes: l’opressor de classe (patró, empresari explotador, l’estat capitalista...), i en el pla nacional, l’opressor històric (espanyol o francès) continuador de l’estat sorgit de la Nova Planta després de la Guerra de Successió, o la versió més puntual, en aquest cas la dictadura sota la qual vivia la nació catalana durant el *període combatiu*.

El **vosaltres** (tant en la forma explícita de segona persona plural com en la de segona persona singular que resulta pragmàticament un **vosaltres**)), no és sinó la versió en segona persona de l’**ells** que acabem de comentar, però en un context discursiu en el qual l’emissor s’adreça al receptor en un acte de parla assertiu o declaratiu (v. 5.4.6), sovint de blasme, com veurem tot seguit.

nosaltres # vosaltres

Aquesta contraposició dística entre la primera i la segona persona antagòniques la tenim ben exemplificada en sis cançons. Tres d'elles pertanyen a Ovidi Montllor: *'Va com va'* (1974), *'Tot explota pel cap o per la pota'* (1974) i *'Als nous amos'* (1977); dues a Lluís Llach: *'Cançó sense nom'* (*'On vas'*) (1974) i *'Campanades a morts'* (1977) i una al grup Al Tall: *'Lladres'* (1979). No és casual que la major part dels textos d'aquesta contraposició dística siguin del nostre autor d'Alcoi: les tres cançons de l'Ovidi són textos des de la perspectiva de la lluita de classes. L'Ovidi, obrer fortament conscienciat, s'adreça al patró, al burgès de tu a tu, directament, va de cara i s'hi enfronta. Les dues de Lluís Llach, molt relacionades entre elles, es refereixen a la cara més cruelment repressiva i a la militar de la dictadura. La cançó d'Al Tall és més de l'àmbit nacional: blasma el lladre foraster, l'agent de la colonització espanyola.

De les cançons que presenten aquesta contraposició dística en podem distingir tres tipus. En primer lloc aquelles que, en els seus textos, la primera i la segona persones, tot i aparèixer en singular esdevenen pragmàticament persones de plural (**nosaltres # vosaltres**). En segon lloc, les que presenten les formes de primera i segona persones de plural de manera explícita. I finalment, les que alternen les formes de primera i segona persona, ara en singular amb valor pragmàtic de plural, adés en plural explícit.

Al primer dels casos pertanyen dues cançons que varem analitzar abans des de la perspectiva de la segona persona antagònica (5.5.7.2), i que també poden ser vistes, complementàriament, des de l'angle de la contraposició **nosaltres # vosaltres**: *'Va com va'*, d'Ovidi Montllor, i *'Cançó sense nom'* (*'On vas'*), de Lluís Llach.

Dins *'Va com va'*, l'Ovidi personifica la lluita de classes i blasma les desigualtats i l'explotació laboral. Així, per bé que durant tota la cançó l'autor fa servir la forma de singular amb un **jo** i un **tu** antagònics:

A mi em toca lluitar, **a tu**, prendre la mida,
va com va.
Si **jo** no tinc per mi, si **tu** no en tens mai prou,
va com va.
I ets **tu** qui reps **de mi, jo de tu** cobre un sou,
va com va.

costa poc adonar-se que l'Ovidi parla en nom d'un col·lectiu, el del món del treball assalariat que, cansat de la injustícia, vol subvertir la situació, de la mateixa manera que el seu interlocutor representa la classe dominant:

Si **jo ja m'he cansat** d'anar vivint dient
el va com va,
pensa que sols diré fins que més no podré:
Va com vull, **com volem!**

Resulta força clarificador, en aquest sentit, l'acabament en segona persona plural.

Per la seva banda, *'Cançó sense nom'('On vas')* (v.4.7), text fonamentat en una interrogació retòrica, presenta una perspectiva de primera persona que resulta un **nosaltres** pragmàtic, ja que l'emissor es personalitza en nom de tot un poble:

On vas amb les banderes i avions
i tot el cercle de canons
que apuntes **al meu poble?**

De la mateixa manera, la segona persona, subjecte de l'amenaça i la tirania, per bé que es podria personificar en el dictador, es refereix més aviat a tot el cos de la dictadura.

Vegem ara dues cançons que contenen la referència explícita a la segona persona de plural: *'Tot explota pel cap o per la pota'*, d'Ovidi Montllor, i *'Lladres'*, d'Al Tall.

Si bé dins *'Va com va'* l'ús de la forma de singular per expressar una idea plural podia representar per part de l'autor, conscientment o inconscientment, un exercici retòric, dins *'Tot explota pel cap o per la pota'*, seguint la mateixa línia, és a dir, personificant la lluita de classes, fa servir per a la primera i la segona persones antagòniques un plural explícit, més adient que no pas el singular per a la idea que vol expressar, que és un conflicte de caire col·lectiu:

Ja **no ens alimenten** molles,
ja **volem** el pa sencer.
Vostra raó es va desfent,
la nostra és força creixent.
Les molles volen al vent.

'Lladres' (v. 4.5.2.1; 4.5.2.2 i 5.2.3), cançó que mai no havia perdut vigència, com més va més actualitat representa, per tal com el País Valencià és avui, amb especial virulència, objecte de rapinya i de saqueig per la via de l'especulació i el frau. Díticament sintetitza en un plural abstracte la referència als agents de la colonització:

Governeu de lladrocini,
rapinyeu governant;
sou fartons de vida llarga
que mai voleu acabar.

dels quals no s'està de remarcar l'origen precís:

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

Cal recordar que aquesta cançó forma part del treball temàtic Quan el mal ve d'Almansa (1979), obra que pretén fer llum en la foscor de l'ocultada història del País Valencià (v.5.3.1.4), i també conté una estrofa que s'hi refereix:

No s'ensenya en les escoles
com van esclafar un país,
perquè d'aquella sembrada
continuen collint fruits.

Al tercer dels casos esmentats, és a dir, aquelles cançons que alternen les formes de primera i segona persona tant en singular com en plural explícit, pertanyen '*Als nous amos*', de l'Ovidi, i '*Campanades a morts*', de Lluís Llach, totes dues del mateix any, 1977, encara que de motius diferents.

Amb cançons com '*Encara, nois, encara*' i '*Als nous amos*' Ovidi Montllor retratà i denuncià l'engany que suposà la Transició, particularment la frustració que representà per a les expectatives de la classe treballadora. Dins '*Als nous amos*' (v. 4.4.2.2), just en la frontera temporal entre els subperíodes de *sortir al carrer* i *el desengany*, l'Ovidi, en la seva línia habitual, s'adreça al poder (tal com hem vist més amunt en cançons com '*Va com va*' i '*Tot explota pel cap o per la pota*'), a manera de retret i advertiment. Mentre per a la segona persona fa servir indefectiblement el plural, per a la primera alterna el plural i el singular:

De deu, de vint, de cents d'anys **ens ve** la història,
i no arriba el moment de tastar glòria. (nosaltres)

La glòria del després, **no m'és** problema. (jo)
Ara per ara, què? Res! Passar pena.

I no en volem passar, me cague en dena! (nosaltres)
Promeses i discurs, pa d'anys i anys.

En la penúltima estrofa remarca l'alternança entre les dues formes amb un **jo-nosaltres # vosaltres**:

Comprenc el vostre oblit, feu la viu-viu.
Esperem la resposta, doncs, **sigueu breus!**

No és casual en Ovidi Montllor aquesta combinació de les formes de singular i plural per a aquesta primera persona antagònica. L'Ovidi viu la lluita de classes i, per bé que no s'està de parlar amb veu pròpia, no es vol deslligar en cap moment del col·lectiu al qual pertany i en nom del qual també parla. Tot i així, en la darrera part de la cançó ja personalitza el discurs i branda l'arma de la cançó com a eina de combat:

Començaré a escoltar-vos quan, de veritat,
no tinga l'home reixa ni caritat.
Ara per ara, cante, i cantaré,

i tants cops m'enamore, em casaré.

Militant en el partit, militant en la cançó combativa, el compromís d'Ovidi Montllor amb la classe treballadora abastava tots els seus àmbits d'actuació.

'Campanades a morts' (v. 4.4.3.2), fou composta per Lluís Llach poques hores després de l'assassinat de quatre obrers a Vitòria per part de la policia (21), crim d'estat avui encara impune, com tants altres, que constituí la primera i potser més cruel mostra de la farsa de la Transició. És, com hem vist abans (5.3.3.1), un plany en el sentit més ple del gènere. Igual com en *'Cançó sense nom'* (*'On vas'*), és evident que el blasme no sols és contra el dictador, sinó contra els agents de la dictadura: botxins, militars, polítics i, en definitiva, contra l'estat feixista. Consta de quatre parts. La primera conté el plany pròpiament dit, des de la perspectiva d'un **nosaltres** explícit, i inclou una maledicció, des de la mateixa perspectiva de plural, adreçada a una segona persona també de plural:

Assassins de raons, de vides,
que mai no tingueu repòs en cap dels vostres dies
i que en la mort us persegueixin **les nostres** memòries.

Rere la segona part, que és un breu i poètic homenatge personal als obrers, i per tant en primera persona, la tercera part consta de quatre estrofes que contenen, d'una banda, un d'homenatge als treballadors assassinats i a llur causa, i d'una altra, frases de condemna i d'execració al dictador, aquest cop des de la perspectiva de primera persona plural adreçada a una segona persona de singular: **nosaltres # tu**.

Disset anys només i **tu tan vell**.
Gelós de la llum dels seus ulls,
has volgut tancar ses parpelles,
però no podràs, que tots guardem aquesta llum
i **els nostres ulls** seran llampecs per als teus vespres.
(...)
has volgut esquinçar els seus membres,
però no podràs, que del seu cos **tenim record**
i cada nit aprendrem a estimar-lo.
(...)
Impotent per l'amor que ell tenia,
li has donat la mort per companya,
però no podràs, que per allò que ell va estimar
el nostre cos sempre estarà en primavera.
(...)
però no podràs, que tots guardem aquesta llum
i **els nostres ulls** seran llampecs per als teus vespres.

nosaltres # ells

Aquesta contraposició és la que informa de manera més diàfana sobre el caràcter combatiu de les cançons que tractem, car com hem vist anteriorment (4.5.2), donen notícia sobre l'origen i les causes del conflicte i sobre l'enemic, i ho situa tot des de la perspectiva d'íctica. Pel que fa al **nosaltres**, és necessari destacar que, encara que algunes de les cançons que hi incloem, com ara *'Jo vinc d'un silenci'* o *'Fi de festa – La gent vol viure en pau'*, entre altres, facin servir la primera persona singular, aquest **jo** esdevé pragmàticament una indubtable retroprojecció d'un **nosaltres** col·lectiu. Per altra banda, no cal repetir que l'**ells** sempre hi apareix com a element antagonic. I malgrat que dins el capítol 4.5.2 ja n'hem reflectit en bona mesura la tipologia, ara en farem un breu recordatori, i al mateix temps n'eixamplarem la visió, il·lustrant-ho tot amb diversos exemples.

Val a dir que la contraposició **nosaltres # ells** bé la podríem haver considerat un motiu entre els detallats al capítol 4 d'aquest treball, però pel fet de tractar-se d'un vessant d'íctic tan important, hem considerat adient incloure'l dins el capítol de la inscripció de la persona en el text.

D'entre les cent cinquanta cançons de què consta el corpus d'aquest treball, n'hi ha trenta-tres on la contraposició **nosaltres # ells** té una especial rellevància i resulta en alt grau eloqüent. Certament hi esdevenen un percentatge significatiu. Això no vol pas dir, tanmateix, que no n'hi hagi moltes altres que de manera pragmàtica també continguin aquesta idea, car es tracta d'un corpus de cançó combativa, i com a tal, conté de manera lògica i inherent aquesta dialèctica basada en l'antagonisme.

Dins aquesta contraposició, pel que fa al **nosaltres**, establirem una tipologia de cançons basada en tres tipus de perspectiva, en la línia del que apuntàvem al començament d'aquest apartat: hi ha un **nosaltres** des de la perspectiva nacional, un altre des de la perspectiva de classe i un altre que podríem anomenar genèric, que sol ser una simbiosi de les dues perspectives anteriors.

La major part pertanyen a la *perspectiva nacional* (vint-i tres de les trenta-tres), i són cançons que parlen del país des de diferents angles. La major part, tretze en total, es refereixen implícitament o explícita al conjunt de la nació, als Països Catalans (*'Som'*, *'No abarateixis el somni'*, *'Corrandes vénen'*...). Altres són focalitzades en una part de la nació: la Catalunya del Nord (*'Desperta't Rosselló'*, *'A la recerca d'una terra'*...); el Principat (*'Au, jovent'*, *'L'Estatut'*...); el País Valencià (*'La garrofera'*, *'Què vos passa, valencians?'*...) i les Illes (*'Siau qui sou'*, *'En aquesta illa tan pobra'*...) sense perjudici de la idea de país sencer per part de l'autor.

Només tres pertanyen a la *perspectiva de classe*. Una de l'Ovidi, com no podia ser d'altra manera: *'Ais'*; *'T'he conegut sempre igual'*, de Raimon, i *'Nova oració del Parenostre'*, poema de M. Martí i Pol musicat pel grup Coses.

A la *perspectiva genèrica* pertanyen les altres deu cançons, entre elles *'Diguem no'*, *'Fills de Buda'*, *'El burro i l'àguila reial'*...

Per últim, respecte del segon element de la contraposició, és a dir, la tercera persona, hi podem distingir tres formes: un **ells** explícit, un **ells** implícit i un **ells** sobreentès. L'**ells** explícit és aquell que és anomenat directament i sense ambigüitats, i el trobem en quinze cançons, pràcticament la meitat, de les quals dotze corresponen a la perspectiva nacional. L'**ells** implícit és aquell que no apareix citat de manera tan directa, sol ser ambigu o bé indefinit, encara que no sol costar gaire deduir-lo. Apareix en altres quinze cançons. I parlem d'un **ells** sobreentès quan l'autor, ja sigui per evitar la censura o com a joc retòric, evita l'al·lusió directa i recorre a la insinuació, la metàfora o el disfemisme. Són només tres d'entre el total, però són significatives, perquè dues són del màxim exponent del disfemisme i l'improperi dins la NCC, Francesc Pi de la Serra, i l'altra pertany als mestres de la metàfora, el grup Esquirols. Vegem-ne alguns exemples:

l'ells explícit –

En tractarem cinc cançons. Una des de la perspectiva de classe: *Nova oració del Parenostre*, composta pel poeta Miquel Martí i Pol i musicada i cantada pel grup Coses (1976), i quatre des de la perspectiva nacional: *Catalunya, comtat gran* (1975), versió d'Els Segadors segons la versió popular originària, cantada per Rafael Subirachs; *'Au, jovent'* (1976) i *'L'Estatut'* (1978), també cançons populars, cantades pel grup Coses, i *'La garrofera'* (1983), del grup Al Tall.

'Nova oració del Parenostre' és un text de Miquel Martí i Pol que forma part del recull *La fàbrica* (1972), i esdevé un reflex tant la seva formació cristiana com de la seva experiència i militància obrera (v. 1.4.1). Tècnicament és l'evocació d'un lloc comú religiós per inserir-hi un missatge reivindicatiu; en definitiva, un Parenostre de lluita de classes. L'**ells** hi és tan explícit com fóra dir-ne, genèricament, “la patronal”:

Pare nostre que esteu en el cel,
sia augmentat sovint el nostre sou,
vingui a nosaltres la jornada de set hores,
faci's un xic la nostra voluntat
així com la **d'aquells que sempre manen**.

El nostre pa de cada dia
doneu-nos-el més fàcil que no pas el d'avui,
perdoneu els nostres pecats
així com nosaltres perdonem
els **dels nostres encarregats**,
i no ens deixeu caure a les mans **del director**,
ans advertiu-nos si s'apropa,
amén.

Des del punt de vista discursiu el text és de mode descriptiu, i il·locutivament té caràcter exhortatiu.

'Catalunya, comtat gran', com a cançó popular ben probablement composta coetàniament als fets que narra (v. Massot, Pueyo, Martorell 1993,18) és un text de mode clarament narratiu, i il·locutivament esdevé un discurs declaratiu, no sols en l'àmbit del seu context històric original, sinó també tres segles més tard en l'ànim de cantant i oïdors,

car per bé que l'any 1975 no crida necessàriament a agafar les armes, sí que contribueix a esperonar a la lluita per la llibertat de Catalunya. Cal recordar que, encara que discogràficament aquesta cançó va ser editada el 1977, la primera i memorable interpretació per part de Rafael Subirachs tingué lloc davant un auditori nombrós el juliol de 1975 dins les 'Sis hores de Canet', davant l'esclat d'entusiasme del públic, especialment en sentir la darrera estrofa: "*A les armes, catalans, que el rei ens declara guerra!*"

L' **ells**, en aquesta composició, és evident que es tracta dels invasors castellans, però no sols dels soldats que perpetraven els abusos que es descriuen

Ja en daren part al virrei
del mal que **aquells soldats** feien (...)

sinó dels majors exponents de l'estat veí; el rei, que també ho és dels catalans, és la personificació del poder, però atiat per la cancelleria castellana:

El comte duc d'Olivars
temps ha que li burxa l'orella:
"Ara és hora , nostre rei,
ara **és hora que fem guerra**".
Contra tots els catalans (...)

i el mateix virrei, que hi apareix com a còmplice de les accions que fan sollevar el poble català:

"Licència els he donat jo,
molta més se'n poden prendre".

i que és posteriorment ajusticiat:

(...) i mataren el virrei
al fugir-ne a la galera.

A darrera hora és de nou el rei qui hi apareix com a responsable de la declaració de guerra:

A les armes, catalans,
que **el rei ens declara guerra!**"

Incomprensiblement, Subirachs personifica en el rei la darrera estrofa, la de la declaració de guerra, quan de fet, totes les diferents versions històriques d'aquesta cançó popular (M. Milà i Fontanals, Francesc Alió, Emili Guanyavents) feien servir el plural: "*que us **han** declarat la guerra*"; "*que ens **han** declarat la guerra*" (v. Massot, Pueyo, Martorell 1993,11-13; 57), que hauria estat més adient per significar-hi el plural pragmàtic. Així, tant el comte duc, que parla em plural ("*que fem guerra*") com els soldats, també tercera persona de plural, com el rei, que ens declara la guerra en nom de

Castella i esdevé, així, una tercera persona de plural pragmàtica, personifiquen (junt amb França) l'afany uniformitzador i annexionista, i per tant, l'enemic secular de Catalunya, per tal com la guerra dels Segadors no fou sinó un preludi del que s'acabaria materialitzant mig segle més tard amb la guerra de Successió i la Nova Planta.

Vegem, tot seguit, aquesta forma explícita de **P'ells** antagònic, també des de la perspectiva nacional, en altres dues cançons populars, musicades i cantades aquest cop pel grup Coses: *'Au, jovent'* (1976) i *'L'Estatut'* (1978).

'Au, jovent' és un text de mode descriptiu, i talment com **'Catalunya, comtat gran'**, és un discurs il·locutivament declaratiu. En tractar-se d'un anònim del segle XIX, l'enemic que descriu podria ser identificable de diferent manera en funció del paper que el Sometent tingué en els diferents contextos polítics (lluitar contra el francès, contra els carlins, contra els bandolers...) El cert és que el Sometent lluità al bàndol austriacista, amb la gent de la terra, durant la Guerra de Successió, i al marge de les seves diferents vicissituds al llarg de la història de Catalunya i de la manera com des del s. XVIII va ser instrumentalitzat pels diferents poders, tenint en compte el context social i ideològic dels catalans l'any 1976 i l'orientació temàtica de les lletres de les cançons de Coses és lògic deduir que la cançó ve referida a l'enemic actual, que és aquell mateix de la Guerra dels Segadors i de la Guerra de Successió, i per tant, és una crida als catalans a sortir contra l'actual invasor (ni que sigui, metafòricament, amb la lluita política) [Així ho va entendre posteriorment el grup Mesclat, amb una versió de l'*'Au, jovent'* de Coses que no deixa espai per al dubte sobre el sentit de la crida (v. 8.5)]. És en aquest sentit que podem establir uns evidents paral·lelismes entre totes dues cançons pel que fa a l'**ells** explícit i a la naturalesa il·locutivament declarativa de la crida. El paral·lelisme és clar, i la crida a combatre és la mateixa:

'Catalunya, comtat gran'

'Au, jovent'

l'**ells** explícit:

“Ara és hora, nostre rei,
ara és hora que fem guerra
contra tots els catalans,
ja veieu quina n'han feta”.
Passaren viles i llocs
fins al lloc de Riudarenes.

Eixa gent entravessada
que ho té tot empudegat:
eixa trepa ens ha robada
nostra pau i llibertat.

Del pa que no n'era blanc
deien que era massa negre,
i en **donaven** als cavalls,
tot per sesolar la terra.

Aquell blat nos és la vida,
la família hi té el *sostén*,
i **aquells lladres**, en partida,
la collita **ens van prenent**.

la **reacció**:

En sentir-ne tot això
s'és avalotat la terra.

Més ja els ve l'hora darrera,
ja els arriba l'escarment;

sortim tots a la cacera
d'aquests llops sens
planyiment.

la **crida**: “A les armes, catalans,
que el rei ens declara guerra!” “Au, jovent, via fora,
via fora, sometent!”

L'altra cançó a la qual ens referíem, **'L'Estatut'**, és un text anònim de 1931 que blasma, amb una barreja d'ironia i sarcasme, com va quedar d'escarransit l'Estatut d'Autonomia aprovat a Catalunya el 1931 un cop va tornar de Madrid retallat pel govern espanyol, tot rere el fracassat intent de constituir la República Catalana el mateix any. Fou, en realitat, l'antecedent d'una història que es repetí dues vegades: el migrat Estatut d'Autonomia de 1979, en un clima de manca de llibertat i de soroll de sabres, i la vergonyant retallada per part del Tribunal constitucional espanyol al text de la reforma de l'Estatut aprovada pel poble del Principat de Catalunya el juny de 2006. Tota sencera, aquesta cançó fóra avui plenament vigent.

'L'Estatut' és un text descriptiu, construït amb tot d'adjectius eufemístics per referir-se a aquell esguerro polític: *coix, guenyo, geperut, camacoix, carabrut...* Hi destaca un eufemisme basat en la comparació: “*més petit que un esternut d'una puça presumida*”, i el recurs a la ironia: “*Ara sí que en veig un tip/ si et llegís el rei Felip/ a ben segur que riuria*”. Tot i no tractar-se d'un discurs declaratiu com les dues cançons anteriors, sinó d'un text, com dèiem, de mode descriptiu i il·locutivament expressiu, en comparteix en bona mesura l'esquema:

l'**ells** explícit: Valga'ns el nostre Estatut, coix i guenyo i geperut,
que doi **l'Estat que ens envia!** *La cançó nostre Estatut.*
(...)
Mare de Déu, que esquifit! **Com que arriba de Madrid,**
no ens arriba pas a mida, Mare de Déu, que esquifit!

L'Estat, Madrid, són mots en singular amb valor pragmàtic de plural referit a l'**ells** antagònic de la nació catalana.

la **reacció**: Valga'ns el nostre Estatut, cal regar-lo amb un embut,
que l'infant cal fer reviure. *La cançó nostre Estatut.*

De manera metafòrica és clar que dóna per inacceptable la resignació.

la **crida**: **Convertim nostre Estatut en l'ànima del resolut**
que vol la pàtria ben lliure. *La cançó nostre Estatut.*

És així com conclou la cançó, amb una crida a la lluita resolta per subvertir la situació i realitzar les aspiracions nacionals.

Per últim, *'La garrofera'*, és una metàfora del País Valencià i la valencianitat, basada en la reivindicació d'un arbre autòcton, que representa l'arrelament a la terra. Per la seva brevetat paga la pena transcriure-la tota sencera:

La garrofera és d'argila
si a vostè no li sap mal,
és arbre de tensió alta
per la rojor de la carn.
Mastega terra apretada
i abraça pedrers mollars;
la garrofera és eterna:
sempre ha estat on ha d'estar,
sempre ha d'estar a on estava,
si a vostè no li sap mal.
La garrofera destil·la
rampellades nacionals.
Fora de la nostra terra
els qui l'estan ocupant!

Tot el text de la cançó és, com veurem, al servei de la darrera frase. Així, ens trobem amb un text de mode descriptiu, i en conjunt, il·locutivament assertiu:

**la garrofera és eterna:
sempre ha estat on ha d'estar,
sempre ha d'estar a on estava,**

però amb un final il·locutivament entre directiu (exhortatiu) i declaratiu, sobretot perquè aquesta darrera frase té un marcat to de crida a la lluita, i és, de fet, on es troben les referències personals explícites:

Fora de **la nostra** terra (nosaltres)
els qui l'estan ocupant! (ells explícit)

L'**ells**, ben explícit, ens remet de nou al mal d'Almansa (v. 5.3.1.4).

l'ells implícit –

Pel que fa a l'**ells** implícit, en posarem l'atenció en tres cançons: *'Diguem no'* (1963) i *'The conegut sempre igual'* (1974), de Raimon, i *'Siau qui sou'* (1980), de Guillem d'Efak. Cada una de elles respon a una diferent perspectiva del **nosaltres**: una de genèrica, una de nacional i una de classe, per aquest ordre respecte de les cançons esmentades.

'Diguem no', text des de la perspectiva genèrica de mode descriptiu i il·locutivament exhortatiu, és una de les cançons en les quals l'**ells** implícit es presenta més críptic en la forma i, alhora, més fàcilment deduïble pel context. Ve expressat per una abstracció de caràcter semieufemístic: *eixe món*. Però, quin és *eixe món*?

Hem vist la por
ser llei per a tots.

Hem vist la sang,
que sols fa sang,
ser llei del món.
(...)
Hem vist la fam
ser pa dels treballadors.
Hem vist tancats a la presó
homes plens de raó.

És el món que encarnen els agents de la repressió que instauren *la por*, que reprimeixen amb *sang*, que *empresonen* els qui aixequen la veu contra la injustícia... i *la fam* com a símptoma de l'exploració i la lluita de classes. Just als inicis del subperíode del *desvetllament*, a l'estat franquista, opressor en totes les vessants i àmbits de la vida, sols se'l podia anomenar d'una manera encriptada, i el crit de rebel·lia

*No!, jo dic: No!, diguem: No!,
nosaltres no som d'eixe món.*

esdevingué veritablement revolucionari. Estrenada un any abans de la creació clandestina de la primera Comissió Obrera a Barcelona, cal dir que durant bastants anys va ser el crit de guerra d'aquella generació.

També de Raimon, però més tardana, ja dintre del subperíode de *sortir al carrer*, *'The conegut sempre igual'* ens parla d'un home que ha "sortit al carrer", encara que en la foscor de la lluita clandestina: Gregorio López Raimundo, dirigent i company del cantant en el Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC), que aquells anys aglutinava bona part de la resistència en l'àmbit polític:

Entre els sorolls dels cotxes, del carrer,
i de la gent que atrafegada passa,
he vist molt clar que són molts els que lluiten,
i que com tu, calladament, treballen.

Tot ve d'un encontre pel carrer, d'una discreta i dissimulada mirada còmplice però "sense girar-se mentre es creuaven":

No m'he girat mentre seré em creuave,
he sentit fort un gran orgull molt d'home (...)

Dues frases fan referència a l'**ells** antagònic, que en aquesta cançó, molt centrada en el personatge homenatjat, apareix com a element perifèric.; la primera el presenta de manera impersonal:

Alerta vius, jo sé que si caiguesses,
tants anys, molts anys, massa anys **et demanaven**.

La segona és una de les frases antològiques de la NC, i representa una de les versions de l'**ells** antagònic que amb més èmfasi remarca la contraposició **nosaltres # ells**:

no et trobes sol, company, no em trobe sol,
i en som molts més dels que ells volen i diuen.

El text, aquest cop des de la perspectiva de classe, és discursivament descriptiu i il·locutivament expressiu. Més enllà del personatge, és justament aquesta força expressiva, i el caràcter entranyable de l'escena descrita, sobretot per a tots aquells que visqueren aquells moments, les coses que fan d'aquesta cançó una de les més belles composicions de la CC i la crònica per antonomàsia d'una època.

'Siau qui sou' és una cançó inèdita de Guillem d'Efak que forma part d'una rapsòdia musical d'aquest autor, titulada, precisament, 'Siau qui sou'. La cançó, en el context de la rapsòdia, la va interpretar a la Sala Imperial de Manacor el maig de 1980. La va presentar ell mateix amb aquestes paraules: *"Això que anam a fer avui vespre, a un país normal seria totalment innecessari. Però com que no ens ho ensenyen a l'escola, he fet aquestes cançons amb l'esperança que tinguin més eficàcia que una conferència"*. Es tracta d'una crida a la lluita per preservar la identitat (v. 4.5.3.1), reivindicant, com és habitual en Guillem d'Efak, la història de les Gimnèsies i les Pitiüses amb els seus avatars, i exalçant la llengua. Hi posa molt d'èmfasi en l'existència d'un enemic extern secular, un **ells** no esmentat directament, implícit, però perfectament identificable amb l'invasor des de la Guerra de Successió.

Enfocat des de la perspectiva nacional, *'Siau qui sou'* és un text de mode argumentatiu, i il·locutivament, fortament exhortatiu. El text es caracteritza ideològicament per una marcada contraposició **nosaltres # ells**. Vegem-ne alguns dels fragments contrapositius, on es manifesta clarament aquest **ells** antagònic implícit:

El vell regne de Mallorca
el voldrien fer bocins,
per això la història crida:
Siau qui sou, mallorquins!
(...)
Tot quant un dia **ens prengueren**
contra pau i amistat,
contra honor i per la força...
ara **ens ho han de tornar**.
No necessitem **cappares**
que ens duguin de la mà.
No som nins de mel i sucre
i ens sabem governar.

El vell regne de Mallorca
mai **no ens el faran** bocins (...)

És evident que, igual com dèiem abans sobre la cançó '*L'Estatut*', trenta-quatre anys després, '*Siau qui sou*' és plenament vigent. En Guillem d'Efak, la visió de la problemàtica de les Illes no respon a la circumstància d'un moment determinat, ni a la conjuntura concreta d'alguna de les fases del període combatiu, ans la situa en un pla temporal molt més ampli, és una situació heretada que ve de tres segles enere.

l'ells sobreentès –

Per últim, passarem a comentar les tres cançons que, com dèiem més amunt, presenten un **ells** sobreentès. Són cançons properes en el temps: '*El burro i l'àguila reial*' (1974) i '*Si els fills de puta volessin no veuríem mai el sol*' (1977), de Pi de la Serra, i '*Goigs a Sant Democraç*' (1978), d'Esquirols. Les dues primeres són dels darrers anys del subperíode de *sortir al carrer*, amb la particularitat que la primera se situa en la perspectiva de la imminent mort del dictador; la tercera se situa al començament del subperíode del *desengany*.

'*El burro i l'àguila reial*' és una cançó metafòrica, a la qual ja ens hi hem referit (5.3.2), enfocada des d'una perspectiva genèrica i fonamentada en un text de mode discursiu descriptiu i il·locutivament assertiu. Pertany, com dèiem, al subperíode de *sortir al carrer*, un any abans de la mort del dictador (tot i que no de la dictadura). L'**ells** sobreentès ve definit ja pel títol de la cançó mitjançant un disfemisme, i apareix esmentat així al final de cada una de les seves cinc estrofes, en la primera de les quals es manifesta de manera diàfana la contraposició **nosaltres # ells**, aquest cop en forma de pronoms possessius:

¿Qui fa i desfà quan vol, sense manies,
retalla siluetes sense rostre,
que corren, s'agenollen i raspallen,
xisclen com marietes, donant ordres
per al **seu bé** i per al **nostre mal**?:
Són el burro i l'àguila reial.

Tot i fer referència a una persona de singular, és evident que ens trobem davant d'un plural pragmàtic, ja que es tracta de la personalització de la dictadura i tots els seus agents (és a dir: **ells**). Com dèiem dins el capítol dedicat a la cançó metafòrica (5.3.2), a la metàfora del burro (sinècdoque, en aquest cas) significadora del dictador pot semblar que s'afegeix una altra relativa a l'hereu designat per aquest (el llavors príncep Juan Carlos de Borbó), però més probablement hi ha la referència a un dels símbols del règim, com era l'**àguila reial** de l'escut present a la bandera de l'Estat, ja que la perspectiva exultantment optimista de la cançó no lligaria gaire amb la previsió de la mort també d'aquell:

¿Quan tornarem a riure com ho feien
els nostres pares, fort, sense recança?;
quan deixarem els nervis de l'espera?;
quan dormirem per sempre el "tant se val"?:
Quan es morin el burro i l'àguila reial.

Dins '*Si els fills de puta volessin no veuríem mai el sol*' podem observar un canvi pel que fa a la intensitat de la censura respecte al període anterior a la mort del dictador, ja que Pi de la Serra no necessita fer servir la paronímia com tres anys abans en la cançó '*Fills de Buda*' (v. 5.2.3). En la frontera temporal entre els subperíodes de *sortir al carrer* i *el desengany*, aquesta cançó presenta un **nosaltres** des d'una perspectiva genèrica, però en aquest cas no pas per l'ambigüitat, sinó per una diversitat de perspectives i una exhaustivitat en els motius que la fa inefable. Igual com l'anterior, és construïda amb un discurs de mode descriptiu i intenció il·locutiva assertiva, i també la tornada coincideix amb el títol de la cançó i és on es troba l'**ells** sobreentès:

*Si els fills de puta volessin
no veuríem mai el sol.*

I qui són els *fills de puta*? De fet, no se'n salva ningú:

el poder polític, agent de la por i la repressió; si l'adagi del títol té un aire sarcàstic, aquest fragment tampoc no és exempt d'un toc d'humor:

Potser ens ajupim sovint;
no és per hàbit ni caprici,
que és per esquivar el calbot,
i esperar el moment propici
tant si es vol com si no es vol:
Si els fills de puta...

els agents econòmics:

Al camp la fruita es podreix,
hi ha massa intermediaris,
no hi ha planificació.
Això diuen els diaris
i així resa el camperol:
Si els fills de puta...

els empresaris sense escrúpols; aquí fa servir la denúncia directa:

A Suïssa han ingressat
mils de milions a cabassos;
després diuen que és l'obrer
el responsable dels fracassos
i la manca de control:
Si els fills de puta...

la policia; en aquesta estrofa es bandeja la jocositat i es fa un racó per plànyer la tragèdia, en al·lusió als obrers assassinats per la policia just l'any anterior a Elda i a Vitòria:

Surten al carrer, estan
cansats de falses promeses;
sona un tret com un fuet
i cau mort, les mans esteses.
Deixa dona, fills i dol:
Si els fills de puta...

els funcionaris; tant els propagadors de la ideologia del règim:

Heu d'oblidar, si podeu,
aquests quaranta anys de glòria.
A mi no em preocupa gens
perquè tinc mala memòria
i el cap dur com un pinyol:
Si els fills de puta...

com els falsificadors de nacionalitats:

La unitat no té destí;
l'univers no és cap llimona;
tinc un passaport que diu:
Ha nascut a Barcelona
i per tant és espanyol:
Si els fills de puta...

La perspectiva de primera persona singular que fa servir ocasionalment:

El refrà que **cantaré** (...)
ja **me'l deien** al bressol.
(...)
Heu d'oblidar, si podeu,
aquests quaranta anys de glòria.
A mi no em preocupa gens (...)

té un caràcter perifèric en un context marcat per la contraposició **nosaltres # ells**.
Aquesta primera persona és, de fet, una retroprojectió del **nosaltres**, cosa que es posa
de manifest en la darrera estrofa:

Jo cada cop veig més clar
que el poble diu el que pensa;
d'ell he après aquest proverbi,
i amb mútua complaença
cantem com un home sol:
*Si els fills de puta volessin
no veuríem mai el sol.*

L'esmentada abundància de recursos estilístics, de motius i de referències, juntament amb el carisma i el tarannà de Francesc Pi de la Serra, fan de *'Si els fills de puta volessin no neuríem mai el sol'* un dels cants de denúncia i rebel·lió més poderosos de la NCC.

Els *'Goigs a Sant Democraç'* són també una cançó metafòrica (v. 5.3.2). Val a dir que, encara que el **nosaltres** s'hi situï des d'una perspectiva genèrica, tractant-se d'Esquirols el factor nacional hi és per sobre de qualsevol altre. Pel que fa al mode discursiu, és un text descriptiu il·locutivament assertiu, igual com les dues cançons anteriors. Apareix ja dins el subperíode del *desengany*.

Recuperant algunes pinzellades de l'anàlisi fet a dins del capítol de la cançó metafòrica (5.3.2), cal dir que, parodiant un element de l'imaginari religiós com són els 'goigs', evoca alhora un refrany popular: "*Sant Pancraç, salut i feina pel nostre braç*", convertint-lo en la tornada i motiu de la cançó: "*Sant Democraç, protegiu nostre pas*". Es tracta d'una descripció metafòrica, i amb una dosi d'humor, de la dictadura com a procés i la celebració del seu final, però no pas sense reserves, tot fent servir un símil mèdic: el virus maligne (el dictador), la quarantena (els quaranta anys) i uns bruixots (els polítics feixistes):

Si quaranta anys foren molts anys
per **la forçada quarantena**,
cal vigilar, immunitzar
contra un nou **virus d'eixa mena**.

Bé ho han dit els alemanys,
que han passat un cas semblant,
tot i que el seu historial no és ben bé igual.
Hem pogut tenir la sort de gaudir d'un **franc repòs**,
fins que **el virus en qüestió s'ha mort**.

L'**ells** sobreentès (el virus maligne i els bruixots) ve sintetitzat en la tornada, que conté alhora una explícita manifestació de la contraposició **nosaltres # ells**:

*Sant Democraç, protegiu **nostre pas**.*
Feu-nos el do de ser nostre patró.
*Sant Democraç, de **bruixots** n'estem farts,*
no volem caure en les urpes
*del **virus maligne** que ens ha fet malbé,*
mai més!

El text i la metàfora tenen una certa semblança esquemàtica amb *'El burro i làguila reial'*, però mentre aquella se situa en un marc d'optimisme per la imminència de la mort del dictador, aquesta, quatre anys després, transforma aquell optimisme en prudència i ja palesa un cert desencant.

No és estrany que dues de les tres cançons amb un **ells** sobreentès siguin metafòriques, per tal com la metàfora és el recurs més habitual per aquesta mena de referències, donada la seva amplitud de possibilitats creatives.

5.5.12 Conclusions a la dixi personal.

Un cop hem vist els diferents models de transició pronominal, podem concloure que cada un d'ells es caracteritza per una perspectiva particular de l'emissor i per unes diferents estratègies d'aproximació, sempre en funció de la intenció il·locutiva que contenen (assertiva, exhortativa o compromissòria). I per bé que tots aquests models de transició pronominal reflecteixen, des del punt de vista de l'emissor, una certa vocació didàctica i de lideratge, i alhora una manifestació de compromís personal i voluntat d'exhortació al receptor, tot i que amb diferents matisos, cal dir que el model que més vivament i més profundament expressa la concepció de lluita i d'ideals compartits és la transició **jo → tu → nosaltres**, per tal com, a més de combinar com cap altre els factors il·locutius exhortatiu i compromissori, incorpora sovint, com fan alguns altres models, la calidesa afectiva del tractament de *company*, *germà*, *amic*, que intensifica l'eficàcia il·locutiva. Des del punt de vista combatiu és, sense menystenir els altres, el model en el qual la idea, ja sigui de nació, de col·lectivitat o de classe social en lluita assoleix la seva plenitud (el cantant no sols exhorta, sinó que s'hi implica), i contribueix amb més intensitat a crear consciència de col·lectivitat amb interessos i ideals compartits.

En la contraposició **nosaltres # ells** és on sobresurt més la vessant autoinvolucrada, i on el cantant es manifesta més plenament com un membre de la comunitat de la qual parla, s'hi adreça i la vol implicar. Igual com en les transicions pronominals, apareix des de diverses perspectives i interessos (nacional, de lluita de classes o genèric). És una contraposició que no cerca pas l'antagonisme, sinó que assenyala el que ja hi és; pretén fer prendre'n consciència, assenyalar l'agressor (l'agressor secular de la nació catalana o l'antagonista de classe), blasmar-lo amb un to engrescador i convenientment agressiu, o bé crida al combat valent (per molt que s'entengui com a combat polític, encara que explícitament no exclou cap forma de lluita), com en el cas del discurs declaratiu.

5.6 L'eix temporal.

La dixi temporal, per definició, indica els elements temporals del discurs prenent com a referència l'*ara* de qui parla com a centre d'íctic d'aquest discurs. Amb la dixi temporal s'estableixen els límits temporals que marquen aquest *ara* respecte d'un *abans* i un *després*. En la NCC la dixi temporal té una importància particular, perquè els tres factors temporals contenen una forta significació històrica i sociològica, i consegüentment, una gran càrrega psicològica, per tal com signifiquen un temps present conflictiu que té un origen pretèrit ben definit, i que es projecta sempre d'alguna manera cap al futur. El present conflictiu al qual respon el caràcter combatiu de les cançons és presentat amb caràcter de transitorietat: és fruit d'uns fets passats que cal superar des d'*ara* amb la perspectiva d'un *demà* millor més o menys immediat. Aquests tres factors, doncs, són omnipresents en les cançons del corpus de la NCC, bé de manera explícita, bé de manera el·líptica o sobreentesa. Podem dir que les cançons són elaborades fent girar el discurs al voltant de l'eix temporal bàsic (*passat*) - *present* - (*futur*), essent-hi sempre el *present* el punt de partida des del qual s'enfoca la perspectiva cap al passat o cap al futur, en funció de les diferents variants discursives que s'hi donen.

Caracteritzarem amb alguns exemples, en primer lloc, la tipologia que presenta cada un d'aquests tres factors pel que fa a llurs modalitats.

el present –

De les diverses perspectives del present que es troben en la NCC en podem destacar:

la constatació d'un present difícil.

Dues cançons coetànies, de 1974, i per tant de finals del subperíode de *sortir al carrer*, ens ajuden a situar psicològicament el moment que vivien els catalans combatius, més encara tractant-se de dos cantants militants com ara Raimon, amb *'The conegut sempre igual'*, i Ovidi Montllor amb *'Món divertit'*. La primera té com a motiu un fet viscut pel mateix cantant, que es va creuar al carrer amb el company de partit Gregorio López Raimundo, llavors en la clandestinitat, i amb el qual, tot esquivant discretament la mirada, va intercanviar un somriure còmplice. És ben bé una cançó homenatge (v. 5.3.3.2). La cançó dibuixa un eix temporal (*passat*) – *present* – (*futur*) (en negreta hi marcarem sempre els factors explícits):

T'he conegut sempre igual, **com ara**,
els cabells blancs, la bondat a la cara,
els llavis fins dibuixant un somriure
d'amic, company, conscient del perill.

Sense parlar m'has dit "tot va creixent",
lluita **d'avui** pel **demà** viu i lliure,
que es va forjant **aquests dies** terribles,
temps, aquests temps, de tantes ignoràncies.

En el text de les cançons, en negreta assenyalen els marcadors temporals de simultaneïtat *ara*, *avui*, i els connectors temporals *aquests dies*, *aquests temps*, per indicar el present, i el marcador temporal de posterioritat *demà* per referir-se al futur.

'Món divertit' està construïda amb ironia, i en aquest cas és la constatació de la hipocresia dins el món de les relacions laborals en el període que precedeix la Transició, de l'enganyifa de la qual el mateix Ovidi se'n farà ressò més endavant. La cançó dibuixa un món laboral en el qual han canviat les formes i s'hi ha instal·lat un nou tarannà per disfressar el continuïsm socioeconòmic, però continua havent-hi la mateixa explotació i la lluita de classes. Aquí l'eix temporal abasta de manera explícita els tres factors: **passat – present – futur**, ja que fa alguna referència, per descomptat irònica, a com devien ser abans les coses: *'No és pas allò de l'esclavitud, quan era un tort mirar el teu amo (...) ja no es diu amos i criats...*

Tot aquest món **ja** és ben divertit.
Ja no hi han amos ni criats,
ara tots som col·laboradors
de tal empresa o empreseta.
Això m'agrada, de veritat,
fins al repartó dels beneficis:
llavors tu ets qui ets i aquell, aquell,
i jo només sóc jo, i el teu ventre és igual
que el d'aquell esclau.
(...)
o el que vulgueu dir. El fet és el mateix
i els fotuts els mateixos.

Tot aquest món ja és ben divertit,
tan divertit... tan divertit...
tan divertit... **que acabarà en plors.**

El present ve assenyalat pels marcadors de simultaneïtat *ja* (una modalitat de l'*ara*) i *ara*, i el futur ve representat pel temps verbal.

En totes dues cançons el futur es presenta incert, encara que si la de l'Ovidi presagia l'explosió revolucionària del conflicte, la de Raimon pretén albirar una esperança més serena.

el present existencial.

Es dona en cançons que contenen un marcat caràcter existencialista, i per tant, són escrites en primera persona, ja sigui de singular o de plural (com en el cas de *'Al vent'*, de Raimon). N'esmentarem dos exemples: *'Ara que tinc vint anys'* (1966), de Joan Manuel Serrat, i *'Un home mor en mi'* (1968), de Jaume Arnella.

'Ara que tinc vint anys', com dèiem dins el cap. 4.2, és tota ella efervescència i vitalisme, acompanyada d'una expressió de solidaritat amb els homes, i sempre des d'un present més marcat per la vivència personal d'un jove de vint anys que no pas pels atzars d'una època concreta. L'eix temporal de la cançó: (*passat*) – **present** – *futur*, omet cap

referència directa al passat. El text és ple de referències dítiques que recalquen aquest present: els marcadors espaciotemporals de simultaneïtat *ara* (sis vegades) i *avui* (dues vegades) i el connector temporal *encara* (en dues ocasions):

Ara que tinc vint anys,
ara que encara tinc força,
que no tinc l'ànima morta
i em sento bullir la sang.
Ara que em sento capaç
de cantar si un altre canta,
avui que encara tinc veu
i **encara** puc creure en déus.

En canvi introdueix vagament una referència dítica de futur amb el marcador temporal de posterioritat *demà*:

Vull, i vull, i vull cantar
avui que encara tinc veu,
qui sap si podré **demà**.
Però avui només tinc vint anys (...)

Centrant-se en el present, aquest esment fugaç a un demà incert li serveix per reforçar encara més l'*ara* i l'*avui*.

'Un home mor en mi' (v. 4.7), de Jaume Arnella, és una reflexió humanista centrada en la barbaritat de la guerra. En sintonia amb la personalitat de l'autor, és composta des d'una visió d'arrel cristiana. Té quelcom de generacional, perquè correspon a una generació molt sensibilitzada amb el clima de guerra freda en l'àmbit mundial. L'esquema, pel que fa a l'eix temporal, és (*passat*) – **present** – (*futur*).

Un home **mor** en mi
sempre que un home mor,
en algun lloc del món,
assassinat per l'odi.

Un home que **és** com jo;
nascut al món, com jo;
que ha rigut molt, com jo;
que **és** fet de sang i sal,
de somni i temps, com jo.

En principi, aquest present ve assenyalat díticament per les formes verbals de temps: *mor*, *és*, mentre que l'adverbi *sempre* pot funcionar com a marcador temporal de simultaneïtat o com a connector temporal. Aquest present, que formalment podria semblar atemporal, sense referència concreta, cal considerar-lo dintre del context real d'aquell moment, perquè la cançó, de 1968, se situa en el context de la guerra del Vietnam, encara que bé podria referir-se al recent assassinat, el mateix any, de l'activista nord-americà pels drets civils Martin Luther King, i tant una cosa com l'altra donen valor de present a la cançó.

Atres cançons en què es distingeix aquest present existencial són *'Al vent'*, de Raimon, *'Diguen-me per què'*, de Guillermina Motta i *'Sé'*, de Francesc Pi de la Serra.

el present com a punt d'inflexió.

Aquesta és, sens dubte, la forma de present més recurrent en la NCC. No debades, és la que en principi s'ajusta més a la idea de combat. Es caracteritza, com indica el títol, per la consideració del present com a punt de partença del camí cap a un futur alliberat. Es presenta sota formes diverses, però n'esmentarem dues cançons que, per la seva estructura, presenten semblances interessants. Estem parlant, d'una banda, de la que considerem cronològicament la segona cançó combativa del nostre període combatiu: *'A la vora de la nit'* (1963), de Josep Maria Espinàs, i de *'Cal que neixin flors a cada instant'* (1968), de Lluís Llach. En totes dues el passat representa un temps caducat, una rèmora de la qual és necessari desfer-se. En *'A la vora de la nit'*, Josep M. Espinàs agafa la primera estrofa de la cançó tradicional catalana *'El mariner'* i en fa una glossa actualitzada. La idea de la cançó, lògicament, va més enllà de la forma. Es tracta de donar a entendre que és hora de trencar amb el passat que ens tenalla i avançar com a país. Cinc anys després, Lluís Llach afirmarà el mateix dins *'Cal que neixin flors a cada instant'*. L'esquema de l'eix temporal és el mateix: *passat – present – (futur)*. Així com les referències al passat i al present són explícites, la idea de futur és implícita i metaforitzada. Vegem-ne una sinopsi de l'esquema temporal.

'A la vora de la nit'

'Cal que neixin...'

passat-

“*A la vora de la mar
hi ha una donzella...*”

Què se n'ha fet, d'aquell mar,
què s'ha fet de la donzella?
Ja **fa temps i temps i temps**
que tots som d'una altra mena.

Si bonic **era** aquell cant,
i bonica aquella lletra,
i gloriós **aquell passat**,
ja no ens plau mirar endarrere.

La fe no és viure **d'un record
passat.**
(...)
No somniem **passats**
que el vent s'ha emportat (...)

Les referències díctiques són similars. En totes dues hi ha l'esment directe al temps *passat* (la concreció del qual l'analitzem més endavant). En la cançó d'Espinàs, el connector temporal “*fa temps i temps*” fa d'emfasitzador de la idea d'un passat caducat, idea que comparteixen totes dues cançons, com també comparteixen la figura metafòrica de la necessitat d'enterrar-lo (“*ara un noi (...) ha colgat el mocador*”, en la d'Espinàs; “*Enterrem la nit, enterrem la por...*”, en la de Llach).

present -

Oblidem velles cançons
que encomanen la tristesa.
Estrenem la nova veu
i **alegrem** l'antiga terra.

Una flor **d'avui** es marceix
just a l'endemà.
Cal que neixin flors
a cada instant.

A la vora de la mar,
ara un noi de mans ben netes
ha colgat el mocador
ben endins sota l'arena.

Les referències d'íctiques del present, en la cançó d'Espinàs vénen donades pels morfemes verbals de temps: aquest triple imperatiu duu clarament implícita la idea de l'*aquí* i l'*ara*, i reblades amb el marcador espaciotemporal de simultaneïtat *ara*, referit al noi (imatge de renovació) que enterra el passat. Aquest *ara* remarca el valor del present com a punt d'inflexió cap al futur. En la cançó de Llach és el marcador espaciotemporal de simultaneïtat *avui*, reforçat amb el connector temporal "*a cada instant*", que evoca la idea d'un present laboriós permanent.

Per últim, la imatge implícita del futur cap al qual es projecta aquest present inflexiu és, com dèiem, metafòritzada, i tots dos autors fan servir la mateixa metàfora, la contraposició *nit / dia (claror)*.

futur -

A la vora de la **nit**
el **dia** es lleva.

Enterrem la **nit**, enterrem
la por,
apartem els núvols que
ens amaguin la **claror**.
Hem de veure-hi clar (...)

[Sobre la contraposició retòrica *nit, foscor/llum, claror* ens podem remetre al cap. 5.3.1.2.1.3]. Del fragment de '*A la vora de la nit*' que hem transcrit referit al *present* i al *futur* cal destacar com la contraposició generacional subjacent (representada pel *noi amb mans ben netes*) és per definició una mirada cap al futur. També és destacable el valor metafòric de *la nova veu, alegrar l'antiga terra, el noi amb mans ben netes* (el franquisme les tenia ben brutes) enfront de les *velles cançons* i *l'antiga terra* que el savi Josep M. Espinàs es tragué de la màniga en temps tan difícils per engrescar a revifar i a renovar Catalunya. Al 1963 poca cosa més es podia dir, ni més ben dita.

Cal insistir que la major part de les cançons del corpus de la NCC comparteixen d'alguna manera aquesta modalitat de l'eix temporal, sovint amb matisos que conviden a l'optimisme i mostren el present com una oportunitat que és desitjable aprofitar. Són cançons de l'estil de '*Es ara, amics, és ara*', de Jaume Arnella, '*Afanys de joventut*', de Pi de la Serra o '*Desperta't Rosselló*', de Pere Figueres, entre moltes altres. Però abans de cloure aquest apartat referit al *present* no podem evitar referir-nos a una cançó singular d'aquesta modalitat del *present com a punt d'inflexió* com és '*Diguem no*' (1963), (v. 5.5.10) de Raimon.

Ara que som junts,
diré el que tu i jo sabem
i que sovint oblidem.

Hem vist la por (...)
Hem vist la sang (...)

*No!, jo dic: No!, diguem: No!,
nosaltres no som d'eixe món.*

L'esquema és (*passat*) – **present** – (*futur*). Raimon enceta la canó amb el marcador espaciotemporal de multaneïtat *ara*, i això, juntament amb el fet de compartir “*el que hem vist*”, ens situa en un espai físic i temporal definit, l'any 1963, que fa omissió explícita del passat però que psicològicament enfoca a un futur nou fora “*d'eixe món*”.

el passat –

Les perspectives i els enfocaments del *passat* dins la NCC també presenten una tipologia concreta. Vegem-ne alguns exemples:

la referència a un passat negatiu –

Per bé que la major part de les cançons del corpus enfoquen el passat com a origen de la problemàtica present en els diversos àmbits (nacional, de classe, ambientals, etc), algunes ho fan de manera més explícita. Raimon, dins ‘*Cantarem la vida*’ (1964) s’hi refereix fent servir el connector temporal (*fa*)*temps i temps* per expressar l’opressió que pateix el poble català (“*poble que no vol morir*”):

(...) sí, pujarem al camp de l’esperança,
temps i temps negada,
arrencada i trencada.

Marina Rossell, musicant el poema d’Espriu ‘*Si volien escoltar*’ (1977) s’hi refereix en els mateixos termes, però amb el marcador espaciotemporal d’anterioritat *ahir*, en aquest cas reflectint-hi la tristesa d’aquell passat:

Cal cremar tot el record d’un **ahir** ple de tristesa (...)

També la tristesa és present en la idea del *passat* del país que té el grup Esquirols, i que reflecteix dins ‘*Cada dia és un nou pas*’ (1976):

Sovint, amic, massa sovint,
sento que som poble oprimit
que **ha begut dolços vins d’oblit** (...)

i dins ‘*Corrandes vénen*’ (1980)

Fa temps i temps que els del “centro” ens han aigualit el vi (...)

tot fent-hi servir la mateixa metàfora del vi com a símbol d’alegria: en el primer cas, d’una alegria enganyadora; en el segon, d’una alegria ofegada. La referència dística temporal dins ‘*Cada dia és un nou pas*’ és el temps verbal, juntament amb una paràfrasi del *passat* com és *oblit*. Dins ‘*Corrandes vénen*’ la referència dística torna a ser el connector temporal *fa temps i temps*, igual com hem vist dins ‘*A la vora de la nit*’ i ‘*Cantarem la vida*’.

Dintre d'un altre àmbit podem esmentar una altra cançó de Josep M. Espinàs, el *'Cant del Barça'* (1974, fent servir un connector temporal que esdevé una paràfrasi de l'anterior:

Són molts anys plens d'afanys,
(...)
i s'ha demostrat, s'ha demostrat
que mai ningú no ens podrà tòrcer.

Temps difícils encara que en un pla esportiu, que de fet evoca el pla sociopolític en tota la seva dimensió (v. 4.5.3.1.2).

el passat vist com un període caduc -

Hi ha un grup de cançons que posen un èmfasi particular en la idea del passat com una fase obsoleta, com una rèmore de la qual cal desfer-se. Entre altres hi pertanyen, a més de dues que hem tractat com *'A la vora de la nit'* i *'Cal que neixin flors a cada instant'*, cançons com *'Canta, Perpinyà'* (1963), del rossellonès Jordi Barre, i *'D'un temps, d'un país'* (1964), de Raimon.

'Canta, Perpinyà' és una cançó que esdevé una al·legoria del renaixement de la identitat catalana al nord del país. El caràcter caduc del temps passat ve assenyalat per la figura dels *vells sota les platanes* com la imatge de l'immobilisme i la manca de perspectives i d'il·lusió, enfront de l'optimisme de la joventut que emergeix:

Els vells de sota les *platanes*, tot resant el fil del **passat**,
diuen que els balls del jovent d'ara no valen les danses **d'abans**,
i és que els vint anys no tornaran...

A més de la referència directa al passat, la referència dística és el marcador espaciotemporal d'anterioritat *abans*.

Per la seva banda, la cèlebre cançó *'D'un temps, d'un país'* fa servir tot de figures hiperbòliques que atorguen molta força a la idea de la decrepitud del temps passat:

Lluny som de **records inútils**
i de **velles passions**,
no anirem al darrera
d'**antics tambors**.

Mentre *lluny* funciona com un connector temporal de passat, *records inútils*, *velles passions*, *antics tambors* esdevenen perífrasis de la referència directa al *passat*.

el passat com a engany -

Hi ha quatre cançons que enfoquen aquest passat negatiu com un temps d'engany. Enganys centrats en el tema nacional i focalitzats en la llengua i en la història. Curiosament totes quatre són valencianes. Per ordre cronològic són: *'Per Mallorca'* (1975), d'Al Tall; *'T'adones, amic'* (1976), i *'Al meu país la pluja'* (1984), de Raimon i *'Qui dirà la nostra història'* (1984), de Paco Muñoz.

'Per Mallorca', com hem vist en el capítol anterior (v. 4.3.1), tracta de l'oposició retòrica: *somniar/vetllar*. Aquí somniar simbolitza la negligència i la desatenció del poble respecte de la llengua, que és l'essència de la nació, i de com una llengua forastera tracta de seduir amb l'engany, tot i que solament cerca la despersonalització valenciana. Estar despert, per tant, és estar amatent i no abandonar la consciència de valencianitat.

quan ix el sol els galls canten
(...)
quan se pon callen i dormen.

Qui està despert, viu i parla,
i qui dorm només somia,
bonica morena;
qui somia no en trau res
i després **es desenganya**.

Hi havia una volta un poble
que **dormia i que dormia**,
bonica morena,
i de tant que va dormir,
despert i tot **somiava**.

Cal que pugem al Montgó,
que ixca el sol abans de l'alba,
bonica morena,
cal que vetlem per la nit,
llancem l'engany dins de l'aigua.

La referència dística de passat està en els temps verbals de la segona estrofa transcrita, indicant que es tracta d'un fet que arrenca del passat i s'arrossega fins al present, un present en el qual és hora de *llençar l'engany dins de l'aigua*.

Dins *'T'adones, amic'* i *'Al meu país la pluja'*, amb vuit anys de diferència Raimon es plany de l'ocultació enganyosa de la història pròpia per part d'Espanya. En la primera ho presenta de manera diàfana fent servir un connector temporal:

T'adones, company,
que **fa ja molts anys** que ens amaguen la història
i ens diuen que no en tenim, que la nostra és la d'ells,

En la segona cançó, dins el soliloqui recitat, hi fa referència tot situant l'engany en el marc de l'escola. Les referències dístiques de passat estan en els temps verbals.

*A escola, et robaven la memòria,
feien mentida del present.*

Per últim, Paco Muñoz, no debades pedagog, també emmarca l'engany dins el marc educatiu, un entorn que ell coneix molt bé, i lamenta, amb la pregunta retòrica que dóna títol a la cançó, l'ocultació de la història pròpia i la seva dissolució dins la història feta des del poder espanyol:

Perquè allò de Covadonga
no ens afecta als valencians,
que la nostra Covadonga
és Sant Miquel de Cuixà.

*Qui dirà la nostra història
als xiquets del meu país?
Qui ens contarà aquells temps
que ens han portat fins avui?*

Cal destacar com el temps de passat, del qual arrenca la desmemòria històrica en el camp educatiu, en aquesta cançó és el líptic. Pel que fa a l'eix temporal l'esquema té la forma (*passat*) – **present** – **futur**, perquè en canvi sí que hi ha referència a un futur hipotètic, la referència dística del qual ve assenyalada pels temps verbals de futur:

Quan **arribarà** eixe dia
que la branca ha de florir,
i **ensenyaran** a l'escola
la història del meu país?

el passat com a referència a un temps de plenitud –

Hi ha cançons que fan referència a un passat gloriós, o si més no a un passat de plenitud nacional. Es tracta d'una mirada retrospectiva que serveix com a factor d'autoafirmació nacional i com element motivador. Apareix en cançons de la pràctica totalitat del territori català. En destacarem dues: *'Eivissa, petit bocí'* (1979), del grup eivissenc UC, i *'Siau qui sou'* (1980), de Guillem d'Efak.

Sa feina no serà vana si arribam a aconseguir
sa llibertat sobirana que **un dia vàrem tenir**,
i es drets que junts defensàrem lluitant contra Felip V.

*Eivissa, petit bocí de la terra catalana
que arrancà la tramuntana i enmig de la mar florí.*

'Eivissa, petit bocí'

En la nostra llengua, **un dia**
dictàvem la nostra llei,
i la nostra llengua sempre
dictarà la seva llei.

Tot quant **un dia ens prengueren**
contra pau i amiatat,
contra honor i per la força...
ara ens ho han de tornar.

'Siau qui sou'

És significatiu com es tracta de dos esquemes idèntics. Per una banda, la referència al passat sobirà i l'aspiració del restabliment d'aquella sobirania que ens va ser arravatada;

i per una altra, l'ús de les mateixes marques díctiques: el connector temporal *un dia* acompanyat del temps verbal en passat.

Altres cançons que segueixen aquest esquema són: *Catalunya, comtat gran* (1975), romanç popular interpretat per Rafael Subirachs; *Què vos passa, valencians?* (1977), de Paco Muñoz; *'Cant de maulets'* (1979), d'Al Tall; i *'Som'* (1981), de Lluís el Sifoner. També hi podem incloure *'El burro i l'àguila real'* (1974)(v. 5.3.2), cançó metafòrica i sarcàstica de Pi de la Serra, que si bé no fa referència al mateix passat de plenitud que les altres, si ho fa respecte d'uns temps millors, o si més no més esperançadors, com ara el període del fugaç període republicà:

¿Quan tornarem a riure com **ho feien**
els nostres pares, fort, sense recança?;
(...)
Quan es morin el burro i l'àguila reial.

La perspectiva del passat nacional en la NCC –

De la referència temporal que s'observa en les cançons que tenen com a motiu l'opressió nacional, es constata com la majoria dels autors situen el conflicte molt més endarrere dels límits temporals de la dictadura franquista. Com afirmàvem més amunt (v. 4.5.1.1), aquesta dictadura és concebuda per la major part dels cantants combatius com un episodi més de l'opressió nacional que arrenca de la derrota d'Almansa, el 1707, i que es concreta en els decrets de Nova Planta. Tanmateix, n'hem de fer una sèrie de consideracions.:

Hi ha autors com Lluís llach, Guillem d'Efak, Al Tall, Esquirols, Ramon Muntaner (musicant Martí i Pol), UC i Paco Muñoz que en les seves cançons no deixen dubte de quina és la seva referència històrica de l'origen de l'opressió nacional. En altres, en canvi, aquesta referència pot resultar ambigua. Per exemple, tot i ser una cançó de Lluís Llach, *'L'estaca'* pot referir-se a la dictadura present l'any de la cançó, el 1968, o pot referir-se a l'estaca a la qual estem lligats des de tres segles enrere. *'T'adones, amic'*, de Raimon, presenta la mateixa ambigüitat (des de quan fa "que ens amaguen la història"?). Dins *'Si volíeu escoltar'*, de Marina Rossell, tot i tractar-se d'un text de Salvador Espriu, queda enlaire si *'l'ahir ple de tristesa'*s'emmarca en la condició de submissió arrossegada des del segle XVIII o es redueix a la recent dictadura.

En altres cançons l'ambigüitat és més fàcilment resoluble. És el cas de les cançons al·legòriques *'Com el Far West no hi ha res'* i *'Corasón loco'* (1981), de La Trinca (v. 5.3.2). Si bé la primera ja diu de la tribu d'indis (els catalans) que "invasions de tota mena ha sofert contínuament/però una de les més sonades, l'ha tingut darrerament/la del general Frank Custer...", ja està deixant clar que la invasió de Frank Custer solament n'és la darrera i actual, i que l'opressió nacional ve de més lluny en el temps. La segona cançó, quan esmenta una pàtria que "és la parenta, que m'hi van casar per força i no em deixa divorciar" tampoc no deixa marge al dubte de la data del matrimoni forçat. Per la seva banda, Esquirols, dins *'Corrandes vénen'*, quan afirmen que "ja temps i temps que els del

“centro” ens han aigualit el vi, sens dubte s’estan referint al 1714 (la contundència del marcador temporal ajuda a considerar-ho així).

Altres es refereixen amb bastant claredat al període específic de la dictadura franquista. *‘El burro i l’aguila real’*, que l’hem comentada unes línies més amunt, més que no pas limitar el període d’opressió nacional a la present dictadura, el que feia era centrar la cançó en els personatges metaforitzats en el títol d’aquesta, i posar l’esperança d’un futur millor en la desaparició d’aquells. I també Esquirols, en els *‘Goigs a Sant Democràç’* (1978) centren el seu discurs, entre esperançador i preventiu, en la recent fi de la dictadura: “*Si quaranta anys foren molts anys per la forçada quarantena/cal vigilar, immunitzar contra un nou virus d’eixa mena*”. Però la referència d’Esquirols als quaranta anys és circumstancial, perquè en llur marc mental, l’origen de la dominació colonial sobre Catalunya està situat, com es desprèn explícitament del conjunt de les seves cançons, en el segle XVIII.

el futur –

L’enfocament del futur dins la NCC és el d’un futur hipotètic la visió del qual oscil·la entre la incertesa i l’esperança, però cal dir que hi predomina l’optimisme, i hi predomina l’esperança d’un demà lliure, que s’albira com proper i que, en qualsevol cas, sempre és presentat condicionat a la lluita i, com diuen Esquirols dins *‘Cada dia és un nou pas’*, “*al nostre esforç esperançat*”. Res no vindrà gratis [marcarem en vermell els paràgrafs que posen èmfasi la necessitat de la lluita].

La visió d’aquest futur hi apareix des de diferents visions o estats d’ànim. Vegem-ne uns quants exemples.

La crida a estar alerta i a usar de prudència, perquè el futur que podem guanyar també el podríem perdre és el que ens transmet Raimon dins *‘T’adones, amic’* (1976):

T’adones, company,
que **ara volen el futur** a poc a poc, dia a dia, nír a nit,
(...)
T’adones, company,
que hem de sortir al carrer junts, molts, com més millor,
si no volem perdre-ho tot (...)

La referència dística de futur aquí és explícita.

Hi ha cançons **que manifesten esperança**. *‘The conegut sempre igual’* (1974), també de Raimon, manifesta esperança però insisteix que tot ve condicionat per la lluita:

Sense parlar m’has dit “tot va creixent”,
lluita d’avui pel demà viu i lliure,
que es va forçant aquests dies terribles,
temps, aquests temps, de tantes ignoràncies.

El futur hi ve introduït pel marcadore spatiotemporal de posterioritat *demà*.

'La matança del porc' (1971) cançó metafòrica de Pi de la Serra (v. 5.3.2), és exultant d'optimisme, encara tres anys abans de la mort del dictador:

La porca està plorant i nosaltres rient:
ens **menjarem** la llengua del seu parent.
Demà hi haurà bon tall, s'ha acabat la fam,
demà passat fuet i després pernil.
I quan s'acabi el porc, hi **passarà** la porca,
i **després** els garrins i tots els porcs del món.

Hi destaca l'abundància de referències d'íctiques de futur: els temps verbals en futur, el marcadore spatiotemporal de posterioritat *demà* i el marcadore temporal *després*.

Esquirols, dins *'Cada dia és un nou pas'* (1976), són ben explícits en apuntar que l'esperança s'ha de guanyar amb la lluita:

I **el nostre esforç** esperançat,
lluita fidel, serà com l'arbre que és valent,
a cops de pluja, a cops de vent.

La referència d'íctica de futur hi és el líptica.

Hi ha cançons **que enfoquen el futur amb un estat d'ànim de confiança**. D'entre aquestes hem triat dues. *'Onze de setembre'* (1978), d'Esquirols, la transcrivim sencera donada la seva brevetat:

Homes d'ací, obriu els ulls,
palpeu l'avui d'aquest país
i bé veureu **un poble en marxa**,
un poble vell **que ha resistit**.

Un poble fort que es recupera
de la desfeta dels anys passats,
de la tempesta que l'oprimia,
per conquerir la llibertat.

La referència d'íctica de futur és una perífrasi del temps verbal de futur.

Per últim, la confiança en la seva màxima expressió la podem trobar en l'esplendorosa cançó de Teresa Rebull *'Primer de maig de 1976'* (1981), en la qual la cantant veu la lluita sagnant dels treballadors com el preludi d'una gloriosa victòria final:

Cabells al vent, espeses barbes,
entre els *jeeps* i trabucaires, **per la Rambla bonys i sang**.

La gent caminava, amunt i avall.
La gent corria, amunt i avall.

Eixugueu les llàgrimes, companys de primavera!
Dies de sol i festa un dia seran.

La referència dística és el connector temporal *un dia*, associat al temps verbal de futur.

contraposicions temporals –

De les cançons que hem anat veient al llarg d'aquest capítol referit a la dixi temporal en la NCC, poden extraure una tipologia de contraposicions entre els tres factors temporals de l'eix bàsic *passat – present – futur* en funció de l'estructura interna dels textos. Concretament en podem distingir tres esquemes contrapositius:

passat # present

Pertany a cançons molt focalitzades en el present, però que posen l'accent en les causes que han originat la situació a la qual es refereix aquest present, és a dir, un present que ja es mou, però explicat a partir del passat com a punt d'arrencada per superar aquell: conèixer els mals i la realitat de llur caducitat és la manera necessària d'enfocar el futur, que hi apareix solament insinuat. En són exemples, entre altres, *'Tot explota pel cap o per la pota'* (1974), d'Ovidi Montllor; *'Damunt d'una terra'* (1968), de Lluís Llach, i *'Si volíeu escoltar'* (1977), de Marina Rossell.

(present)

passat # futur

En aquest cas es produeix un salt directe entre la mirada al passat, sempre, lògicament, a partir d'un present que, per bé que hi apareix explícit, solament hi fa de pont, per, tot seguit, posar directament èmfasi en la mirada al futur alliberat. Són cançons com *'D'un temps, d'un país'* (1964), de Raimon; *'Inici de càntic en el temple'* (1966), poema e Salvador Espriu musicat per Raimon; *'La matança del porc'* (1971) i *'El burro i l'àguila reial'* (1974), de Pi de la Serra; *'Jo vinc d'un silenci'* (1976), de Raimon; *'Que vos passa, valencians?'* (1977), de Paco Muñoz, i *'Siau qui sou'* (1980), de Guillem d'Efak.

passat ↔ present # (futur possible condicionat a la lluita)

Aquesta contraposició és bastant més complexa. En certa manera l'hem tractada en l'apartat anterior, quan parlàvem del factor de futur. El passat i el present hi són mostrats com una sola cosa que es retroalimenta, perquè de fet, aquell encara l'estan vivint, i la perspectiva de futur és incerta, no exempta d'esperança, però d'una esperança que requerirà lluita i molt d'esforç. La perspectiva d'un futur lliure hi és, però tot està encara per fer. Són emblemàtiques d'aquest esquema contrapositiu *'La meua terra'*, *'L'estaca'* i *'Cal que neixin flors a cada instant'* (1968), de Lluís Llach, *'T'adones, amic'* (1976), de Raimon i *'Cada dia és un non pas'* (1976), d'Esquirols.

5.7 La referència espacial.

Tractarem en aquest capítol les referències a l'espai en el qual i respecte del qual els autors elaboren la CC, i ho farem a través de l'estudi de la dixi espacial. La dixi espacial relaciona els enunciats amb el lloc en què es produeixen, o, dit amb paraules d'H. Calsamiglia i A. Tusón (1999), amb ella “s’organitza el lloc en el qual es desenvolupa el fet comunicatiu”. Els elements díctics que acompleixen aquesta funció poden ser adverbis o perífrasis adverbials de lloc (*ací, aquí, allí, allà; prop, lluny; amunt, avall; davant, darrere; a la dreta, a l'esquerra*); els demostratius (*aquest, aquella*); algunes locucions prepositives (*davant de, darrere de; prop de, lluny de*); així com alguns verbs de moviment (*anar, venir; acostar-se, allunyar-se; pujar, baixar*).

La dixi espacial assenyalava els elements de lloc en relació als espais que crea el *jo* com a subjecte de l'enunciació, i en el cas de la CC ve definida des de la perspectiva subjectiva del cantant. Com apunta Barbara Cairns (1991), “el centre del concepte de dixi com un tot és el que Lyons anomena ‘la situació canònica d’expressió’, la qual és bàsicament egocèntrica: *‘El locutor esdevé el punt zero de les coordenades espaciotemporals en el context díctic’* (Lyons 1975)”. En el cas de la CC, des d’aquesta realitat de subjectivitat el cantant intenta transmetre als receptors la idea que estan compartint una vivència i una realitat des d’una perspectiva espaciotemporal comuna.

En la NCC, les referències díctiques espacials giren bàsicament entorn de dos elements que en configuren un esquema arquetípic: un **aquí** i un **allí**. En principi cal dir que, com veurem més endavant, els textos més marcadament combatius es basen en la contraposició entre un **aquí** i un **allí** antagònics, que seguint les coordenades díctiques es corresponen arquetípicament a la contraposició **nosaltres # ells** que ja hem tractat en l’apartat corresponent dins l’estudi de la dixi personal (v. 5.5.11). Dit això, d’entrada veurem com l’**aquí** i l’**allí** hi apareixen representats sota diferents formes.

L’**aquí** explícit –

En primer lloc hi ha els textos en què hi apareix l’**aquí** explícit:

Homes **d’ací**, obriu els ulls,
palpeu l’avui d’aquest país
i bé veureu un poble en marxa... (*‘Onze de setembre’*)

Això ens passa als de **per aquí**
i als d’algunes altres zones,
que mantenim dues pàtries
com qui manté dues dones.. (*‘Corasón loco’*)

Torna a venir, Vicens,
aquí és ta vida. (*‘Torna a venir, Vicens’*)

En tots tres casos, la perspectiva subjectiva del cantant és des de Catalunya (del Rosselló, en concret, en el cas de la cançó de Jordi Barre.

Dins aquesta modalitat hi ha una referència dística peculiar. Es tracta de la *‘Cançó de la mare’*, de Raimon (v.5.5.3; 5.8: *‘Comprometre’s’*):

Però **ara ací**, però **ara ací**
crec que també és ma casa...

Lluny de tractar-se d’una contraposició respecte d’un allí antagònic, es tracta d’una complementarietat enriquidora, car l’allí d’on ve és també part de la nació, de manera que el que fa és ampliar l’aquí conceptual als Països Catalans. La cançó és, de fet, la narració d’un acte personal de reivindicació de la unitat de la nació catalana.

P’aquí en forma de perífrasi –

Seguidament, vegem referències dístiques que constitueixen perífrasis d’**aquí**, encara que algunes n’incloguin demostratius, que són també elements dístics espacials arquetípics:

Dues d’aquestes formes pertanyen a cançons del grup Al Tall: la primera es de la cançó de 1979 *‘Nuclears?... No, gràcies’*, que blasmava el projecte de construcció d’una central nuclear a la població de Cofrents (Vall de Cofrents) [v.4.6.1].

En este país, senyors,
ens fa falta molta llenya
per mantindre la caldera
i anar coguent els cigrons.

La segona la trobem en la cançó *‘La garrofera’* (v.5.5.11), enorme cançó sinecdòquica que representa el País Valencià i l’arrelament cultural i nacional a través de la imatge d’un arbre autòcton. El crit final, que conté la referència dística, és una de les declaracions de guerra més contundents i valentes de la CC:

Fora de **la nostra terra**
els qui l’estan ocupant!

El títol de la cançó popular eivissenca *‘En aquesta illa tan pobre’*, feta pròpia i interpretada pel grup UC, ja en conté l’única referència dística, que esdevé el primer vers d’aquesta breu cançó.

El grup Esquirols tragué a la llum el 1980 una cançó, *‘Corrandes vénen’*, contra l’explotació desmesurada del territori, tant per part forana com també per part d’especuladors autòctons. La referència dística inclou, com es pot apreciar en el mateix fragment de l’aquí, la referència a un **allí** antagònic:

És ben nostra **aquesta terra** que als de fora fa delir,
que se’n vagin a l’”Amè-rica”, que se’n tornin a “Madris”.

Per últim ens referirem a la cançó de Raimon *'Al meu país la pluja'*, en la qual, talment com en la cançó eivissenca que hem vist més amunt, la referència díctica es troba en el títol, i en aquest cas també en l'inici de la tornada de la cançó. Cal dir que la solitud d'aquesta referència díctica hi esdevé truncada per un fugaç esment al "carrer Blanc de Xàtiva".

l' aquí com a referència geogràfica –

Com hem anat veient fins ara en totes les cançons que hem esmentat, la perspectiva del locutor-emissor és predominantment una perspectiva nacional, encara que no en serà l'única, però no podia ser altrament, ja que tot plegat respon i és intrínsec a les inquietuds dels autors i a la naturalesa de la CC. I serà la mateixa perspectiva des de la qual tractarem ara un grup de cançons que són encara més pròpiament perífrasis de l'**aquí**, basades en referències geogràfiques precises, en la major part dels casos, o bé de referència geogràfica sobreentesa. Pertanyen a aquest grup un nombre considerable de cançons. Algunes al·ludeixen a alguna part del país, mentre que d'altres ho fan a la totalitat. Del primer cas podem destacar *'Què vos passa, valencians?'*, de Paco Muñoz, en la qual, la perífrasi *el nostre país* és complementada amb l'al·lusió al poble de València:

*Què vos passa, què vos passa,
què vos passa, valencians?
El nostre país vol viure
sense perdre identitat.*

i la defensa de la identitat també baelear en boca de Guillem d'Efak amb una cançó estructuralment calcada a l'anterior, *'Siau qui sou?'*

El vell regne de Mallorca
mai no ens el faran bocins,
per això la història crida:
Siau qui sou, mallorquins!

'Torna, torna, Serrallonga', d'Esquirols (v. 4.6.1), que presenta la particularitat d'enumerar noms de lloc que situen l'**aquí** en el Principat, conté, de fet, un verb de moviment, que és, com dèiem en la introducció d'aquest capítol, un dels elements díctics espacials arquetípics ("Torna (**aquí**)").

En la mateixa línia de perífrasi geogràfica determinada podríem esmentar *'Eivissa, petit boci'*, del grup eivissenc UC i el romanç *'Catalunya, comtat gran'*, interpretat per Rafael Subirachs.

Totes les cançons del motiu de **la defensa de la natura** (v. 4.6) contenen aquesta forma díctica espacial, tret de les dues de Serrat, per una banda, i de *'Vine l'amor'*, en la qual l'expressió *"I he vist (...) l'esquelet d'una masia a l'horitzó"* la contextualitza també al Principat. De la mateixa manera que *'Torna, torna, Serrallonga'*, conté un verb de moviment ("Vine (**aquí**)"). Hi ha, dins el motiu de la defensa de la natura, una altra cançó que no comparteix aquest mateix esquema díctic. Es tracta de *'Vigila el mar'*, de

Maria del Mar Bonet, tot i que en base al text i en boca de la Bonet s'entén clarament que parla de Mallorca. El fet que les cançons del motiu esmentat comparteixin majoritàriament la referència dítica espacial en forma de perífrasi geogràfica lliga amb la identificació entre natura i país (v. 4.6.2) pròpia de la NCC.

Per últim esmentarem dues cançons que fan de l'**aquí** una reivindicació de la nació completa: '**Plany de Salses a Guardamar**' i '**Venim del nord, venim del sud**'. La primera té la particularitat que en la primera frase concentra tota la coordenada dítica:

Una cosa **ens** uneix **ara**
de Salses a Guardamar:
 formigó, sorra i ciment,
 una cinta vora el mar.

ens (**nosaltres**) _____ *ara* (**ara**) _____ *de Salses a Guardamar* (**aquí**)

Tota la resta de la cançó és una enumeració de poblacions que abasta la totalitat de la nació. És, doncs, un **aquí** abstracte, o bé un **aquí** nacional totalitzador.

El mateix podem dir de '**Venim del nord, venim del sud**'. En aquest cas, les referències a la totalitat del país no són en funció de nom de poblacions, sinó a través de l'esment dels quatre punts cardinals (amb les perífrasis *terra endins*, en el cas de l'oest, i *mar enllà*, en referència a l'est). I igual com en la cançó anterior, la coordenada dítica ve concentrada en la primera frase, amb un **aquí** indefinit, més que no pas abstracte, encara que situat també dins el país:

Venim (**nosaltres**) _____ *ara* (*el líptic*) _____ *del nord, del sud...* (**aquí**)

l'aquí el líptic –

Hi ha un grup de cançons dins el corpus de la CC que presenten un **aquí** sobreentès o el líptic. En farem referència a tres de paradigmàtiques: '*No sé el perquè de les guerres*', de Guillermina Motta, '*Abir en van matar mil*', de La Trinca i '*No serem moguts*' ('*We shall not be moved*') adaptada i interpretada per Xesco Boix.

Pel que fa a les dues primeres, totes dues són argumentacions antibel·licistes. Podem observar com parteixen d'un **jo** explícit que, des de la perspectiva d'emissor, posa el centre d'interès de la dixi espacial en un grau de proximitat més llunyà. Aquests textos de La Trinca i de Guillermina Motta són enfocats des d'un jo(-aquí) vers un allí no antagònic, sinó solidari.

jo(-aquí) \longrightarrow **allí**

Ho podem deduir d'aquests dos fragments:

No sé el perquè de les guerres'

Per exemple, dic jo , si els que porten el món deixaven un dia la feina per mirar-se, tan sols,	jo(-aquí)
en els ulls d'un infant del passat: d'Hiroshima o bé d'Auschwitz; o del present: d'un negre americà o d'un nen del Vietnam...	allí

'Abir en van matar mil'

Demà també hi haurà castells de focs, i sonaran trompetes ...etes!, i un tant per cent de negres i de grocs aniran a fer punyetes.	allí
Què me'n dieu? Trobeu que això està bé?No! Mal quedi sense veu jo cridaré...	jo(-aquí)

En canvi, en **No serem moguts'** parteix des de la perspectiva d'un **nosaltres** com a punt de partença (v.5.5.9). La perspectiva espacial subjectiva del locutor-emissor és, en aquest cas, potent, i l' **aquí** el podem considerar el líptic, però només relativament, ja que 'ésser mogut' (encara que en la cançó sigui metafòric) el podríem considerar paradoxalment com a verb de moviment, però en negatiu, i així, la tornada, el títol i el leitmotiv de la cançó, "*no serem moguts*" (**d'aquí**), es pugui considerar una forma verbal de moviment. Malgrat tot, l' **aquí** d'aquest text el considerarem el líptic; i per altra banda, és abstracte, ja que és intercanviable i adaptable a qualsevol circumstància, tal com ha estat aquesta cançó al llarg de la seva història: un cant de lluita obrera, estudiantil, nacional, feminista... arreu del món.

L' allí–

L'**allí** és el segon dels dos elements al voltant dels quals gira la dixi espacial en la NCC. Tret de les cançons que hem vist abans que emmarquen un '**allí** solidari' i que blasmen la mort de les víctimes innocents de les guerres, la resta es refereixen a un **allí** antagònic, el lloc d'on prové o hi resideix l'opressor, la nació secularment enemiga de la llibertat dels catalans (v. 4.5.2).

la contraposició aquí # allí–

Com dèiem al començament del capítol, aquesta contraposició dística espacial es correspon a la contraposició dística personal **nosaltres # ells** (v. 5.5.11). En aquests textos, la perspectiva subjectiva del cantant és la d'un locutor-emissor que parla des del país i per al país alertant contra un **allí** des d'on vénen els mals. Aquesta referència dística és construïda en tots els casos amb perífrasis geogràfiques: amb referències directes (*Madrid, Castella*); de manera sinecdòquica amb al·lusió als punts cardinals (*ponent, l'oest*), o bé assenyalant els enemics de la terra com agents de lladronici (*lladres, el*

rei). En veurem, com a exemple, una breu sinopsi de nou de les cançons més significatives d'aquesta contraposició dística.

aquí

#

allí

En aquesta illa tan pobra'

En aquesta illa tam pobra...

(...) i **a Madrid** fan festes grosses
(...) es queden la major part.

'L'Estatut'

Valga'ns el nostre Estatut
(...) potser els aires **d'ací**
el faran emmalaltir.

(...) com que arriba **de Madrid**
no ens arriba pas a mida.

Esmentant-hi la capitat de l'Estat, totes dues cançons assenyalen el centre de poder que defensa interessos antagonics als de la terra.

'Per Mallorca'

Per Mallorca **ens ix** el sol

...**per Castella** s'apaga

En aquesta cançó (v. 4.3.1), que combina la referència toponímica directa amb l'esment dels punts cardinals, Al Tall es refereix a Mallorca com la part, no només per on surt el sol, sinó per on comença el país. Hi porta associada la metàfora de la llum, dins l'oposició retòrica *nit, foscor / llum, claror* (v. 5.3.1.2.1.3). Es tracta d'una de les cançons més riques en contingut tant ideològic com metafòric de la NCC.

'Ve de ponent'

ve (aquí)

de ponent, com sempre,
aquest mal vent...

'Pirates de l'Oest'

Pirates a la costa
armats fins a les dents
tenim **a casa nostra**...

pirates **de l'Oest**.

Tot i que aquesta cançó d'Esquirols fa al·lusió a les bases nord-americanes instal·lades al llarg del territori català (les quals la cançó esmenta tot seguit a manera d'enumeració), aquestes hi són mercè al favor de l'Estat espanyol, i constitueixen una extensió logística de l'ocupació espanyola. Aquest Oest també es refereix, de fet, al mateix ponent geogràfic del poema de M. Martí i Pol *'Ve de ponent'*, sobretot tenint en compte que Esquirols sempre que poden juguen amb el doble sentit.

'Lladres'

...ens poseu la cova **en casa**

Lladres que entreu
per Almansa

'Au jovent!'

...a còpia de suades **hi**
hem fet créixer el nostre
blat.

aquells lladres la collita
ens van prenent.

Val a dir que en tots tres casos no hi ha dubte contextual sobre la procedència dels lladres que assolien la nació catalana. Sobre la naturalesa i origen d'aquest lladronicí n'hem parlat a bastament dins el capítol **Lladronicí i espoli** (v. 4.5.2.2.).

Per últim, esmentarem una cançó del grup Esquirols, *'Corrandes vénen'* (v. 4.6.1), que presenta un compendi de quatre perífrasis de l'**allí** antagònic. Si dins *'Pirates de l'Oest'* junt amb la referència nord-americana es podia sospitar una ambigüitat que inclogués el país veí, en aquesta la doble referència és ben explícita:

'Corrandes vénen'

fa temps i temps **ens** han
aigualit el vi...

els del 'centro'

Ès ben nostra **aquesta terra**

que **als de fora** fa delir,
Que se'n vagin **a l'Amé-rica!**,
Que se'n tornin **a Madris!**

El guionet que talla el mot Amèrica es deu al tall fonètic que el grup hi fa sempre en interpretar aquesta cançó, fent-hi valer la paronímia per insinuar un renec. Així mateix, la essa de Madris és un recurs disfemíic.

5.8 Fils conductors tematicoargumentals.

Els fils conductors tematicoargumentals (f.c.t-a.), tal com apuntàvem a l'hora de definir el desenvolupament del treball (1.7) i com hem anat veient al llarg d'aquest, són esquemes retòrics resultants d'abstraccions fetes sobre la forma i el contingut del missatge de les cançons. Els anomenem així perquè constitueixen seqüències de l'argument complet de la cançó a manera de fil conductor i en desenvolupen el tema. És important assenyalar que, de vegades, dins algunes cançons l'ordre dels elements de les seqüències no s'ajusta a l'ordre prototípic del f.c.t-a, però en qualsevol cas en comparteix l'estructura profunda. Es caracteritzen perquè cada un d'ells constitueix una unitat de sentit. En l'aspecte pragmàtic vehiculen, a través d'un missatge concret, una idea-força.

D'entre els diversos fils conductors tematicoargumentals (f.c.t-a.) que podríem trobar dins el corpus de la NCC, amb les seves diverses variants, n'hem triat vuit que són els essencials i més significatius. Quatre d'ells els podem qualificar de monotemàtics, perquè corresponen íntegrament a un motiu, tòpic o tema determinats, o bé, com succeeix en un dels casos, a una modalitat il·locutiva concreta. Els altres quatre són pluritemàtics, i es diferencien dels primers perquè són més abstractes i se centren fonamentalment en una idea-força que és present en diversos motius de la CC. Per altra banda, és constatable com tots els f.c.t-a. presenten relacions i punts de coincidència entre ells, igual com hi ha cançons que participen de més d'un f.c.t-a. per raó de la complexitat de llur estructura.

La recerca i la descripció d'aquests esquemes retòrics dins el corpus de la CC constitueixen, tal com assenyalarem en la Introducció, l'objectiu essencial d'aquesta tesi. En aquest capítol en farem l'inventari, i n'estudiarem la tipologia, la temàtica i els elements discursius més remarcables, alhora que detallarem la sinopsi cronològica i el quadre sinòptic d'algunes de les cançons de cada un d'ells.

Per bé que el factor combatiu de la NC és per ell mateix un prolífic i valuós objecte d'estudi, tant per la seva importància històrica i sociològica com per la seva complexa estructura retòrica, el nostre interès al voltant del corpus de la NCC es fonamenta bàsicament en aquests f.c.t-a. que se'n desprenen. Per això, tot i la brevetat d'aquest capítol 5.8, en el qual estudiem aquestes estructures peculiars, el considerem el centre de la tesi. La resta del treball consisteix en llur contextualització històrica i sociològica, així com en l'anàlisi lingüística profunda del discurs dels textos de les cançons que en formen part, en la línia del que anticipàvem en la Introducció (dins l'apt. 'El propòsit d'aquest treball').

Detallarem tot seguit aquests vuit f.c.t-a, ordenats bàsicament en funció de la cronologia de les sinopsis de les cançons, i els designarem amb aquests noms: *Alçar la veu generacional*; *Mirar endavant*; *Cal lluitar*; *Sortim al carrer*; *Comprometre's*; *Sobreviure i reeixir*; *Profetes del medi* i *Decepció i persistència*.

Aquest f.c.t-a, el primer dels monotemàtics, en correspondre's íntegrament al motiu *La reivindicació de la joventut com a motor de canvi* ja l'hem tractat en profunditat dins el capítol corresponent (v.4.2), tant pel que fa a l'anàlisi de les cançons com a l'estudi sinòptic de llurs seqüències. Però encara hi afegirem algunes observacions.

Les cançons d'aquest motiu, i per tant el f.c.t-a, reflecteixen un procés personal. És per això que hi adquireix especial significació la dixi personal. La major part són construïdes en primera persona de singular, tret d' **'Al vent'**, tota en primera persona de plural (el 'nosaltres' característic de Raimon): "*I tots, tots plens de nit, buscant la llum...*"; i **'A cara o creu'**, de Lluís Llach, en forma de segona persona de singular objecte d'una exhortació: "*Vols la vida i l'has jugada...*". En les altres, doncs, l'explosió vital i idealista es manifesta amb un 'jo' igual d'eloqüent: "*Digueu-me per què estant tan avall sento coses tan altes*" (**'Digueu-me per què'**, Guillermina Motta); "*Vull, i vull, i vull cantar*" (**'Ara que tinc vint anys'**, J.M. Serrat); "*Lluito amb mi mateix...*" (**'Afanys de joventut'**, Pi de la Serra); "*veuré milers com jo que van vencent la por*" (**'Fent camí'**, Esquirols).

Discursivament, tret d' **'Al vent'**, de mode argumentatiu, són cançons de text descriptiu. Il·locutivament dues són expressives: **'Digueu-me per què'** i **'Ara que tinc vint anys'**, i dues compromissòries: **'Afanys de joventut'** i **'Fent camí'**. En canvi, **'Al vent'** és assertiva i **'A cara o creu'** exhortativa. En particular els caràcters il·locutius expressiu i compromissori, són idiosincràtics de la naturalesa vitalista i idealista respectivament de les cançons pròpies de *La reivindicació de la joventut com a motor de canvi*. Per altra banda cal dir que, en tots els casos, l'efecte perlocutiu que cerquen aquestes cançons és el de transmetre entusiasme i encomanar sentit del compromís.

Cronològicament, tret de **'Fent camí'**, de ben entrat el subperíode de *sortir al carrer*, totes les cançons se situen dins el subperíode del *desvetllament*, en perfecta correspondència entre la idea expressada i el moment social, que apareix personalitzat en els cantants: el desvetllament social i polític, la joventut dels cantants i els inicis de la Nova Cançó.

'Al vent'.

'Digueu-me per què'. Guillermina Motta, 1964.

'Ara que tinc vint anys'. Joan Manuel Serrat, 1966.

'Afanys de joventut'. Francesc Pi de la Serra, 1967.

'A cara o creu'. Lluís Llach, 1968.

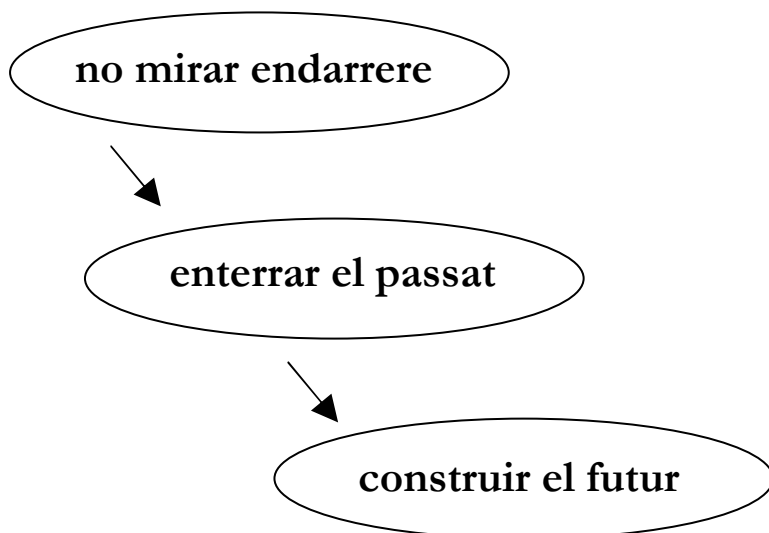
'Fent camí'. Esquirols, 1975.

f.c.t-a:

Mirar endavant.

“Cal anar endavant
sense perdre el pas...”

Lluís Llach.



1962 ----

1963 *'A la vora de la nit', 'Canta Perpinyà'*

1964 *'D'un temps, d'un país'*

1968 *'La meva terra', 'Cal que neixin flors a cada instant'*

1986 ----

El f.c.t-a. *Mirar endavant* conté la idea-força de la renovació i la regeneració, i és construït com un eix de transició temporal basat en la contraposició *passat # futur* des de la perspectiva del present (v. 5.6). És un f.c.t-a. pluritemàtic, encara que bàsicament enfocat a l'àmbit de la nació. Tret de *La meva terra*, de Lluís Llach, i de *'Canta Perpinyà'*, de Jordi Barre, les cançons poden abastar un ventall ampli de motius. Fins i tot la cançó de Raimon *'D'un temps, d'un país'*, que fa referència clara al "país", permet interpretar que la construcció d'un nou futur no ateny només el fet nacional, sinó tots els àmbits, com ara el desterrament de la violència, de la misèria i de tota mena d'injustícia.

En el pla discursiu, tres cançons són de mode argumentatiu, i les altres tres de mode descriptiu. Il·locutivament **hi predominen els actes de parla exhortatius**, en quatre cançons, mentre les altres dues són actes de parla assertius. Totes, però, cerquen el mateix efecte perlocutiu de desvetllar les consciències sobre la necessitat d'encetar una nova etapa de la nostra història. No és casual, doncs, que totes les cançons d'aquest f.c.t-a, tret de la de Marina Rossell, més tardana, **es concentren en el subperíode del desvetllament i el primer any del de sortir al carrer**, tenint en compte que és en aquesta fase primerenca, amb el record de la desfeta nacional més proper, quan més se sentia la necessitat de superar el passat que encara tenallava i començar a projectar un futur amb esperança. Es tracta de composicions veritablement precursors dins el vessant combatiu de la Nova Cançó.

'A la vora de la nit' la va compondre Josep Ma Espinàs, Jutge número 3, entre 1962 i 1963. De mode argumentatiu i il·locutivament exhortativa, es basa en la glossa de dos versos de la cançó tradicional catalana *'El mariner'*. Tot seguint la melodia tradicional, una veu llunyana amb eco recita el començament de la cançó: *"A la vora de la mar hi ha una donzella..."*, per, d'immediat, amb melodia nova i moderna, glossar metafòricament la seqüència: "Què se n'ha fet, d'aquell mar, què s'ha fet de la donzella? Ja fa temps, i temps i temps, que tots som d'una altra mena". El mateix farà després amb un segon tros d'estrofa: *"Que en brodava un mocador, n'és per la reina"*, glossat: "Què n'hem fet dels mocadors?... , què n'hem fet d'aquelles reines? Tantes coses hem perdut que el record també cal perdre". Sens dubte no es tracta d'un blasme del cançoner tradicional, senzillament fa servir aquests dos fragments de la cançó *'El mariner'* com a metàfora que il·lustri una contraposició generacional, una contraposició entre el passat, simbolitzat per una cançó vella, i un present orientat cap al futur:

Oblidem velles cançons que encomanen la tristesa.
Estrenem la nova veu i alegrem l'antiga terra.

i en el benentès que *"el record que cal perdre"* no és pas la necessària memòria del passat, sinó el record entès com a rèmora que ens impedeix de mirar endavant.

A banda de l'enginyosa construcció i del bon desenvolupament de la idea en aquesta fase primigènia de la Nova Cançó, cal destacar com Espinàs en el final de la cançó

anticipa (el mateix any que Raimon amb *'Al vent'*) un dels tòpics més característics de la CC com és la contraposició *nit, fosc/llum, claror* (v. 5.3.1.2.1.3)

A la vora de la nit, el dia es lleva.

'Canta Perpinyà' és la joia de la irrupció del nord de la nació en la Nova Cançó per obra i gràcia d'Edigsa i del sentit de país d'Ermengol Pasola (10) i de Josep Espar (11). Aquest tema, de text descriptiu i il·locutivament assertiu, ens mostra l'observació d'un matí a Perpinyà des de trenc d'alba, un esclat de vida ple de colors i sensacions. Un cor de veus mixtes entona la tornada, afegint alegria i optimisme a la veu neta i baronívola d'un jove Jordi Barre, veritable emblema de la catalanitat de les terres del nord que foren usurpades per Espanya i lliurades a França. Jordi Barre hi fa una reflexió sobre Perpinyà i la seva gent com a personificació del país i el seu avenir. Hi contraposa "*els vells de sota les platanes, tot resant el fil del passat*" al cant vigorós ("*canta que canta, Perpinyà...*") que esdevé la imatge de la mirada confiada cap al futur. No oblidem que "cantar" és en aquest autor una metàfora de "vida" i un gest d'autoafirmació nacional (v.2.1.5 i 4.5.3.1.1). Tot plegat no és poc, però tampoc no es podia demanar més al 1963.

'D'un temps, d'un país', de Raimon, és el tema que més bé expressa aquesta idea de temps caducat i de futur renovador. Però mentre pondera l'esperança no exclou el retret als resignats: "*cante les esperances i plora la poca fe*". Manifesta inconformisme davant les injustícies, amb plena consciència de les dificultats, però insisteix que el passat, per recent que sigui, no ens ha de fer esclaus ni ens ha de condicionar a l'hora de construir un país i un futur lliures. Construïda sobre un text discursivament argumentatiu i il·locutivament exhortatiu, és alhora una cançó exigent i optimista, perquè malgrat tot, hi veu "*un temps que ja és un poc nostre, un país que ja anem fent*".

Per la temàtica i per l'essència del missatge no és difícil endevinar en **'D'un temps, d'un país'** la influència de la cançó de Bob Dylan '*The Times Are A-Changin'*', enregistrada just un any abans (1963), veritable cançó combativa i emblema de l'inconformisme generacional de la joventut nord-americana dels anys seixanta. La cançó de Raimon té amb la de Dylan, a més del factor de rebel·lió generacional, tres punts de confluència.:

S'ha acabat el temps dels forjadors de violència, ja és el temps de la vida i de la dignitat humana:

'The Times Are A-Changin'

*If your time to you
Is worth savin'
Then you better start swimmin'
Or you'll sink like a stone.*

(Si el temps és per a vosaltres quelcom
que mereix la pena conservar, llavors és

'D'un temps, d'un país'

No creguem en les pistoles,
per a la vida s'ha fet l'home
i no per a la mort s'ha fet.

millor que comenceu a nedar o us enfon-
sareu com una pedra)

cal estar amatents a l'esdevenir constant:

For the wheel's still spin
(perquè la ruleta encara està girant)

Lluny som de records inútils
i de velles passions,
no anirem al darrera
d'antics tambors.

no creiem en la pobresa, no acceptem que hi hagi d'haver perdedors:

For the loser now
Will be later to win
(perquè el qui ara és perdedor
serà el qui guanyarà després)

No creguem en la misèria,
la misèria necessària, diuen,
de tanta gent.

i tot plegat, concloent amb el leitmotiv de la cançó de Dylan, que Raimon extrapola i adopta per al seu país, i que té com a denominador comú “els temps”:

For the times are-a-changin'

D'un temps que ja és un poc nostre,
d'un país que ja anem fent.

'La meva terra' serveix a Lluís Llach per descriure una dicotomia d'actituds en la societat catalana dels anys seixanta.. Cançó descriptiva i il·locutivament assertiva, és un gran retrat generacional que contraposa l'actitud dels “cansats”, els que encara serveixen l'amargor de la derrota (“*la cendra pesa sobre els cansats*”) amb la dels il·lusionats i combatius que volen dir “sí” i transformar la realitat (“*La fusta i jo, que volem sortir, esperem flama que digui “sí”*”), la que enfront del conformisme dels derrotats, i malgrat la solitud en què de moment es troben, se saben “*espurnes vives en soledat*, força regeneradora per a un futur alliberat. Aquesta cançó i la que veurem tot seguit són el preludi del concloent tema **'L'estaca'**, culminació d'un procés de presa de consciència.. Cal posar-hi l'èmfasi en el fet que és justament la constatació d'aquesta actitud d'alguns, negativa, aturada, cansada... el que certifica la necessitat d'enterrar el passat; l'afirmació contundent de la penúltima estrofa de la cançó n'és la prova:

Uns, endavant ens volen portar,
espurnes vives en soledat;
altres, ens volen sempre aturats,
la cendra pesa sobre els cansats.

'Cal que neixin flors a cada instant' podem considerar-la com la continuació de **'La meva terra'**. Igual com **'La meva terra'**, data del primer any del subperíode de *sortir al carrer*, però a diferència d'aquella, ja no hi són presents ni la resignació ni la indecisió, sols la voluntat de fer un pas ferm endavant per transformar la realitat. Això sí, sense estalviar-se d'assenyalar la duresa de l'esforç que caldrà posar-hi.

De mode discursiu argumentatiu i il·locutivament amb una forta càrrega exhortativa, aquesta cançó destaca per l'abundància de marcadors de referència temporal, que contribueixen a posar en relleu la idea de transició temporal d'aquest f.c.t-a:

Fe és penosa lluita per l'**avui** i pel **demà**...
La fe no és viure d'un record **passat**
(...)
No somiem **passats**...
Una flor d'**avui** es marceix just a l'**endemà**...

Una de les qualitats d'aquest tema de Lluís Llach és la seva versatilitat, ja que el seu missatge és vàlid com a motiu per a diferents àmbits i des de diverses perspectives; d'una manera particular ha estat adoptada pels sectors del cristianisme de base. Amb tot, i malgrat algunes interpretacions, la fe a què es refereix Llach en la cançó no és sinó la fe com a sinònim de confiança, d'empenta (tempera, com dirien Esquirols); és la fe de la manca de la qual es plany Raimon dins '*D'un temps, d'un país*' ("cante les esperances i plore la poca fe").

Per que fa al títol (i alhora tornada-motiu de la cançó) no podem passar per alt la influència del tema del cantant folk nord-americà Pete Seeger (*Where have all the flowers gone?*) en Lluís Llach pel que fa a l'evocació de la metàfora de les flors, metàfora que tornarà a fer servir anys més tard i amb idèntic sentit dins '*Company, no és això*' (v. 5.2.1.4).

'*Si volíeu escoltar*' pertany al primer LP de Marina Rosell, *Si volíeu escoltar* (1977), compost per versions de temes populars actualitzades (fent metàfora de la repressió i les darreres execucions del franquisme) per M. Aurèlia Capmany i Joan Ollé, com ara '*La presó de Lleida*', '*El rossinyol*', '*Cançó del lladre*' (v. 5.3.1.2.1.1) i '*El penjat*' (v. 5.3.1.2.1.2). Entre elles es troba la musicació, feta per Josep Tero, d'aquest poema de Salvador Espriu. Discursivament s'ajusta al mode descriptiu, i il·locutivament és un text clarament exhortatiu. Hi apareix, igual com en la cançó '*A la vora de la nit*', la contraposició *nit, foscor/ llum, claror* (v. 5.3.1.2.1.3), i ho fa al servei de la idea d'un desvetllament optimista i lluminós que abasta tot el ventall humà, material i espiritual del país: la pagesia, els obrers, la terra, la llengua... La contraposició pròpia d'aquest f.c.t-a, *passat # futur*, adquireix en aquest poema-cançó una radicalitat absoluta ("*cal cremar tot el record...*"), i a diferència de les altres cançons, l'*avui* com a punt de partença hi apareix ben explícit (en negreta els marcadors temporals):

Cal cremar tot el record d'un **ahir** ple de tristesa
a fogueres del **demà** que ja és temps **avui** d'encendre.

No cal dir que la frase "*cal cremar tot el record d'un ahir ple de tristesa*" vol dir en aquest cas el mateix que apuntàvem sobre la cançó d'Espinàs: no es tracta d'esborrar la memòria, però sí d'eliminar les rèmores que ens impedeixen mirar endavant i avançar per construir un futur lliure i renovat.

Quadre sinòptic del fil conductor de les cançons –

	No mirar endarrere	Enterrar el passat	Construir el futur
<i>'A la vora de la nit'</i>	Si bonic era aquell cant, i bonica aquella lletra... ja no ens plau mirar endarrere.	...tantes coses hem perdut, que el record també cal perdre.	Estrenem la nova veu I alegrem l'antiga terra.
<i>'Canta Perpinyà'</i>	Els vells de sota les platanes, tot resant el fil del passat...	...i és que els vint anys no tornaran.	Canta, canta, canta, Canta, canta Perpinyà (1)
<i>'D'un temps, d'un país'</i>	...no anirem al darrera d'antics tambors.	Lluny som de records inútils i de velles passions.	D'un temps que ja és un poc nostre, d'un país que ja anem fent.
<i>'La meva terra'</i>	La meva terra mai no sap quan mirar endarrere, tirar endavant.	...té una cendra que ho colga tot. ...la cendra pesa sobre els cansats.	La fusta i jo, que volem sortir, esperem flama que ens digui: "sí!"
<i>'Cal que neixin flors a cada instant'</i>	No somiem passats que el vent s'ha emportat...	Enterrem la nit, enterrem la por...	Cal anar endavant, sense perdre el pas...
<i>'Si volíeu escoltar'</i>	...deixeu els plors endarrere.	Cal cremar tot el record d'un ahir ple de tristesa.	...fogueres del demà que ja és temps avui d'encendre. Esguardeu sempre endavant...

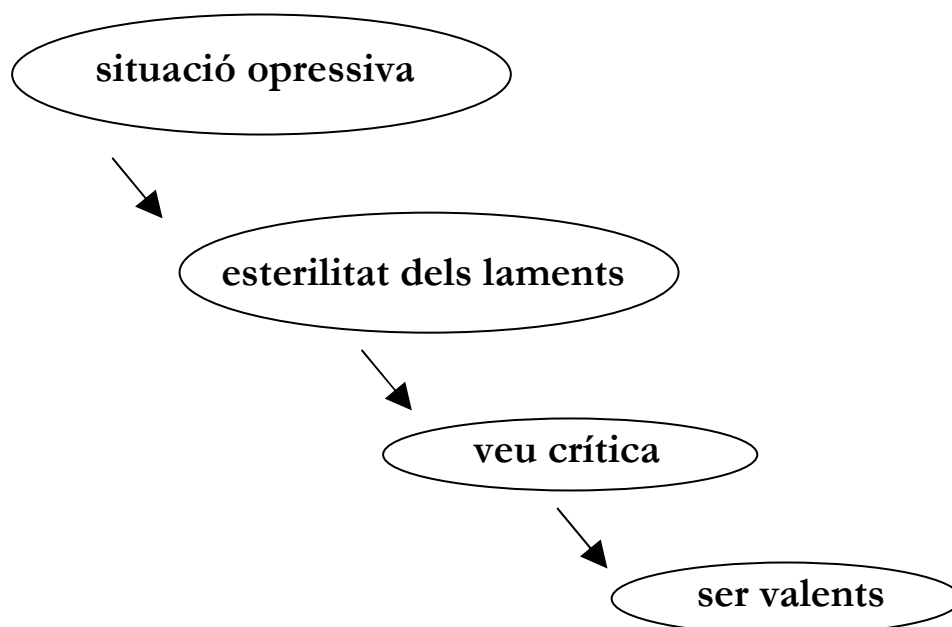
(1) Per a Jordi Barre, cantar és signe de vida, i per tant, de construcció de futur per a la nació (v. 2.1.5; 4.5.3.1.1).

f.c.t-a:

Cal lluitar.

“Plors i laments, de què serveixen?
Gent que lluiti és el que cal”.

Miquel Martí i Pol.



1962 ----

1968 *'L'estaca', 'Cal que neixin flors a cada instant'*

1972 *'El desesperat'*
1973 *'Pare'*

1975 *'Conte medieval', 'El cucut'*
1976 *'Les quatre banderes', 'Cada dia és un nou pas', 'Més enllà d'un adéu'*

1978 *'Companys, no és això'*

1985 *'Fi de festa- La gent vol viure en pau'*
1986 ----

Cal lluitar descriu un mal, un factor d'opressió, en el qual és palesa la prepotència de l'opressor, i també es posa de manifest la inutilitat de lamentar-se. Hi destaca la presència d'una veu crítica: no n'hi ha prou de conèixer el mal que ens tenalla; per posar-hi remei cal esbrinar què és el que ens manté aturats i sense reacció. La veu crítica pot ser un actor extern a l'emissor del missatge o narrador (*'L'estaca'*, *'Conte medieval'*), o bé el mateix emissor que interpel·la el receptor (*'Companyys, no és això'*) o a si mateix fent servir el receptor com a pantalla, com p.e: *"Sovint, amic, massa sovint sento que som poble oprimat, que ha begut dolços vins d'blit i al compàs de la por es va destruint"* (*'Cada dia és un nou pas'*), que més que no pas la descripció del mal (ja realitzada amb anterioritat) és la constatació de la clau del problema: l'oblit acomodatiu i la por. Tot seguit, apuntarà la necessitat de la lluita valenta per assolir la llibertat. Aquesta veu crítica és, doncs, un element que actua com a falca per introduir el darrer element de la seqüència: **ser valents**. L'essència del missatge de les cançons que desenvolupen aquest f.c.t-a. és que no s'assoleix la llibertat amb estretor de mires, amb la petitor d'ànima de pretendre-la sense esmerçar-hi esforç ni sense un grau de sacrifici. Com deia L.M. Xirinacs, *"una nació mai no serà lliure si els seus fills no volen arriscar llur vida en el seu alliberament i defensa"* (Acte de Sobirania, 6 d'agost de 2007).

Per altra banda, és també un **f.c.t-a. pluritemàtic**, amb cançons pròpies del motiu nacional (*'L'estaca'*, *'Les quatre banderes'*, *'Cada dia és un nou pas'*...), genèriques o polivalentes (*'El cucut'*, *'Fi de Festa-La gent vol viure en pau'*...), amb temàtica de lluita de classes (*'El desesperat'*) o fins i tot del motiu de defensa del medi (*'Pare'*). Il·locutivament, tret de dues, totes les altres són exhortatives, i encara així, les dues que són bàsicament assertives (*'El desesperat'* i *'Fi de Festa-...'*) contenen també un alt component exhortatiu. No debades, aquest f.c.t-a. es caracteritza justament per l'exhortació al coratge.

'L'estaca' (1968) és la primera CC que desenvolupa aquest f.c.t-a. Comença amb la veu crítica d'entrada. Cal aclarir que, malgrat la difícil comprensió de les persones del diàleg, realment és el vell Siset qui interpel·la el jove Lluís Llach (sobre la confusió dialogal entre l'avi Siset i el jove Llach, v. 5.3.2). El dibuix que fa del pas del temps i la persistència de la situació d'opressió, una perfecta metàfora d'aquell període social i polític a Catalunya (*"Siset, fa molt temps ja... però és que, Siset, pesa tant..."*), atorga a aquesta cançó la qualitat d'un cant a l'esforç perseverant, alhora que pondera la necessitat del caràcter col·lectiu d'aquest (*"si estirem tots, ella caurà, i molt de temps no pot durar"*). Més referències sobre aquesta cançó les trobarem dins els caps.4.5.1, 4.5.3.2, 5.2.1.10, 5.3.2, i 5.5.10.

'El desesperat' (1972) pertany al primer disc LP d'Ovidi Montllor, Un entre tants (1972), un dels seus treballs més íntegrament referits a la lluita de classes. *'El desesperat'* és un text de mode descriptiu, i il·locutivament és una de les dues cançons d'aquest f.c.t-a. de caràcter assertiu, encara que, com dèiem, conté també una càrrega exhortativa intrínseca. Fa servir durant tot el text un joc de cacofonies amb monosíl·labs, que li dona un dinamisme enganxatís i resulta força útil per a la fixació del missatge. Descriu en primera persona una circumstància extrapolable al conjunt de la classe treballadora, blasma la fam i la misèria, i ho fa amb agre sentit de l'humor i una

ironia àcida, com ara quan descriu la situació de gana: “*fins i tot un pet ja se’m torna mut, i em troben tan groc que em diuen el grec*”. La veu crítica apareix en forma de reflexió personal sobre la conjuntura en què es troba (en què s’hi troben els treballadors), i aquesta reflexió conclou, al final de la cançó, amb la convicció que, si no és amb la revolta (la revolució) i trencant el sistema, no hi ha solució a la injustícia i la desigualtat.

‘Conte medieval’ (1975), d’Esquirols, és una cançó metafòrica de la qual n’hem parlat a bastament dins el capítol corresponent (v.5.3.2). Recrea un lloc comú de la rondallística catalana i europea, i com bé n’indica el títol, té forma de conte, amb uns personatges estereotipats, però dotats d’una gran força expressiva i de misteri pel que fa al trobador, que en aquesta cançó esdevé la veu crítica (igual que en **‘L’estaca’** es tracta d’un actor extern). És l’única cançó d’aquest f.c.t-a. que correspon al mode discursiu narratiu. El recurs a aquest gènere, i més encara en tractar-se, com dèiem, d’aquesta mena de narració, li atorga una gran eficàcia perlocutiva, com ho demostra el nombre de versions que se n’han fet d’ençà fins avui, i especialment per part de la nova generació de cantants combatius (v. 8.5).

‘Les quatre banderes’ (1976) la publicà Ramon Muntaner dins el seu disc **Presagi**, del mateix any, compost per nou poemes de Miquel Martí i Pol. Aquest poema en concret ja l’havia interpretat el mateix Martí i Pol durant la seva etapa com a cantant (v.1.4.1), i aquí apareix ara remusicat i interpretat pel cantant de Cornellà.. Aquest poema reprèn la metàfora del “mal vent” (v. 5.2.1.1), tòpic de la seva poesia i present també en un altre poema seu musicat per Muntaner, **‘Ve de ponent’**. En **‘Les quatre banderes’** el tema és l’exaltació de la llengua, el cant com a resistència, i la cançó concebuda com a arma de combat.

Tinc una llengua tan viva
com les més vives que hi ha.
Si quan parlo s’esperveren,
jo que sí, em poso a cantar.

En aquest text, discursivament argumentatiu, el factor il·locutiü exhortatiü s’hi manifesta explícit i amb força eloqüència:

Canto i canto i cantaria
si pogués més fort i clar.
Quan les cançons fossin pedres,
vinga fones i al combat!

Entre la resta de cançons que pertanyen a aquest f.c.t-a. crida especialment l’atenció **‘Fi de Festa-La gent vol viure en pau’** (1985), de la Companyia Elèctrica Dharma. És una de les darreres cançons d’aquest final del *període combatiu*, pràcticament monopolitzat per la Dharma. És un text discursivament explicatiu, i un dels dos il·locutivament assertius d’aquest f.c.t-a, que, com veurem, també conté una forta càrrega exhortativa. També es tracta d’un dels temes de la CC que manifesta un contrast més potent entre la visió pessimista de la realitat i l’energia i la determinació per revoluciuonar l’estat de coses. Així, a la visió negativa i pretesament realista del món:

Ai!, aquesta és una terra desconcertada
(...) que sembla decidida a acabar amb la seva vida.
Sí, la gent vol viure en pau
i a quatre desgraciats no els hi dóna la gana.

Són uns fills de puta acabats.
Sempre foten la punyeta.
Estats-Carronya!, Bèsties de guerra!
Les seves festes són criminals.

hi oposa una enèrgica i optimista determinació:

Alceu els cossos! L'hora ha sonat!
És la rauxa dels condemnats!
Ballarem amb energia damunt tota la porqueria,
perquè aquesta és una música tossuda i obstinada,
música per ferir-se els peus
ballant-la al seu voltant.
Sí, han de caure les muralles. Totes.
Les trompetes estàn preparades.

Hi destaca la poderosa metàfora (en negreta) de l'episodi bíblic de la conquesta de Jericó (Js 6, 1-20), en què els israelites havien de voltar en processó durant set dies la ciutat ("*ballant-la al seu voltant*"), precedits pels sacerdots fent sonar els corns ("*Les trompetes estàn preparades*"). Al setè dia n'havien de caure les muralles ("*Sí, han de caure les muralles. Totes.*"). En tractar-se d'un episodi èpic de conquesta, no costa gaire endevinar la idea de la música com una crida a la revolta.

Fi de Festa –La gent vol viure en pau', que ja l'hem tractada dins l'estudi de la contraposició *mort/vida* (v. 5.3.1.2.1.1), també es caracteritza per la força que hi adquireix la contraposició pronominal *nosaltres # ells* (v.5.5.11).

Hi ha, dins el corpus de la CC, més cançons que comparteixen alguns trets d'aquest f.c.t-a, però les onze que enumerem dins la sinopsi cronològica en són les més paradigmàtiques.

Quadre sinòptic del fil conductor de les cançons –

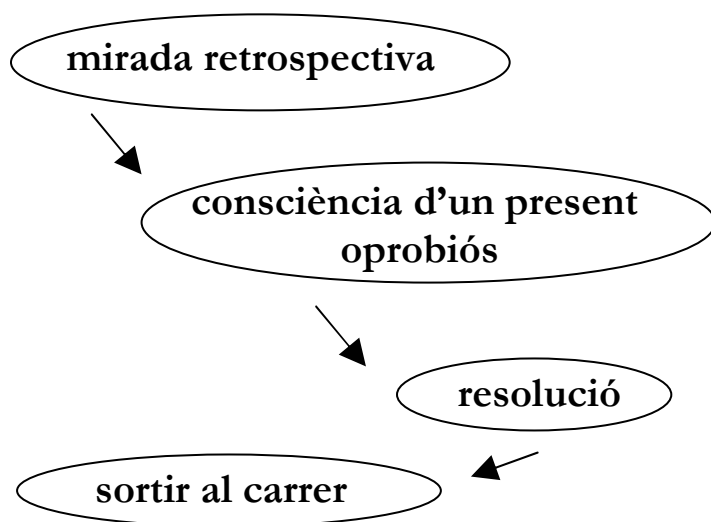
	situació opressiva	esterilitat dels laments	veu crítica	ser valents
<i>'L'estaca'</i>	L'avi Siset: “...que no veus l'estaca a on estem tots lligats? Si no podem desfer-nos-en mai no podrem caminar”	“... fa molt temps ja, ella és més ampla i més gran”	(l'avi Siset)	“Si jo l'estiro fort per aquí, i tu l'estires fort per allà... ens podrem alliberar”.
<i>'El desesperat'</i>	Un pobre xic sóc... Un hom sense res... Em manca un pis, no puc donar un pas.	Tinc que moure un plet si vull menjar un plat. A la tasca un vas fa que em diguen:”vés”.	Mon pare em diu foll en comptes de fill... Tot això, jo crec que ho apanya un crac!	No m'espere més: Agafe un trabuc i em foto a fer el ruc per allà on puc. Trec, trac, truc.
<i>'Conte medieval'</i>	Un baró de mala jeia que a tothom volia mal. El seu terme que moria d'esquifit i famolenc.	...li sortien al seu pas demamant-li amb ulls plorosos que tingués d'ells pietat. Però ell somreia, i burleta...	el trobador: “Ai del poble que té un lladre per senyor. Si vol pau que sigui justa l'haurà de guanyar amb suor.	Al palau armats anaren: “No et volem per baró... Si et quedes, ai de tu, a la forca has de morir”.
<i>'Les quatre banderes'</i>	...aquest mal aire que ens toca de respirar. El mal vent encara bufa...	De dos amors que tenia... el de terra l'empresonen, l'altre viu exiliat. Jo no ploro pel de terra, ni em lamento pel de mar.	Plors i laments, de què serveixen? Gent que lluiti és el que cal.	Si quan parlo s'esparveren, jo que sí, em poso a cantar. Quan les cançons fossin pedres, vinga fones i al combat!

f.c.t-a:

Sortim al carrer.

“Surten al carrer, estan cansats de falses promeses”.

Francesc Pi de ls Serra.



1962	----

1968	<i>'Damunt d'una terra'</i>

1975	<i>'Fent camí'</i>
1976	<i>'T'adones amic'</i>
1977	<i>'Si els fills de puta volessin no veuríem mai el sol'</i>

1986	----

El f.c.t-a. *Sortim al carrer*, compost per quatre cançons, és una variant i detalla el mateix procés del f.c.t-a. anterior, el de *Cal lluitar*. En essència es basa també en la constatació d'una situació d'opressió de la qual solament es pot sortir amb determinació i coratge, però si bé aquell descriu el procés de manera més abstracta, centrant-se sobretot en la idea –força que contraposa *esterilitat dels laments/necessitat de lluitar*, aquest concreta molt la situació i es mou més en el terreny de l'acció a peu de carrer, alhora que, com a element característic, dins la seqüència afegeix una *mirada retrospectiva*. Valorem, a continuació, aquests dos aspectes.

Per un cantó, dèiem que el darrer element de la seqüència situa l'acció a peu de carrer, això és, mena la decisió vers un espai físic concret, es materialitza en les manifestacions al carrer juntament amb els companys: "... *buscarà els companys i sortirà al carrer*" (*Damunt d'una terra*, de Lluís Llach); expressant la necessitat de mobilitzar el poble: "...*que hem de sortir al carrer junts, molts, com més millor*" (*T'adones, amic*, de Raimon); mostrant la imatge de la sortida d'una multitud valenta: "...*són els homes que van vençant la por*" (*Fent camí*, d'Esquirols); i fins i tot mostrant la cara més tràgica de la repressió: "*surten al carrer, estan cansats de falses promeses, sona un tret com un fuet i cau mort, les mans esteses*" (*Si els fills de puta volessin no veuríem mai el sol*, de Pi de la Serra).

Per la seva banda, el valor de la *mirada retrospectiva* resideix, en primer lloc, en el fet que serveix per conèixer l'origen i la naturalesa del mal a combatre (entre altres, el cas més proper, l'agressió feixista espanyola: "*Recorda les raons que un dia varen canviar el signe d'aquell temps passat. Ell ha marcat la teva vida amb una ferida que tu has de curar. (Damunt d'una terra)*"; per assenyalar que aquest ve de lluny: "*T'adones, amic, que ja fa molts anys que ens amaguen la història...*" (*T'adones, amic*), i, amb tot d'ironia: "*Heu d'oblidar, si podeu, aquests quaranta anys de glòria...*" (*Si els fills de puta volessin no veuríem mai el sol*); i en segon lloc, en què el compromís necessita també de referents, de la memòria d'aquells que ens han precedit i hi han deixat la vida, en els quals hem d'emmirallar-nos per continuar la lluita: "... *em tocarà menjar la pols, ficar-me al mig del fang com ho han fet molts...*" (*Fent camí*, d'Esquirols). En definitiva, es tracta e posar èmfasi en el fet que el mal que patim ja fa massa anys que dura i és hora de desfer-nos-en.

Sortim al carrer, per altra banda, és un f.c.t-a. pluritemàtic, però més que no pas per la diversitat de motius, pel caràcter ambigu de les cançons, tret de la de Pi de la Serra, que aborda ni més ni menys que set motius de cop: *la manca de llibertat d'expressió; el camp; la fàbrica; l'urbanisme; la repressió mortal; el feixisme i la qüestió nacional*. El cantant i músic barceloní vol deixar palès que de fills de puta n'hi ha en tots els àmbits. Pel que fa als modes discursius i al factor il·locutiú són heterogènies, com anirem veient. Sí que és destacable parar atenció als anys en què apareixen les cançons: tret de la de Lluís Llach, les altres tres se situen entre 1975 i 1977, els anys de major efervescència al carrer i al mateix temps de major crueltat del règim, materialitzada en l'aplicació de penes de mort, per un cantó, i per un altre, per la repressió de manifestants, sovint amb assassinats d'obriers per part de la policia (v. cap.10 –quadre d'efemèrides-).

'Damunt d'una terra' (1968) , tot i que musicada per Lluís Llach, és una de les cançons que Lluís Boada i Antoni Castells varen escriure per al cantant empordanès. Ja ens hi vam referir anteriorment (v.5.3.1.2), car es tracta d'un arquetip de seqüència

discursiva argumentativa. Encara que il·locutivament és compromissòria, es tracta de l'exhortació per part d'un adult, presumiblement experimentat en la lluita, a un jove, en Maurici, per fer-lo prendre consciència de la problemàtica social i política i induir-lo a la mobilització; i una veu contrària, benpensant i d'ordre, intentant dissuadir-lo i fer-lo mirar cap a una altra banda amb un conformisme interessat. La cançó apareix el primer any del subperíode de *sortir al carrer*, en un moment en què molts catalans iniciaven la militància.

'Fent camí' (1975), de mode descriptiu i il·locutivament compromissòria, per la complexitat de la seva estructura retòrica i l'abundor de recursos de cerca de complicitat, es pot dir que és una cançó combativa d'ampli abast. Per això és l'única cançó que s'ajusta a tres f.c.t-a: el primer, que ja l'hem tractat, és *Alçar la veu generacional*, ja que la cançó pertany al motiu de *La reivindicació de la joventut com amotor de canvi* (v. 4.2); aquest de *Sortim al carrer*, que l'estem tractant ara, i el de *Comprometre's*. La comentem també dins el tòpic *Companyonia, germanor* (4.5.7) i dins l'estudi de la metàfora (v.5.2.1.1; 5.2.1.12) i *La inscripció de la persona en el text* (v.5.5.2).

De l'etapa més compromesa de Raimon, just l'any següent del seu històric recital al Palau d'Esports de Barcelona, **'T'adones, amic'** (1976) és una de les joies de Raimon, no sols pel valor de la seva crida a sortir enfora en aquest període que comentem, sinó per la urgència que imprimeix al toc d'alerta, tot combinat amb la calidesa del tractament de *company* i *amic*. Amb un text de mode argumentatiu, és una cançó exhortativa, en aquest cas fent servir el recurs retòric de l'exhortació a una segona persona, quan del que es tracta realment és d'una reflexió personal: hem de ser molts al carrer, perquè ens roben la història i ens volen robar el futur, amb l'ús de la força a manca d'arguments (cosa molt pròpia per part d'Espanya, avui encara hi són). El final de la cançó, amb la triple repetició accelerada de "*t'adones company, t'adones amic*", n'arrodoneix el to d'urgència i la intensitat exhortativa.

Amb *'Si els fills de puta volessin no veuríem mai el sol'* (1977) Francesc Pi de la Serra va voler fer una cançó totalitzadora de l'espectre combatiu. En aquest text, discursivament descriptiu i il·locutivament assertiu, ben bé no es deixà res. L'any 1977 era, com dèiem abans, frenètic pel que fa a les lluites populars, tant en la militància política com en l'activitat al carrer. Era un temps ple d'expectatives i alhora de perills i de repressió. Però cada cop més homes i dones vencien la por. En Pi de la Serra, mestre de l'improperi com a recurs retòric (v.5.2.3), va trobar a la fi l'esclatxa que li permeté de llançar sense eufemismes les seves invectives. Com sempre en aquest autor, l'improperi és rebel·lia, ràbia no continguda que ell, home implicat i particip en la lluita de les classes populars, buida a través de la música. Una per una, estrofa per estrofa, despulla cada una de les set realitats oprobioses que blasma, tot assenyalant-ne els culpables de manera implícita i entenedora, i rematant cada estrofa amb el refrany que dona títol a la cançó.

Veurem, més endavant, com '*Damunt d'una terra*' i '*Fent camí*' coincideixen també en un altre f.c.t-a. (*Comprometre's*), fonamentat en el discurs compromissori, perquè en comparteixen alguns elements. Però a propòsit d'aquestes dues cançons, cal afegir-ne al comentari una altra característica, i és que totes dues comparteixen dos aspectes particulars: que l'element **resolució** té un marcat sentit de compromís (més explícit que en les altres dues cançons del f.c.t-a, s'entén); i que prèviament al compromís hi ha un element on es manifesta el dubte. Així, tindriem una mena de fil conductor secundari, una seqüència incrustada *dubte* i *compromís*, que coincidiria, aquest darrer, amb l'element **resolució** de la seqüència arquetípica, abans de concloure amb **sortir al carrer** (v. quadre sinòptic de les cançons). Aquest fóra un petit esquema d'aquest fil conductor secundari (en negreta els elements de la seqüència arquetípica del f.c.t-a):

'Damunt d'una terra'

'Fent camí'

dubte -

*I en Maurici va escoltant,
i pensa que ja sap el perquè dels mals.
Però se'n torna, està dubtant,
i altres veus ressonen també al seu voltant.*

*..dubtaré del compromís
si a voletes diré no,
o em mancarà, quan calgui,
decisió.*

compromís (resolució) -

*I en Maurici sap moilt bé
que, si només dubta, poca cosa té.
En Maurici sap què fer...*

*Alleugeriré el pas
duent amb mi el sarró,
i avivaré amb el cant
el pas dels meus companys.*

sortir al carrer -

*... buscarà els companys
i sortirà al carrer.*

*...la força del vent
m'empeny endavant,
són els homes
que van vençant la por.*

I continuant amb '*Damunt d'una terra*', encara podem fer un altre apunt sobre aquesta cançó que tant va engrescar el públic de la cançó durant els recitals en directe de Lluís Llach. Resulta molt difícil no veure-hi la influència i relacionar-la amb una de les cançons del folk nord-americà que aquells anys interpretava Pete Seeger, *Which Side Are You On?*, que enregistrà el 1962 dins el seu disc LP *Pete Seeger's Gratest Hits*, i que ben probablement devien conèixer els autors de la cançó catalana i el mateix Llach.

La cançó *Which Side Are You On?* és originària de Kentucky (EUA) l'any 1931, en el transcurs d'un cruent conflicte en una vaga de miners, i fou composta per Florence

Reese, l'esposa de Sam Reese, un miner represaliat. Més tard, i després d'algunes altres versions, Pete Seeger la va incorporar al seu repertori. Es tracta d'una interpel·lació, una crida a prendre partit pel sindicat i lluitar per dignificar les condicions de treball, amb la premissa que no és possible la neutralitat. De manera semblant s'expressa la veu interpel·lant dins *'Damunt d'una terra'*. Podem observar com els arguments de les successives estrofes hi guarden un veritable paral·lelisme.

Les cançons obren amb una invitació a prendre partit:

Which Side Are You On?

*Come all you good workers,
Good news to you I'll tell
Of how the good old union
Has come in here to dwell.
Which side are you on boys?*

(Veniu, tot vosaltres, bons treballadors,
us porto una bona notícia:
com el vell sindicat
ha vingut aquí a estar-s'hi.
De quin cantó esteu, nois?)

'Damunt d'una terra'

*Vailet, et diuen que a les guerres
tan sols hi ha tristeses,
no s'hi guanya mai.
Damunt d'aquesta terra encesa
tot allò que és feble
vol ignorar els mals.*

La segona estrofa és, en totes dues cançons, una reflexió: de determinació, en la primera, i de negativa en la segona, però en tots dos casos es tracta d'un raonament:

*My daddy was a miner
And I'm a miner's son,
And I'll stick with the union
'Til every battle's won.
Which side are you on boys?*

(Mon pare fou miner
i jo sóc fill de miner,
jo hi romandré al sindicat
fins que es guanyin totes les batalles.
De quin cantó esteu, nois?)

*I en Maurici va escoltant,
però segueix a terra sense fer-ne cas,
perquè uns altres li han dit tant
que la seva vida és patir sota el fang.*

La tercera estrofa manifesta categòricament que la neutralitat no és possible. Tant en la cançó de Reese com en la que canta Llach els arguments són expressius: en la primera es tracta d'estar o del cantó del sindicat o del del xèrif corrupte que protegeix l'empresari miner; en la segona, de lluitar per guarir la ferida del temps o resignar-s'hi per sempre:

*They say in Harlan County
There are no neutrals there;
You'll either be a union man,
Or a thug for J.H. Blair.
Which side are you on boys?*

(Diuen a Harlan County
que no hi ha neutrals;
o ets un home del sindicat

*Recorda les raons que un dia
varen canviar el signe
d'aquell temps passat.
Ell ha marcat la teva vida
amb una ferida
que tu has de curar.*

o un criminal de J.H. Blair.
De quin cantó esteu, nois?)

La quarta estrofa, en la cançó de Reese és una forta interpel·lació que sembla adreçada als indecisos, als vacil·lants. En la de Llach, en Maurici sent la veu que el crida al conformisme egoista i acomodaticí, però ell, que ja sap el perquè dels mals, se sent també interpel·lat, i igual com els indecisos miners, està dubtant:

*Oh workers can you stand it?
Oh tell me how you can.
Will you be a lousy scab
Or will you be a man?
Which side are you on boys?*
(Oh, treballadors, podeu suportar-ho?
Digueu-me com podeu.
Sereu uns esquirols
o sereu un homes?
De quin cantó esteu, nois?)

*I en Maurici va escoltant,
i pensa que ja sap el perquè dels mals.
Però se'n torna, està dubtant,
I altres veus ressonen també al seu voltant:
Vailet, no siguis anarquista
i vés a la conquesta
de l'honor més alt,
que al teu costat tindràs la força
que ens permet l'ordre
i ens porta la pau.*

Finalment, en la darrera estrofa Florence Reese és contundent a l'hora d'assenyalar l'única alternativa digna per als treballadors. I en Maurici ha arribat a la mateixa conclusió (totes dues expressions en negreta):

*Don't scab for the bosses,
Dont't listen to their lies.
**Us poor folks haven't got a chance
Unless we organize.***
Which side are you on boys?
(No feu d'esquirols per als caps,
no escolteu les seves mentides.
**Nosaltres els pobres no tenim cap oportunitat
si no ens organitzem.**
De quin cantó esteu, nois?)

***I en Maurici sap molt bé
que si només dubta poca cosa té.***
*En Maurici sap què fer:
**buscarà els companys
i sortirà al carrer.***

Quadre sinòptic del fil conductor de les cançons –

	<i>mirada retrospectiva</i>	<i>consciència d'un present oprobios</i>	<i>resolució</i>	<i>sortir al carrer</i>
<i>'Damunt d'una terra'</i>	“Recorda les raons que un dia varen canviar el signe d'aquell temps passat”.	“I en Maurici va escoltant, i pensa que ja sap el perquè dels mals”.	“I en maurici sap molt bé que si només dubta poca cosa té. En Maurici sap què fer...”	“... buscarà els companys i sortirà al carrer”.
<i>'Fent camí'</i>	“em tocarà menjar la pols, ficar-me al mig del fang com ho han fet molts”	“... ja lliure de l'engany... veuré milers com jo que van vencent la por.” (l'engany i la por)	“Alleugeriré el pas duent amb mi el sarró, i avivaré amb el cant el pas dels meus companys”	“...la força del vent m'empeny endavant. Son els homes que van vencent la por”.
<i>'T'adones amic'</i>	“...que ja fa molts anys que ens amaguen la història...”	“... ens van posant el futur a l'esquena... no volen arguments, usen la força...”	“T'adones, amic, t'adones, company”	“...que hem de sortir al carrer, junts, molts, com més millor”
<i>'Si els fills de puta volessin no veuríem mai el sol'</i>	“Heu d'oblidar, si podeu, aquests quaranta anys de glòria...”	<i>“Si els fills de puta volessin no veuríem mai el sol” (*)</i>	“Jo cada cop veig més clar que el poble diu el que pensa... cantem com un home sol”	“Surten al carrer, estan cansats de falses promeses...”

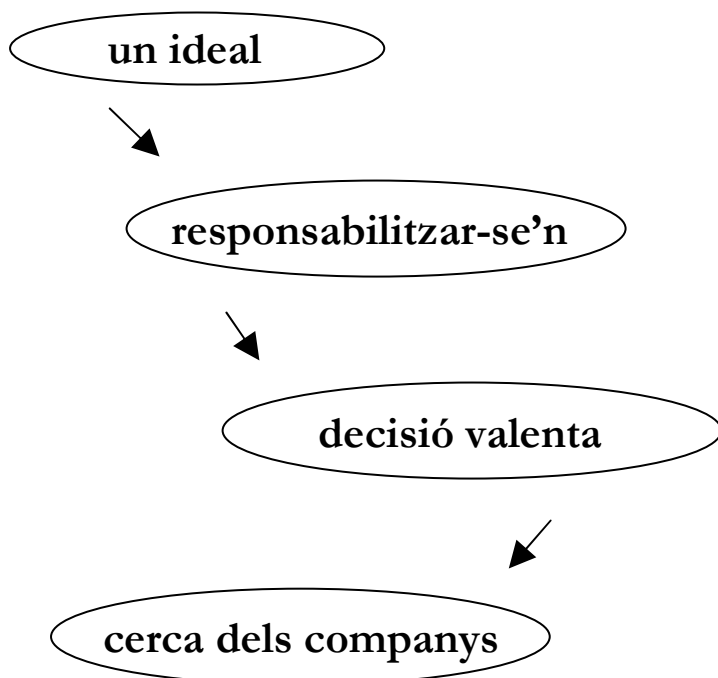
(*) el refrany va adreçat i sintetitza els destinataris: els agents dels set motius que aborda al llarg de la cançó i que encarnen la responsabilitat del present oprobios: *“Si algú se sent al fudit i té ales, que no voli.”* (començament de la cançó).

f.c.t-a:

Comprometre's.

“... moments obscurs de llarga nit solquen el dur camí que hem escollit.”

Esquirols.



1962 ----

1966 *'Cançó de la mare'*

1968 *'Damunt d'una terra'*

1974 *'Tot explota pel cap o per la pota'*
1975 *'Abril 74', 'Fent camí'*
1976 *'Al banderer de la pau', 'Cada dia és un nou pas'*
1977 *'Cançó del lladre'*
1978 *'Venim del nord, venim del sud'*
1979 *'A la recerca d'una terra'*

1986 ----

Comprometre's és el nom que li hem donat a aquest f.c.t-a. que presenta la particularitat de correspondre's amb un tipus concret d'acte il·locutiü, el del discurs compromissori, que ja l'hem tractat en el capítol corresponent (v. 5.4.4). Es fonamenta en la recerca d'un ideal, entesa com un procés personal que es concreta necessàriament en una assumpció col·lectiva. Els elements de la seqüència descriuen aquest procés personal com l'acceptació d'uns riscos moguda per un sentiment de generositat, que juntament amb la idea de la cerca dels companys, acompanyada d'una manera particular del tractament d'aproximació afectiva de *companys, germans...* fan d'aquest f.c.t-a. el de major bellesa estètica des del punt de vista humà.

Es tracta d'un f.c.t-a. **pluritemàtic** en el qual predomina el vessant reivindicatiu nacional, concretament en sis de les deu cançons; n'hi ha també tres de genèriques i una de temàtica de lluita de classes. Pel que fa al mode discursiu i al factor il·locutiü dels temes aquest f.c.t-a. és heterogeni, tot i que en el primer cas predomina el mode descriptiu, i en el segon el factor il·locutiü compromissori, tant l'un com l'altre amb sis cançons. I tanmateix, encara que solament sis de les deu cançons són formalment compromissòries, en les dues d'assertives i les dues d'exhortatives també hi apareix una marcada voluntat compromissòria. No debades, aquestes deu cançons són les que formen part del capítol en el qual tractem aquest tipus d'acte il·locutiü (v.5.4.4). Val a dir també que en aquestes cançons no existeix cap mena d'associació ni coincidència entre el mode discursiu i el factor il·locutiü.

A l'hora de fer un quadre sinòptic de cançons per exemplificar aquest f.c.t-a. n'hem triat: *'Cançó de la mare'*, *'Tot explota pel cap o per la pota'*, *'Abril 74'* i *'Cançó del lladre'* per tal de representar-ne una temàtica diversa.

'Cançó de la mare' (1966) conté l'actitud primerenca de Raimon respecte dels Països Catalans: el marc nacional que en endavant li serà referència.. És una peça entranyable, un acte de compromís amb la llengua i la cultura (*"Paraules i fets que encara ens agermanen"*) i de forta convicció personal, on ja mostra els ideals que seran l'essència de les seves cançons posteriors i l'acompanyaran al llarg de la seva trajectòria: *"la lluita contra la por, contra la sang, contra la fam"*. En aquesta cançó de mode descriptiu, Raimon sembla indicar d'una manera il·locutivament assertiva com se sent missioner d'una causa per la qual ha deixat casa, mare, amics i germans: la de l'agermanament entre les terres del país, que encara se senten massa estranyes i allunyades entre elles, fent-hi destacar la llengua com a element vertebrador.

En *'Tot explota pel cap o per la pota'* (1974) l'Ovidi manifesta el seu rebuig a cap mena de rebaixa ni claudicació en les aspiracions de la classe treballadora. L'ideal ja l'assenyala d'entrada: *"Ja no ens alimenten molles, ja volem el pa sencer"*. A partir d'aquí el text és arquetípicament argumentatiu, basat en el discurs essencial de la lluita de classes i motiu de la seva responsabilització i de la seva decisió valenta, sempre dintre de la perspectiva col·lectiva. La lluita de classes hi és expressada en els termes de la contraposició retòrica *nosaltres # ells* (v. 5.5.11). Il·locutivament és una exhortació a la revolta, a través de la frase metafòrica i alhora ben gràfica del final de la cançó: *"Les molles volen al vent!"*, amb triple i enèrgica repetició enmig d'un rerefons de repic de mans i gatzara.

Per tal com es tracta d'una veritable cançó revolucionària, ha estat llaminera de versionar per part de la nova generació de cantants combatius; primer ho va fer el grup Mesclat, liderat pel cantant de Brams Francesc Ribera 'Titot' (dins Mesclat, Discmedi, 2002), i poc després el grup vilafranquí Inadaptats, dins uns disc homenatge (Inadaptats. Homenatge a Ovidi, Bullanga Records, 2004).

'*Abril 74*' (1975) forma part del celebrat l'LP Viatge a Ítaca, pocs mesos abans de la mort del dictador, cap al final de subperíode de *sortir al carrer*, i amb la mirada posada en l'encara recent Revolució dels clavells, que derrocà la dictadura militar portuguesa l'abril de l'any anterior. Sens dubte, les flors vermelles que esmenta ("...*si un trist atzar m'atura i caic a terra, porteu tots els meus cants i un ram de flors vermelles a qui tant he estimat*"). Discursivament descriptiva i de tipus il·locutiú compromisorí, és una cançó esperançada i optimista, car si bé la primera tornada de la cançó parla del triomf en condicional ("*si guanyem el combat*"), en la darrera i tancant la cançó ja utilitza el present de subjuntiu amb valor de futur ("*quan guanyem el combat*"). La **responsabilització** hi és reflectida en una actitud militant amb l'atribut de soldat d'una causa, que esdevé **l'ideal**: les "primaveres lliures" que ell espera per a Catalunya.

'*Abril 74*' és una altra de les cançons més corejades en els recitals multitudinaris (v. 5.9). El tractament de "*companys*", factor de complicitat, i la imatge de soldat li atorguen una gran força il·locutiva, no solament compromissòria sinó també exhortativa, en un període d'incertesa i de forta repressió. Viatge a Ítaca és un disc potent quant a la idea de combat nacional; tant, que fins i tot en l'actualitat hom parla d'arribar a Itaca com a metàfora de l'alliberament de Catalunya. '*Abril 74*' complementa, així, la idea del compromís militant d'*Ítaca*', el tema que dóna nom i motiu al disc ("*Bon viatge pels guerrers que al seu poble són fïdels*"), junt a una altra cançó també destacable en aquest sentit com és '*A força de nits*'.

I si en '*Abril 74*' la idea del soldat és més aviat metafòrica, o utilitzada en el sentit del combatent polític i cultural, dins '*Cançó del lladre*' adquireix el sentit total, donat el caràcter d'evocació d'uns personatges recognoscibles, en concret Salvador Puig Antich i "Txiki" Paredes, executats per la dictadura els anys 1974 i 1975 respectivament. És l'única cançó de mode discursiu narratiu de les deu que participen d'aquest f.c.t-a., i il·locutivament té un marcat caràcter compromissori:

Tants homes he vist morir, que he après a estimar la vida,
(...)
Quan jo me so fet grandet n'he buscat una sortida,
l'ofici de bandoler, no pas sol, sinó amb quadrilla.
No he robat per fer-me ric, que de rics massa n'hi havia,
sinó per matar la fam, per defensar la justícia.

La cançó, que barreja detalls biogràfics dels dos personatges (v. 5.3.1.2.1.1), en realitat es podria considerar no tant un homenatge a aquests militants del M.I.L. i d'E.T.A. com una evocació per denunciar els assassinats d'estat per part de la dictadura. Però tot i així, en aquesta adaptació feta per Joan Ollé i Marina Rossell de la cançó tradicional hi

ha la tendresa del retrat del jove Salvador, que arrossegava el llast d'una família treballadora molt marcada per la derrota en l'Agressió Feixista Espanyola (AFE) (v. 4.9), al qual l'idealisme l'empeny a triar el camí més compromès i difícil. En un dels actes més covards del règim agonitzant, i arran de la farsa d'un consell de guerra ple d'irregularitats, fou condemnat a mort i executat. El final de la cançó ens ho narra amb una de les imatges més emotives de la CC:

Amics, moriré cantant cançons de la terra mia,
són cançons de llibertat, per ella perdo la vida.
Adéu, vida meva, adéu... adéu dolça terra mia.

Respecte del f.c.t-a. *Comprometre's* no podem deixar de comentar, ni que sigui breument, dues cançons, que coincideix que en són les dues darreres:

'Venim del nord, venim del sud' (1978), de Lluís Llach, és un bon exemple de la particular manera d'aquest autor de fer servir l'apel·latiu d'aproximació afectiva *company* (v. 4.5.7). Per bé que aquesta mena de tractament és molt pròpia d'aquest f.c.t-a, de la manera que comentàvem al començament d'aquest capítol, i mentre altres autors combinen les formes *company*, *germà* i *amic*, Lluís Llach solament en fa servir la primera, i ho fa en el context del combat nacional adreçant-se als companys de lluita. És, podríem dir-ho així, un tractament afectiu instrumental i contextualitzat. L'hem vist en *'Abril 74'*, hi és també en *'Companys, no és això'* (1978) i el veurem ara en la cançó *'Venim del nord, venim del sud'* (1978), que pertany a aquest f.c.t-a, i en la qual trobem una semblança temàtica remarcable amb la *'Cançó de la mare'* de Raimon. Totes dues tenen per objectiu trencar les barreres nacionals. Cal dir que la de Raimon, de 1966, encara dins el subperíode del *desvetllament*, no podia anar gaire més enllà de la referència als "mots que ens agermanen" quan deixa casa i família i s'instal·la al Principat, en un intent de trencar les desconexions entre els territoris de la nació:

He vingut ací perquè crec que puc dir-vos,
en la meua maltractada llengua,
paraules i fets que encara ens agermanen.
(...)
Paraules i fets que encara ens agermanen
(...)
en la sempre necessària lluita contra el que ens separa
i ens fa sentir-nos a tots nosaltres estranys.

Llach, per la seva banda és més explícit i més totalitzador. És el 1978, començament del subperíode del *desengany*, i parla en primera persona de plural, des d'una idea col·lectiva: no és ell, és ell amb els companys de tota la nació:

Venim del nord, venim del sud,
de terra endins, de mar enllà...

que estenen la mà per trencar les fronteres regionals entre els territoris del país:

i no creiem en les fronteres
si darrera hi ha un company

amb les seves mans esteses
a un pervindre alliberat.
I caminem per poder ser, i volem ser per caminar.

i reiteren que l'objectiu de la lluita no és altre que l'alliberament per viure la nació en plenitud:

i no ens mena cap bandera
que no es digui llibertat:
la llibertat de vida plena
que és **llibertat dels meus companys**.
I volem ser per caminar, i caminem per poder ser.

L'altra canço és '**A la recerca d'una terra**', de Pere Figueres. Aquesta canço cal llegir-la a partir de l'univers mental de la Catalunya del Nord (v. 4.5.4.1), tenint en compte el diferent context, no sols polític, sinó també sociolingüístic. Des de la precarietat de la cultura i la llengua catalanes a la Catalunya del Nord, tot i la difícil situació de la catalanitat a la resta de la nació, per als catalans del Nord el Principat n'era un mirall, i l'acostament, un objectiu necessari. Així ho reflecteix el rossellonès Pere Figueres en aquesta canço on hi apareixen dues accepcions de "la terra". L'una n'és la particular, en aquest cas la del compositor i cantant, el Rosselló; l'altra és la terra completa que invoca com a extensió natural de la seva, i que pel que fa a la relació de la canço amb el f.c.t-a. al qual pertany esdevé *l'ideal*. Pere Figueres vol evitar de contraposar la seva terra del Nord, simbolitzada pel "seu carrer", a la terra gran catalana, el país sencer que vol atènyer:

El meu carrer és la meua terra,
la terra és el meu destí.

i associa aquest seu destí al del país sencer, tots dos van al mateix port:

Si estimi tant el meu país,
ell també m'estima ben fort;
agermanats pel seu encís
anem ensems al mateix port.

El seu ideal és abastar el país des de les sever arrels del Nord que s'enorgulleix de no abandonar, ans al contrari: la idea que Figueres ens vol transmetre és que "el seu carrer" és el seu punt de referència, no pas un succedani ni una perifèria, sinó la part real de la terra catalana a partir de la qual pretén remuntar-ne la resta. Aquesta idea de fidelitat a les arrels la reflecteix en la tornada de la canço:

*I no me'n vull de no haver
deixat el meu carrer.*

que es podria traduir com: "i no m'ha passat pel cap de deixar el meu carrer". La doble negació "*no me'n vull de no*" té tot l'aspecte d'ésser una influència de la llengua francesa: en voler evitar l'adverbi de negació dialectal *pas* hauria incorregut, per ultracorrecció, en

una doble negació. Potser hauria volgut dir “no me’n vull d’haver deixat pas el meu carrer”.

I si *Ideal* és la recerca de la terra, en el sentit que acabem de comentar, les estrofes barregen la *responsabilització* i la *decisió valenta*. La primera estrofa ho condensa tot:

A la recerca d’una terra	<i>(Ideal)</i>
demà al matí jo me n’iré.	<i>(responsabilització)</i>
Si cal pujar damunt la serra,	
lo meu destí el seguiré.	<i>(decisió valenta)</i>

o combinen la *responsabilització* amb la *cerca dels companys*. En aquest cas, més que no pas per afegir-s’hi, per convidar-los a seguir-lo (semblantment a Lluís Llach en *‘Abril 74’*) en un camí que indefectiblement han de fer junts:

El meu carrer és ma riquesa,	
i sóc guardià d’aquell tresor.	<i>(responsabilització)</i>
Company, que no veus que t’espero	
per anar demà sense por	
a la recerca d’una terra?	<i>(cerca dels companys)</i>

Es tracta d’un dels exemples que posa de manifest com un dels trets més significatius d’aquest f.c.t-a. és que, rere el compromís personal, sempre hi ha la idea de lluita col·lectiva. La *cerca dels companys* emfasitza el concepte d’ideal compartit, de poble, de nació, i també de classe treballadora en lluita.

Quadre sinòptic del fil conductor de les cançons –

	<i>un ideal</i>	<i>responsabilitzar-se'n</i>	<i>decisió valenta</i>	<i>cerca dels companys</i>
<i>'Cançó de la mare'</i>	He vingut... perquè crec que puc dir-vos, en la meua maltractada llengua, paraules i fets que encara ens agermanen.	En la sempre necessària lluita contra el que ens separa i ens fa sentir-nos a tots nosaltres estranys.	He deixat els amics i la casa, i tots els que esperen... I crec que he fet bé.	Però ara ací... crec que puc dir-vos amb el cor obert, a tots vosaltres: germans.
<i>'Tot explota pel cap o per la pota'</i>	Ja no ens alimentem molles, ja volem el pa sencer.	És qüestió de saber clar fins quan hem de treballar per al sou que ens fan guanyar.	Conscients de l'explotació, no hi haurà més solució que... fer valer nostra raó.	... fer valer nostra raó... la nostra és força creixent.
<i>'Abril 74'</i>	... on dorm la lluna blanca... ...el cau de la sirena... ... les primaveres lliures... (1)	... però no puc anar a estimar-la, que encara hi ha combat. ... jo l'aniria a veure, però encara hi ha combat.	...les primaveres lliures... per poder-les viure jo me n'he fet soldat.	... amb vosaltres vull anar... (2)
<i>'Cançó del lladre'</i>	No he robat per fer-me ric... sinó per defensar la justícia.	Quan jo me so fet grandet, n'he buscat una sortida...	... l'ofici de bandoler... (3)	... no pas sol sinó amb quadrilla. (4)

(1) Totes tres són metàfores de la llibertat; les dues primeres adquireixen la forma d'idealitzacions poètiques; la tercera, evocant episodis recents a Europa com ara la Primavera de Praga i la Revolució dels clavells a Portugal, l'abril de 1974 (v.cap. 10, 1968 i 1974), són allora metàfora i referent del procés d'alliberament d'una dictadura.

(2) En realitat és una invitació a seguir-lo, ell ja n'ha pres la decisió prèviament (*"Companys, si busqueu les primaveres lliures, amb vosaltres vull anar, que per poder-les viure jo me n'he fet soldat"*).

(3) Es tracta d'una mutació conceptual: com a metàfora de la cançó tradicional (*"Ara que ne sóc grandet, m'he posat a mala vida, me só posat a robar, ofici de cada dia"*) se'n treu la idea del combatent idealista. El que era una perversió passa a ser una causa.

(4) D'igual manera, l'ofici de bandoler de la cançó tradicional, en la realitat evocada en la cançó (Puig Antich i Txiqui Paredes) es traduí en un enquadrament militant (v. 5.3.1.2.1.1).

f.c.t-a:

Sobreviure i recedir.

“Cantarem la vida...
de poble que no vol morir”.

Raimon.

consciència d'etnocidi



voluntat d'autodefensa

1962 ----

1964 *'Cantarem la vida'*

1973 *Desperta't, Rosselló'*

1976 *'T'adones, amic'*

1977 *'Què vos passa, valencians'*

1978 *'Onze de setembre'*

1979 *'Encara' , 'Lladres'*

1980 *'Siau qui sou'*

1981 *'Com el Far West no hi ha res'*

1984 *'Al meu país la pluja'*

1986 ----

Sobreviure i reeixir és un f.c.t-a. monotemàtic, car se centra totalment en la reivindicació nacional. Es correspon al tema que ja hem tractat i que anomenem *etnocidi i autodefensa* (v. 4.5.2.1). Es tracta d'una seqüència breu, de dos elements. Manifesta la consciència de ser objecte de la voluntat d'anihilament de la nació catalana per part d'Espanya i de França, i exposa la necessitat i la determinació de defensar-nos per a reeixir com a nació. I del missatge es desprèn que el propòsit no és només sobreviure, sinó també l'assoliment de la plenitud nacional, l'existència en llibertat.

El primer dels dos elements, **consciència d'etnocidi**, en la quasi totalitat dels casos conté una referència als fets passats que expliquen l'origen i el caràcter de la situació d'opressió i d'intent d'assimilació que pateix la nació, sovint particularitzada en un dels seus territoris. Cal dir, tot i així, que la idea és present en autors naturals de tot el conjunt del país, i que malgrat les referències particulars, de totes llurs cançons se'n pot deduir la visió del país sencer, especialment tenint-ne coneixement del pensament dels autors. En qualsevol cas, les tres cançons de Raimon ('*Cantarem la vida*', '*T'adones, amic*' i '*Al meu país la pluja*') són extensives a tota la nació, i la de Lluís Llach, '*Encara*', és explícitament i textualment totalitzadora.

El segon element, **voluntat d'autodefensa**, es caracteritza per contenir, en vuit de les deu cançons, una autoafirmació nacional categòrica i una exhortació forta i directa: "*A lluitar com ho demana un bon fill del Rosselló*" ('*Desperta't, Rosselló*'); "*Alça't poble de València...*" ('*Què vos passa, valencians*'); "*Perquè avui és hora de poder lluitar pel que volem ésser...*" ('*Encara*')... En els casos de '*Com el Far West no hi ha res*' i '*Al meu país la pluja*' la proposta autodefensiva s'infereix del discurs, s'interpreta des de la constatació dels fets: l'amenaça que plana sobre el país, en la primera ("*... amenacen cada dia que vindrà, si no estem quiets, el setè de cavalleria*"), i la pregunta retòrica, en la segona ("*Qui em rescabalarà dels meus anys de desinformació i desmemòria?*").

En l'aspecte discursiu predomina el discurs argumentatiu, amb cinc cançons; n'hi ha tres d'explicatives i dues de descriptives. En tot cas, però, cal assenyalar que en aquestes cançons la frontera entre l'argumentació i l'explicació no sempre és diàfana, ja que de fet totes contenen un cert ingredient explicatiu. I és que aquest f.c.t-a, a banda de l'objectiu perlocutiu propi del discurs argumentatiu consistent a convèncer, a persuadir, per causa d'una certa ignorància del poble respecte de la pròpia realitat, falsejada i manipulada per l'educació rebuda, és evident que hi predominen factors propis del discurs de mode explicatiu com són el seu valor didàctic, per un cantó, i per un altre, malgrat el cert grau d'ignorància que esmentàvem, la pressuposició tot i així d'uns coneixements previs que permeten interpretar el missatge però que necessiten aclariment (v. 5.3). En l'aspecte il·locutiu hi predominen el tipus exhortatiu i assertiu, amb cinc i quatre cançons respectivament. N'hi ha una ('*Cantarem la vida*') que encara que és formalment compromissòria també té un marcat caràcter exhortatiu. En aquest f.c.t-a. sí que podem observar una correspondència ben clara entre el mode discursiu i el valor il·locutiu de les cançons, ja que les argumentatives són bàsicament exhortatives, i les explicatives són fonamentalment assertives: argumentar per exhortar; explicar assertivament per convèncer.

Pel que fa a la cronologia de les cançons, és simptomàtic com un cop passada la fase més idealista, la de *sortir al carrer*, i a la llum dels esdeveniments, hom pogués constatar que tota perspectiva de redreçament nacional havia estat un miratge, que xocava amb la sempiterna voluntat espanyola i francesa d'anorrear la nació catalana, i es despertés i augmentés la consciència d'etnocidi, tot adonant-se que la intenció dels l'estats era que tot continués igual. No debades, i a banda de '*Cantarem la vida*' (inici del desvetllament) i de '*Desperta't Rosselló*' (per la diferent idiosincràsia sociopolítica del Nord) les cançons es concentren dins l'espai de temps que comprèn els finals del subperíode de *sortir al carrer* i tota la fase del *desengany*, per acabar amb dues cançons dins el subperíode del *decantament patriòtic*.

De les deu cançons que responen a aquest f.c.t-a. (v. quadre sinòptic del fil conductor de les cançons dins 4.5.2.1) en comentarem quatre per il·lustrar-ne el ventall discursiu i el locutiu: ('*Què vos passa, valencians*', '*Onze de setembre*', '*Encara*' i '*Siau qui sou*').

'*Què vos passa, valencians*' (1977) és un tema de mode discursiu explicatiu i il·locutivament exhortatiu. Així, partint d'una pregunta interpel·lant, tracta d'explicar una realitat per persuadir i encoratjar vers una actitud, en aquest cas, de recuperació de l'autoestima com a valencians. Pertany al primer àlbum d'aquest cantant valencià, *La llibertat la picaren* (1977), format per temes reivindicatius. La referència als fets passats la situa en la batalla d'Almansa, i constitueix tota una explicació didàctica de la història. Si la tornada de la cançó, que es repeteix fins a sis vegades al llarg del text, és una interpel·lació als seus paisans:

*Què vos passa, què vos passa,
què vos passa, valencians?
El nostre país vol viure
sense perdre identitat.*

la darrera estrofa és una crida decidida a l'acció valenta:

*Alça't, poble de València,
i comença a caminar,
perquè un poble nascut lliure
no ha de viure empresonat.*

Hi trobem un paral·lisme total amb el poema de Ventura Gassol, musicat per Esquirols el 1982, i que també forma part d'aquest treball, '*La cançó dels mariners*' (v. 4.5.1), pel que fa a la consideració de poble que ha nascut lliure i la crida a desfer-se dels lligams que l'empresonen. El paral·lisme no sobta tant per la idea com per la forma retòrica amb què és expressada, sobretot tenint en compte que la cançó d'Esquirols és cinc anys més tardana. Tot i així, tractant-se de Paco Muñoz, un home pertanyent a l'univers cultural català, mestre i pedagog, no fóra estrany el seu coneixement de la poesia de Ventura Gassol. En qualsevol cas, vegem-ne sintetitzats els punts en comú:

En primer lloc, hi ha l'evocació del record d'una vivència serena de la plenitud nacional, ara interrompuda. És la consciència de poble que sap què és la llibertat:

Què vos passa, valencians'

*Era lliure i treballava
el nostre País Valencià,
però vingueren uns homes
i mataren aquell cant.*

'La cançó dels mariners'

*Per la fusta de la barca,
que fa olor de bosc sagrat,
i sap d'esma les drecceres
i els camins de llibertat.*

Tot seguit, l'asseveració que la llibertat és la condició natural del país, i aquest ha d'ésser fidel a la seva essència:

*... perquè un poble nascut lliure
no ha de viure empresonat.*

*Pel Mestral que infla la vela,
i és l'alè del mateix Déu,
i se'ns enduu terra enfora,
que ens vol lliures com ens féu...*

I finalment, la crida, l'imperatiu de reuperar la llibertat:

*Alça't, poble de València,
i comença a caminar...*

*Catalunya, pàtria nostra,
vola com una nau,
tens el cel que et fa de sostre,
massa ample per ser esclau.*

'Onze de setembre' (1978), d'Esquirols, és una cançó descriptiva i il·locutivament assertiva, de text breu, on la descripció cerca encoratjar, aixecar l'ànim del país tot mostrant un futur optimista amb motiu de la cita de la diada patriòtica de l'onze de setembre. Presenta un itinerari històric que s'inicia amb la "desfeta", continua amb la "resistència" i conclou amb el present d'un "poble fort i en marxa" amb la perspectiva de la llibertat. En ple subperíode del *desengany* i dintre del clima de frustració nacional, aquesta cançó aprofita l'oasi psicològic que pot suposar la concentració política pròpia de l'efemèride per incitar a agafar nova embranzida en la lluita

Homes d'ací, obriu els ulls,
palpeu l'avui d'aquest país
i bé veureu un poble en marxa,
un poble vell que ha resistit.

Un poble fort que es recupera
de la desfeta dels anys passats,
de la tempesta que l'oprimia,
per conquerir la llibertat.

Igual com la cançó que acabem de veure de Paco Muñoz, *'Onze de setembre'* conté els dos factors de la idea-força de *caminar vers la llibertat*.

Finalment, veurem *'Encara'*, de Lluís Llach, i *'Siau qui sou'*, de Guillem d'Efak, dues cançons paradigmàtiques de la correspondència que assenyalàvem més amunt entre el mode discursiu argumentatiu i la intenció il·locutiva exhortativa: argumentar per convèncer.

Dins *'Encara'* (1979), Llach evoca una cançó seva de l'any anterior, *'Venim del nord, venim del sud'*, de la qual aquesta funciona com una continuació o una segona part. És un tema força explícit respecte del desengany pel que fa al tema nacional, i té un caràcter totalitzador, per tal com evoca el Tractat dels Pirineus i el desastre d'Almansa (el 1714 queda sobreentès). El text es desenvolupa com un recitat d'estrofes seguides per la mateixa tornada de *'Venim del nord, venim del sud'* –que també obre i tanca la cançó– tot i que amb diferent melodia i amb l'afegit d'ecos de fons que suggereixen l'evocació d'aquella:

Venim del nord, venim del sud, de terra endins, de mar enllà.

'Encara' es fa ressò de l'aprovació, l'any anterior, de la Constitució espanyola, que blindava l'estat contra cap mena d'articulació dels territoris de la nació catalana:

*Esquinçades terres que heu vist les fronteres dins el vostre cos
encara...*

i del caire que adquiriria la relació política entre el Principat de Catalunya i el País Valencià enmig del clima de secessionisme lingüístic propiciat per l'anomenada batalla de València (*):

*esquinçada llengua, fidel testimoni del que encara som,
encara...*

L'exhortació és una solemne crida a la fermesa i la convicció en la recuperació nacional:

*escolten la veu de tots aquells que creuen que és temps de cantar:
 Venim del nord, venim del sud, de terra endins, de mar enllà.
 (...)
 perquè avui és hora de poder lluitar pel que volem ser.*

'Siau qui sou' (1980), (v. 5.5.11), és la cançó que dona nom a una rapsòdia musical de Guillem d'Efak, que la interpretà a la Sala Imperial de Manacor el maig de 1980 i que ell mateix presentà així: *"Això que anam a fer avui vespre, a un país normal seria totalment innecessari. Però com que no ens ho ensenyen a l'escola, he fet aquestes cançons amb l'esperança que tinguin més eficàcia que una conferència."* Hi ha, doncs, com es veu, una clara intenció didàctica. Es tracta d'un cant poètic a la defensa de la identitat de l'arxipèlag balear, basada en la història, la llengua i la consciència i voluntat d'un destí comú:

Rajoles d'una fornada,
poncelles d'un sol ramell;
Gimnèsies i Pitiüses,
ales d'un mateix ocell.

Hem passat molta sendera
fins arribar aquí on som,
però la història convida:
Mallorquins, siau qui sou!

Assenyala un enemic antic i encara ben present, origen del perill de despersonalització (se sobreentén que els fets que rememora daten tant de la Guerra de Successió com de l'AFE de 1936, episodis calcats l'un de l'altre com a agressions a la nació catalana):

El vell regne de Mallorca
el voldrien fer bocins,
per això la història crida:
Siau qui sou, mallorquins!
(...)
Tot quant un dia ens prengueren
contra pau i amistat,
contra honor i per la força...
ara ens ho han de tornar.

Tot el text constitueix una argumentació basada en el joc de contraposicions *atac de l'enemic # defensa nacional* (v. contraposició *nosaltres # ells* –cap. 5.5.11-) que al mateix temps serveix d'explicació de la història, per concloure amb el leitmotiv de la cançó: la resistència i la voluntat de reeixir nacionalment:

El vell regne de Mallorca
mai no ens el faran bocins,
per això la història crida:
Siau qui sou, mallorquins!

La intenció de Guillem d'Efak era portar la seva rapsòdia pels instituts de secundària, però les institucions, en un període encara preautonòmic i ple d'indecisions, varen frustrar el projecte. El 1998, tres anys després de la mort del cantant, Bartomeu Mestre i Sureda, Delfí Mulet i Gabriel Oliver varen recuperar el text i el varen escenificar al Teatre Municipal de Palma. Després també el dugueren a Muro, Binissalem, Barcelona, Manacor, Felanitx, Girona, i l'any 2000 a la Universitat Catalana d' Estiu de Prada de Conflent. Posteriorment, el 12 de febrer de 2011 s'escenificà al Teatre Municipal de Manacor una actualització duta a terme per la banda de música de Manacor, feta sobre l'eix central de la rapsòdia de Guillem d'Efak i enriquida amb nous poemes, que cloncloïa amb el '*Siau qui sou*' per a soprano i banda de música. L'enregistrament d'aquest darrer espectacle constitueix l'únic document sonor de la cançó '*Siau qui sou*' (v. cap.12 –discografia-).

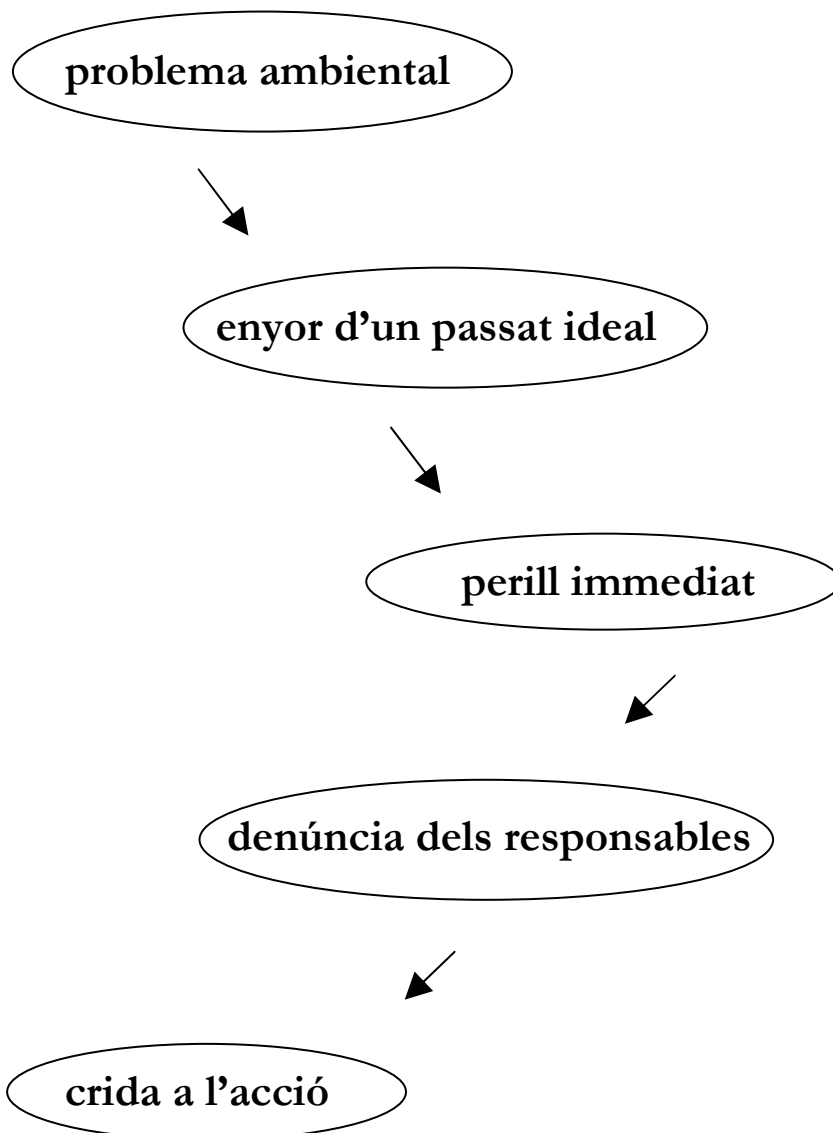
El **quadre sinòptic del fil conductor de les cançons** es troba dins el cap. 4.5.2.1.

f.c.t-a:

Profetes del medi.

“I he vist profetes mig colgats en el ciment,
clamant al vent fins empassar-se la veu...”

Esquirols.



Sinopsi cronològica de les cançons-

1962 ----

1973---- **'Pare'**

1974---- **'Vigila el mar'**

1977---- **'La Mediterrània se'ns mor', 'Mama caca'**

1979---- **'Nuclears?... No, gràcies'**

1980---- **'Plany de Salses a Guardamar', 'Corrandes vénen', 'Vine l'amor'**
'Mediterrània', 'Torna, torna, Serrallonga' ----

1981---- **'El Danubi blau'**

1984 ---- **'Plany al mar'**

1986----

Profetes del medi també és un f.c.t-a. monotemàtic, ja que correspon íntegrament al motiu *La defensa de la natura* (v. 4.6). Defineix les preocupacions per l'ampli ventall de problemes ambientals que es produïen a Catalunya en aquells anys. Podem observar com les dotze cançons de què consta corresponen a sis autors, i són concentrades pràcticament en la segona meitat del *període combatiu*, dins un espai de dotze anys. Potser hem de considerar que es tracta d'un motiu relativament tardà en les inquietuds de la societat catalana, però si bé els anys setanta ja van ser intensos pel que fa a la mobilització en diversos vessants de la defensa de la natura, els anys vuitanta en foren d'efervescència, sobretot pel que fa a la lluita antinuclear (v. 'El moviment ecologista als Països Catalans', cap. 3.4, i 'El problema nuclear', cap. 4.6.1). El nom que hem donat a aquest f.c.t-a, en forma de metàfora bíblica, és una figura poètica manllevada d'una de les dotze cançons que en formen part: el tema d'Esquirols *'Vine l'amor'*. La imatge del profeta és la de la veu que predica en el desert, que parla en el seu temps i contra el seu temps, i que sovint acaba sent eliminat pels seus; talment com els

clarividents que alerten sobre els perills de degradació del medi però el seu clam és silenciats i ignorats, i que ara són metafòricament “enterrats en el ciment”. En aquest cas són una colla de cantants els qui s'uneixen a aquesta vocació profètica i fan ressonar el clam amb les seves veus.

Les cançons del f.c.t-a. *Profetes del medi* es caracteritzen per la presència d'un eix temporal *passat – present – futur*. El *passat* té relació amb l'estat natural que anomenem **passat ideal** (segon element de la seqüència); el *present* ens mostra un **problema ambiental** i uns **responsables** (primer i quart elements de la seqüència); i el *futur* ve marcat per un **perill immediat** (tercer element de la seqüència), que pot marcar fatalment el l'avenir del territori. Pel que fa al mode discursiu, resulta idiosincràtic que deu de les dotze cançons corresponguin al mode descriptiu, ja que les cançons sobre els problemes ambientals necessiten, lògicament, ésser introduïdes per una exposició detallada del desgavell. Les altres dues són de mode explicatiu (*'Mama caca'*) i argumentatiu (*'Corrandes vénen'*). Il·locutivament, sis cançons són assertives (necessitat d'expressar-ho amb convicció), quatre en són exhortatives (crida a la reacció) i una n'és declarativa, que de fet és l'exhortació a la lluita duta a l'extrem (*'Torna, torna, Serrallonga'*).

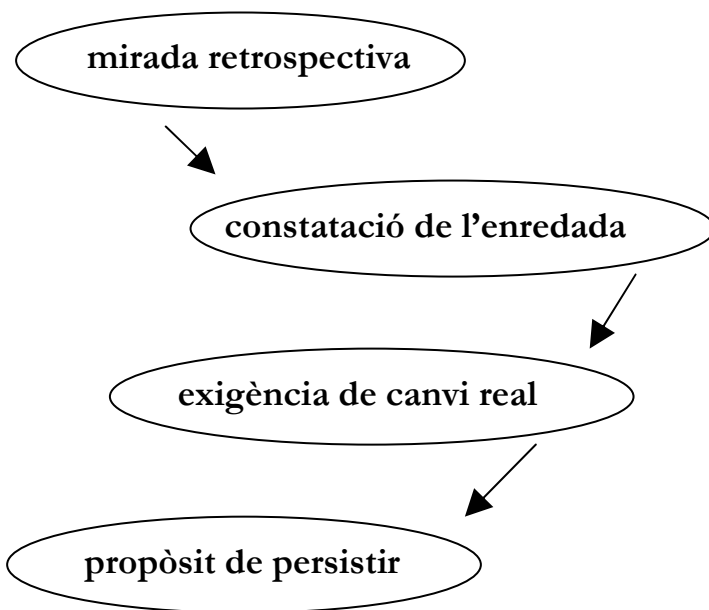
L'anàlisi detallat de les cançons i **el quadre sinòptic del fil conductor** es troba dins el cap. 4.6

f.c.t-a:

Decepció i persistència.

“No donen solucions, és comprovat.
Paciència en el progrés? Res! Realitats!”

Ovidi Montllor.



1962 ----

1977 *'Encara, nois, encara', 'Als nous amos'*

1978 *'Companyys, no és això', 'Goigs a Sant Democraç'*

1981 *'Com el Far West no hi ha res'*

1984 *'No abarateixis el somni'*

1986 ----

Decepció i persistència és el f.c.t-a. de sis cançons, a través de les quals, quatre dels autors de la NCC expressen la frustració de les expectatives de canvi en l'àmbit sociopolític que la societat catalana tenia durant la Transició. Les cançons es fonamenten en el tòpic del desengany (v. 4.5.8), i coincideixen en la denúncia de la estafa i en una manifestació d'inconformisme acompanyada del propòsit de continuar lluitant pels objectius anhelats.

Resumint el que apuntàvem en descriure el tòpic (v. 4.5.8), el desengany era el resultat de factors encadenats, com ara la imposició de la monarquia; una Constitució elaborada sota el soroll dels sabres; una paròdia de democràcia tutelada per l'estament militar; una Llei d'Amnistia que garantia la impunitat dels crims del franquisme; unes primeres eleccions estatals amb partits encara prohibits i la policia encara reprimint els moviments populars i assassinant obrers, com denunciarà Ovidi Montllor dins *'Encara, nois, encara'*.

Decepció i persistència és, per altra banda, un f.c.t-a. monotemàtic, perquè encara que és desenvolupat a través de dos motius, el nacional i el de justícia i treball (motius complementaris, tanmateix), a totes sis cançons les uneix la força argumental del sosdit tòpic.

Tal com dèiem en referir-nos al subperíode del *desengany* (v. 1.5), Ovidi Montllor s'hi avançà, de manera clarivident amb dues cançons magistrals: *'Encara, nois, encara'* i *'Als nous amos'*. Per altra banda, veurem com dues cançons se situen dins el subperíode del *decantament patriòtic*, encara que responen al tòpic del desengany (el desengany és ben recent i no caduca). *'Companys, no és això'* i *'Goigs a Sant Democraç'* sí que pertanyen pròpiament al subperíode del mateix nom.

Pel que fa al mode discursiu, tres cançons són descriptives, dues argumentatives i una explicativa. En l'aspecte il·locuti, quatre són assertives i dues exhortatives. I encara així hi podem observar associacions evidents entre mode discursiu i tipus il·locuti en funció de l'autor, ja que tres són descriptives i assertives: les dues de l'Ovidi, *'Encara, nois, encara'* i *'Als nous amos'*, i la d'Esquirols, *'Goigs a Sant Democraç'*, i dues són argumentatives i exhortatives: les dues de Lluís Llach, *'Companys, no és això'* i *'No abarateixis el somni'*. *'Com el Far West no hi ha res'*, de La Trinca, és explicativa i assertiva. El predomini del tipus il·locuti assertiu lliga amb la necessitat d'una bona argumentació, i de l'autoestima i la convicció que requereix en la defensa dels drets negats un cop més per part del poder durant la Transició.

Les cançons que introdueixen el tòpic del desengany són les de l'Ovidi Montllor. *'Encara, nois, encara'* i *'Als nous amos'* formen part del mateix LP (*De manars i garrotades*, 1977) i són cançons complementàries. *'Als nous amos'* és la cançó d'un obrer impacient, que no percep gaire disposició als canvis a favor de la classe treballadora per part del món polític-empresarial, i s'adreça a la patronal en to interpel·lant. L'Ovidi és directe, incisiu i contundent:

De deu, de vint, de cents d'anys ens ve la història,
i no arriba el moment de tastar glòria.

La glòria del després, no m'és problema.
Ara per ara, què? Res! Passar pena.

I no en volem passar, me cague en dena!
Promeses i discurs, pa d'anys i anys.

No donen solucions, és comprovat.
Paciència en el progrés? Res!, Realitats!

Irònicament posa en evidència la desídia (la manca de pressa) dels agents empresarials, però els convida a afanyar-se:

Comprenc el vostre oblit, feu la viu-viu.
Esperem la resposta, doncs, sigueu breus!

i els manifesta la seva intenció de no deturar la lluita. Cantar esdevé sinònim de perseverància en la mobilització

Començaré a escoltar-vos quan, de veritat,
no tinga l'home reixa ni caritat.
Ara per ara, cante, i cantaré...

I si l'anterior va en la línia de l'inconformisme, '**Encara, nois, encara**' se centra en la denúncia de la direcció que s'intueix que pren l'anomenada reforma democràtica o 'Transició', especialment en el que toca a l'àmbit de la justícia social. D'entrada, en la tornada de la cançó l'Ovidi fa un avís als qui es creen falses expectatives:

*No rigues massa de pressa,
que se't pot glaçar el riure.
Atenció a la jugada,
que ens pot ploure altre vegada.*

Tot seguit pretén desemmascarar de manera irònica el panorama del fals canvi:

Aquell que anava d'ocre ara va de groc:
Canvia poc.
Aquella papallona, ara borinot:
No surt del pot.
de broma en broma...
(...)
Aquell de la mà dura, ara "dura-cràcia"...

i blasma, amb una de les ironies més crues i encertades de la CC, els assassinats d'obriers per part de la policia:

Aquell obrer del plom, ara plom i goma:
De broma en broma...

Al plom de les bales amb què maten obrers, afegeixen les habituals bales de goma que fan servir per dispersar manifestants.

Tot seguit posa de manifest com els nous (vells) governants volen que tot segueixi igual i perpetuar-se en el poder:

Aquells del “hem guanyat”, ara no han perdut:
L’arròs eixut.
Aquells volen ser ells ara, abans, després...
au, corre, vés!

mentre els pobres i les classes populars no veuen avenços en drets i dignitat:

Ah, i aquells que no vivien, ara encara menys,

a la qual cosa reacciona amb ràbia i incorformisme

i els “borlins” plens,
i els “borlins” plens.

Les altres cançons tracten el desengany des del motiu nacional. Les de Lluís Llach, ‘*Companys, no és això*’ (1978) i ‘*No abarateixis el somni*’ (1984), són totes dues, malgrat la distància de sis anys entre elles, una crida a la dignitat i a recuperar els ideals en la seva plenitud. Llach es mostrava en la línia dels decebuts per l’abandonament de l’Assemblea de Catalunya per part dels homes que havien aconseguit representació parlamentària, amb llur consegüent renúncia al dret d’autodeterminació. I ho plasmà en dues frases lapidàries:

Potser cal ser valents altre cop
i dir no, amics meus, no és això.

(‘*Companys, no és això*’)

Prou de renúncies mediocres
que no ens permeten la història dempeus.

(‘*No abarateixis el somni*’)

‘*Goigs a Sant Democraç*’ (1978) és una enginyosa cançó metafòrica (v.5.3.2) en la qual, Esquirols, a través de la metàfora del virus maligne (el dictador) i la quarantena (la dictadura), tot veient com s’estan produint els esdeveniments alerta sobre el perill de recaiguda, i mostra la necessitat d’immunitzar-nos-en. Es tracta d’un recurs a l’humor que per la seva excel·lent construcció resulta altament eficaç .

‘*Com el Far West no hi ha res*’ (1981), per últim, és un tema compost per La Trinca tot just després de l’intent de cop d’estat per part de l’exèrcit espanyol el 23 de febrer d’aquell any. És una cançó al·legòrica que, talment com els ‘*Goigs*’ d’Esquirols, ja l’hem tractat dins el capítol corresponent (v.5.3.2). Combina, amb una al·legoria perfecta basada en la metàfora de la tribu colonitzada, el desencís general del poble amb la constatació del risc d’involució. Els fets recents ho demostraven. És, doncs, la manifestació més evident del segon element de la seqüència d’aquest f.c.t-a: ***la constatació de l’enredada***.

Doncs no volen que fem l’indi i amenacen cada dia
que vindrà, si no estem quiets, el set de cavalleria.

Quadre sinòptic del fil conductor de les cançons –

	mirada retrospectiva	constatació de l'enredada	exigència de canvi real	propòsit de persistir
<i>‘Encara, nois, encara’</i>	‘Encara, nois, encara’ (1)	Aquell obrer del plom, ara plom i goma: de broma en broma... Aquell de la mà dura, ara dura-cràcia: ves quina gràcia. (2)	No rigues massa de pressa, que se’t pot glaçar el riure. Atenció a la jugada, que ens pot ploure altra vegada.	Ah, i aquells que no vivien, ara encara menys, i els borlins plens, i els borlins plens. (3)
<i>‘Als nous amos’</i>	De deu, de vint, de cent anys ens ve la història, i no arriba el moment de tastar glòria.	Promeses i discurs, pa d’anys i anys. No donen solucions, és comprovat.	Paciència en el progrés? Res! Realitats!	Ara per ara, cante i cantaré... Començaré a escoltar-vos quan, de veritat, no tinga l’home reixa ni caritat.
<i>‘Companys, no és això’</i>	... pel que varem morir tantes flors, pel que varen plorar tants anhels.	... el comerç que es fa amb els nostres drets... Nous barrots sota forma de lleis.	... drets que són, que no fan ni desfàn. I esperem, ben segur que esperem...	...és l’espera dels que no ens aturarem fins que no calgui dir: No és això.
<i>‘Goigs a Sant Democraç’</i>	Si quaranta anys foren molts anys per la forçada quarantena, cal vigilar, immunitzar contra un nou virus d’eixa mena.	Encara anem coixos d’un peu, va ser tan forta la febrada. Els bruixots... ho volien tallar tot, no et fot! (4)	Als bruixots hem demanat que ens donin d’alta aviat. Sembla ser que no estan pas ben disposats.	<i>Sant Democraç, protegiu nostre pas... de bruixots n’estem farts, no volem caure en les urpes del virus maligne que ens ha fet malbé mai més!</i>
<i>‘Com el Far West no hi ha res’</i>	Invasions de tota mena ha sofert contínuament, però una de les més sonades, l’ha tingut darrerament.	... ho deixà tan ben lligat que manen els seus hereus. Per poder canviar-ho tot, però que tot seguís igual...	I ara es volen tirar enrere per què diu que som un cas, i quan se’ns dóna un ditet ens agafem tot el braç.	Doncs no volen que fem l’indi, i amenacen cada dia que vindrà, si no estem quiets, el setè cavallaria. (5)
<i>‘No abarateixis el somni’</i>	No abarateixis el somni... (evoca que el temps de somniar era el passat; ara hauria de ser el temps de les realitzacions)	Que ens han fet preu per al viure... Prou de renúncies mediocres que no ens permeten la vida dempeus.	I si cal refarem tots els signes d’un present tan difícil i esquerp, però no abarateixis el teu somni mai més.	I si cal, conviurem la misèria, però ha de ser sense engany, dignament. Prou d’amenaxes innobles amb la fam i el tronar dels canons.

(1) El marcador temporal d’anterioritat ‘encara’ fa referència implícita a un passat relativament recent

(2) Brutal ironia: “l’obrer del plom” és el policia, i és ben clar que parla dels policies assassins. “Ara plom i goma”: continuen matant obrers a banda de continuar disparant bales de goma.

(3) L’eufemisme “els borlins plens” expressa rebel·lia i voluntat de persistir en el combat.

(4) Sobre els elements d’aquesta cançó metafòrica vegeu cap. 5.3.2.

(5) “Fem l’indi”, “no estem quiets”: denota inconformisme.

5.9 Procediments expressius paralingüístics.

Tal com dèiem en referir-nos a la cançó com a acte comunicatiu (v. 5.1), la pragmàtica s'ocupa tant dels recursos lingüístics com dels paralingüístics que l'emissor tria en funció de la seva intenció comunicativa i dintre d'un determinat context. Tractarem, doncs, dintre d'aquest capítol, els aspectes paralingüístics propis de la NCC. Es tracta de mitjans no verbals ni estrictament lingüístics, però que acompanyen la parla i la completen, atorgant-li factors d'expressivitat.

Una de les característiques de la cançó, com ja hem dit anteriorment, és que la seva transmissió (fora de la simple lectura del text) pot tenir lloc tant a través de l'audició en format disc, audiovisual o radiofònic com en el context de l'audició durant un recital en directe. És en aquests casos que adquireixen importància, a més dels factors textuais i retòrics, elements vocals no verbals com ara l'entonació o l'articulació de sons amb intenció d'expressivitat, i en el cas de l'audiovisual o el directe, també elements no vocals, com ara la gestualitat i determinats factors visuals, que formen part indissociable del discurs, completant i matisant el seu significat. A l'hora d'analitzar els elements paralingüístics, en distingirem aquells elements que esdevenen recursos no verbals però vocals, d'aquells no verbals i no vocals.

Abans que tot, cal tenir present com en la NCC és especialment important destacar el factor interactiu. Cal recordar, d'entrada, que la cançó participa alhora de les propietats oral i escrita del discurs. A propòsit d'això, farem una consideració introductòria a la noció de *discurs* com a interacció verbal, seguint les idees exposades per Teun Van Dijk dins l'article 'El estudio del discurso' (Van Dijk 2000). Aquest autor inclou els usos orals i escrits del llenguatge en una sola noció general de *discurs*. Concep que, talment com en les converses, també els textos escrits tenen usuaris, de manera que també es pot parlar d'interacció escrita, encara que en aquest cas els participants no actuïn cara a cara i el compromís dels lectors en la interacció sembli més passiu. En definitiva, qüestiona que es pugui negar l'existència d'interacció dins els discursos en què els participants no interactuen presencialment, com ara, en els textos escrits, entre els autors i els lectors. Així, doncs, nosaltres, basant-nos en aquesta idea podem considerar que, dins la cançó, i pel que fa a la interacció entre els cantants i els receptors-oïdors de música amb text, aquests no són menys actius a l'hora d'escoltar i de comprendre.

En el cas que ens ateny, és a dir, en la CC, cal destacar que la relació d'interacció més intensa i que alhora esdevé específica de la cançó és la que té lloc més enllà de l'àmbit purament lingüístic, i té el seu principal camp d'estudi en el que el mateix Van Dijk (op. cit.) anomena genèricament el *context*, altrament dit, les característiques de la situació social que influeixen sobre el text. La idiosincràsia de la CC fa que l'anàlisi del discurs dels textos de les cançons s'ajusti, en definitiva, al que aquest autor anomena l'estudi *del text en context*.

5.9.1 Recursos vocals.

A la paralingüística vocal pertanyen tot un conjunt de fenòmens no estrictament verbals ni prosòdics que tenen lloc a través del canal vocal. Els procediments d'aquesta mena tenen importància en l'àmbit de l'audició i del recital en directe, i en la CC es concreten en: *l'elocució, la qualitat de la veu i les vocalitzacions.*

l'elocució-

Té a veure amb el *tempo* aplicat a la paraula i el ritme del discurs, a través dels quals el cantant expressa i vol transmetre un estat emocional determinat. Un exemple n'es l'alentiment de l'elocució en determinades frases. Dues cançons de Lluís Llach apliquen aquest alentiment en la tornada, que tant en l'una com en l'altra conté la idea-força del text, amb la intenció clara de subratllar-la. Es tracta de '**L'estaca**' i '**La gallineta**'. En totes dues, també, aquest alentiment s'expressa de manera sincopada. Tenint en compte el *tempo* bàsic de les dues cançons, la variació resultaria segons aquest esquema:

*“Si—jo—l'es—ti—rofort-per'qui—itul'esti-resfort-per'llà—
segurquetom-ba-tombatom-ba-ienspodrem—alliberar”* (**L'estaca**)

“La-galli—na—diu—que—no---vis-cala-re-vo-lu-cio” (**La gallineta**)

Un altre exemple d'alentiment el trobem en la cançó de Raimon '**Diguem no**'. Comparteix les mateixes característiques de les dues anteriors: la tornada com a idea-força emfasitzada amb un alentiment, no tan notori, en aquest cas, però amb un remarcament sensible de cada síl·laba, i tallada per una pausa que convida el públic a corejar la frase final:

“Noo---jodicnooo---diguemnoooo / NOS-AL-TRES-NO-SOM-D'EI-XE-MOON”

En la cançó '**Encara**', de Lluís Llach, que plany la situació de divisió i opressió de la nació catalana (v. 5.8, *Sobreviure i reeixir*) aquest alentiment es manifesta solament en l'expressió d'aquest adverb, que culmina cada frase i esdevé el missatge central de la cançó: la persistència d'un problema irresolt i la urgència d'afrontar-lo. L'expressió "*encara*" la realitza amb el dit alentiment i la veu entretallada, en una expressió que denota impaciència i fins i tot un cert aire de frustració.

Un altre dels recursos vocals relatius a l'elocució són les pauses, més o menys llargues en funció de la intenció expressiva. Jaume Arnella, dins '**Un home mor en mi**', cançó en què que blasma l'absurditat de la guerra (v.4.7) fa servir una pausa de quatre temps rere quatre frases en una mateixa estrofa, per tal de predisposar l'oïdor a escoltar aïlladament i de manera emfàtica el "com jo" solidari i humà que vol transmetre (v. 4.11):

Un home que és---- **com jo**;
nascut al món---- **com jo**;
que ha rigut molt----**com jo**;

que és fet de sang i sal,
de somni i temps---- **com jo**.

Un altre dels recursos elocutius recurrents per manifestar l'estat d'ànim que es vol transmetre és el ritme. Un dels exemples paradigmàtics n'és la cançó de Marina Rossell, referida a la pena de mort i la por, '*El penjat*' (v. 5.3.1.2.1.2). El ritme és com de processó fúnebre, i amb veu entretallada hi afegeix suaus exclamacions al final de cada estrofa amb una pausa de tres temps:

(...) com els seus peus van buscant la llunyana terra,
ai, ai---la llunyana terra.

(...) jo aprendré a lluitar amb una altra força,
ai, ai---amb una altra força.

Cal afegir que, si bé el ritme es pot considerar un tret connatural al caràcter de les cançons, hi ha casos, com en aquest i altres de la NCC, en què la seva utilització intencionada com a recurs els atorga connotacions més significatives.

Per últim, no serà sobrer comentar un detall elocutiu poc freqüent, que en aquest cas, més que una pausa és un tall deliberat aprofitant la paronímia dins la frase. Es tracta de la cançó del grup Esquirols '*Corrandes vénen*' (v. 4.3.2), en la qual, referint-se als qui intenten espoliar el país, fan servir un tall fonètic dins el mot "Amèrica" (acompanyat de gestualitat) per insinuar que on els envien és literalment "a la merda" (en llenguatge col·loquial, era un lloc comú als anys viutanta engegar algú "a la mé"):

És ben nostra aquesta terra que als de fora fa delir,
que se'n vagin a l'"Amè--rica", que se'n tornin a "Madris".

En aquesta cançó, plena d'ironia i de recursos humorístics, Esquirols fan servir tot un ventall de recursos gestuals, com veurem més endavant.

la qualitat de la veu-

La qualitat de la veu es refereix a un factor d'expressivitat que els cantants fan servir per manifestar estats d'ànim i per aconseguir determinats efectes en els oïdors. Té a veure amb les alteracions o modulacions de la veu que es fan servir per destacar, emfasitzar o marcar una seqüència determinada. Un dels recursos amb què s'altera la veu és **el joc de veus** en forma de diàleg, dins la cançó, com un element de teatralitat. En destaquen quatre cançons. Dues de l'Ovidi: '*La fera ferotge*' i '*El diluvi*'; '*Conte medieval*', d'Esquirols, i '*El baion de l'OTAN*', de La Trinca. Tret d'*El diluvi*', que és tota ella un diàleg, es caracteritzen per la veu d'un narrador que presenta el diàleg entre dos actors. La diferència està en que aquest narrador es presenta de diferents maneres: en primera persona de singular (jo, el cantant), dins '*La fera ferotge*'; en primera persona de plural dins '*El baion de l'OTAN*', i de manera impersonal en el '*Conte medieval*'.

'La fera ferotge' és la més elaborada de totes quatre. Consta de cinc moments: el ban de l'alcalde en boca d'un presumpte pregoner; la veu del narrador (el cantant mateix); el diàleg entre el narrador i la fera; el narrador descrivint la repressió de la fera; i el nou ban de l'alcalde un cop abatuda la fera i restablerta la "normalitat" (v. 5.3.2). Cal destacar-hi, naturalment, les diferents veus que Ovidi Montllor fa servir per a expressar la veu de cada un dels personatges.

'El diluvi' (v. 4.4.2.1) és el diàleg entre la veu exclamativa de la "gent d'ordre", exemplificada per una senyora, a la qual respon el mateix Ovidi impostant la veu amb un to agre i sentencios, per explicar-li que totes les calamitats de les quals ella s'exclama tenen com a caldo de cultiu la injustícia social: *"No es preocupe, senyora, això ja sol passar. Passa això i més, i més i més, i encara passa poc, i poc, i massa poc"*.

En *'El baion de l'OTAN'* (v. 4.7), el narrador en primera persona del plural ens mostra l'irònic diàleg entre les dues superpotències militars del món, encara dins el període de la guerra freda. És remarcable com en La Trinca el joc de veus conté, donada la idiosincràsia del grup, un caràcter especial de comicitat, particularment en la veu dels ianquis i la dels russos, que competeixen per demostrar qui té les armes més mortíferes, i sobretot durant l'escena de les amenaces de detonació nuclear:

el ianqui: -"Que tiro la bomba!"
el rus: -"Que apreto el botó!"
el ianqui: -"Mariquita l'últim!"
el rus: -"Mariquita l'últim!"

els narradors: -"Valga'm Déu Senyor!"

Per últim, el *'Conte medieval'* (v. 5.3.3.4) consta de quatre veus: el narrador (impersonal i omniscient); la del tirànic baró, greu i enrogallada, amb els seus missatges amenaçants; la del trobador, en boca d'una cantant del grup, no necessàriament dulcificada, però sí així més destacable; i la del poble rebel iat (abans de la rebel·lió, la veu del poble solament apareixia en frases d'estil indirecte).

És important considerar com en totes quatre cançons els jocs de veus amplifiquen considerablement la força il·locutiva del text.

Un altre recurs consistent en l'alteració de la veu és el de l'**èmfasi**. Pararem atenció en cinc cançons d'entre moltes que en podríem trobar dins el corpus de CC. Dues de Raimon: *'Inici de càntic en el temple'* i *'La nit; Somniem'*, de Lluís Llach; *'Crònica d'un temps'*, d'Ovidi Montllor i *'Més enllà d'un adéu'*, d'Esquirols. En cada una d'elles l'èmfasi es presenta d'una manera diferent.

Dins el cèlebre poema de Salvador Espriu *'Inici de càntic en el temple'* (1966), l'èmfasi ve donat en la repetició de manera passional i amb caràcter exhortatiu de la frase *"ara diguen!*, al final de la cançó:

Ara digueu: "Ens mantindem fidels
per sempre més al servei d'aquest poble". (3)

Ara digueu, ara digueu, ara digueu!

Aquesta triple repetició apassionada i amb la contundència de la guitarra assolía un efecte perlocutiú molt eficaç en els concerts en directe, com ho testimonien els enregistraments.

En *'La nit'* (1964), metàfora de la dictadura, l'èmfasi el conté també la darrera frase, que resumeix la idea principal de la cançó, i consisteix en l'allargament precisament de l'adjectiu *llarga*, aprofitant-ne el significat:

“Que llaaaaaarga és la nostra nit”.

'Més enllà d'un adéu', d'Esquirols, l'hem tractada com a exemple de la contraposició retòrica entre el *silenci* i el *crit*, la *por* i el *coratge* (v. 5.3.1.2.1.2). Recordem que aquesta cançó conté una evocació implícita de l'assassinat de l'activista català Salvador Puig Antich (v. 4.9), dins la cinquena de les sis estrofes:

Quan l'adéu és una reixa d'una presó
i els somnis es desvetllen en la foscor.
Quan el grinyol d'una porta és l'últim cant,
quan l'home mata l'home en un instant.

La sisena estrofa descriu com la ràbia es transforma en un esperó per a la lluita. Hi destaca una frase en la qual aixequen considerablement la veu tot remarcant les síl·labes per tal d'emfasitzar-la:

Un company esdevé germà,
un gemec esdevé esperó,
i la sang FA- BU-LLIR LA- SANG,
l'asfíxia esdevé força per lluitar.

La mateixa indignació per un assassinat d'estat es troba en el plany *'Crònica d'un temps'* (1973), (v.5.3.3.1), d'Ovidi Montllor. La cançó, que descriu poèticament l'escena d'un enterrament, evoca l'assassinat de l'obrer Manuel Fernández Márquez per un tret de la policia durant una jornada de vaga a la central tèrmica de Sant Adrià de Besòs (Barcelonès), per bé que podria referir-se globalment als diversos obrers assassinats igualment per la policia al llarg dels tres anys anteriors (v. 3.2). L'èmfasi destacable el posa el cantant en el moment que descriu la causa de la mort:

“...amb un poquet de plom que li ha entrat per l'esquena”.

amb entonació remarcada, la veu entretallada i amb inflexió irregular de la veu cap amunt i cap avall.

Un altre recurs relacionat amb la qualitat de la veu es basa en el seu **volum i intensitat**. En destacarem dues cançons: *'Campanades a morts'*, de Lluís Llach, i *'La garrofera'*, del grup Al Tall.

‘Campanades a morts’ (v. 4.4.3.2; 5.3.1.2.1.1; 5.3.3.1) l’escrigué Llach la mateixa nit del 3 de març de 1976, dia de la matança d’obriers a Vitòria pels trets de la policia, i la interpretà pocs dies després a Vitòria. Escrita en forma de rèquiem, amb un to expressiu i planyívol, combina l’èmfasi i les alteracions del volum de la veu. Hi destaquen tres seqüències que combinen l’èmfasi i les alteracions del volum de la veu. Corresponen al final de la segona estrofa i a les dues frases de què es compon la quarta. Totes tres es caracteritzen per acabar amb una inflexió descendent del to acompanyada d’un crescendo del volum, reflectint el lament, alhora que s’hi emfasitza una paraula amb volum alt i l’elocució entretallada (el subratllat correspon a aquest darrer factor):

(...) ja són tres penes més que hem de dur a la memòria.

en una clara crida a no oblidar, a la necessitat de preservar la memòria dels fets.

(...) Qui ha tallat tot l’alè d’aquests cossos tan joves,
sense cap més tresor que la raó dels que ploren?

posant èmfasi d’una banda en qui són els assassins, i d’una altra, en la legitimitat dels arguments i de la lluita dels qui han mort.

Tot seguit, i enmig d’una part orquestral, ve un impressionant recitat altament declamatori, en el qual, amb crescendos que manifesten ràbia incontinguda, maleeix els autors i responsables de la matança. La veu, enrogallada, sentenciosa i acusadora augmenta fins arribar al paroxisme en el crit:

“Assassins!, assassins de raons, de vides!
Que mai no tingueu repòs en cap dels vostres dies,
i que en la mort us persegueixin les nostres memòries!”

‘La garrofera’ (v. 4.5.2; 4.5.3.3) és una al·legoria del País Valencià mitjançant l’allusió sinecdòquica a un arbre autòcton. La seqüència emfàtica es troba al final, rere la descripció al·legòrica de l’arbre cantada amb una sola veu, quan tots els membres del grup, amb veu solemne i alentida declaren:

“Fora de la nostra terra els qui l’estan ocupant!”

Cal precisar que totes dues cançons, tot i que les hem classificat com a textos il·locutivament assertius, contenen també una forta càrrega declarativa.

les vocalitzacions-

Per vocalitzacions entenem aquells sons o soroll que surten per la boca i que sense ser paraules exerceixen funcions comunicatives. Poden anar associats a gestos facials o d’altres parts del cos (mans, braços, espatlles, cames...), i es caracteritzen per tenir un important valor interactiu. Dins la NCC en trobem de tres menes: riure, exhalacions i

onomatopeies. Corresponen a autors que en podríem dir especialitzats en l'ús de diversos recursos paralingüístics, coma ara Ovidi Montllor, Lluís Llach i Marina Rossell. Començant per aquesta darrera, podem parlar de la seva cançó *'Sóc una dona'* (v. 4.8), una peça irònica sobre les limitacions que al 1980 encara patia la dona en el camp laboral i professional. Hi destaca un fragment en el qual, amb la ironia esmentada, celebra amb rialles (fragment en negreta) la impossibilitat d'esdevenir policia:

(...) No seré bisbe, ni tampoc policia,
cosa que em posa de molt bon humor.

Altres cançons de Marina Rossell, com ara *'El penjat'* i *'Cançó del lladre'*, contenen també diferents recursos vocals no verbals.

Les rialles també les trobem de manera ostensible dins la cançó d'Ovidi Montllor *'Les meves vacances'*, inclosa en l'LP *A Alcoi* (1974), una cançó en la qual, amb tendresa, humor i optimisme elabora una mena de testament vital, tanmateix vitalista, sobre la seva mort (quasi vint anys abans que se li manifestés la malaltia). Com a bon valencià vol *"que em boteu foc, sóc valencià! I amb una capsula de cartó, si no és molèstia pels amics, fiquen la pols d'un servidor"*. I:

(...) Porteu-me a Alcoi, que és el meu poble,
i allà on comença el 'Barranc del Cinc',
prop d'un romer, deixeu-me ja.

Hi prediu que en realitat no morirà mai, ja que encara que no hi serà físicament hi serà de diverses altres maneres.

(..) S'aproparan per fi a mi dolces xicones,
i despistant, com qui no vol,
alçaré els ulls, i entrant pels peus
arribaré fins al seu cor.

(...) Qualsevol dia impensat us tornaré a empenyar
amb les darreres cançonetes...

Senzillament "farà vacances" i hi tornarà (tot un vaticini, v. 8.5). És al final de la cançó quan ho repeteix diverses vegades entre rialles abundants:

"Però llavors no em moriré, faré vacances".

Les rialles hi aporten una eficaç desdramatització de la idea de la mort i esdevenen un reforç a la passió per la vida que desprèn tota la cançó. Val a dir que, per bé que no es tracta d'una cançó pròpiament combativa ni és inclosa dins el corpus de cançons del treball, ens prenem la llicència d'esmentar-la com a paradigma d'ús d'aquest recurs paralingüístic tenint en compte que de l'Ovidi Montllor se'n pot considerar combativa per definició el conjunt de la seva obra. A més, un bon nombre de cançons d'aquest autor contenen, encara que amb menys intensitat, aquest i altres recursos paralingüístics, com ara les onomatopeies, de les quals tenim un paradigma dins *'La fera*

ferotge: el so de *trompette bouchée* que a l'inici, al final, i també enmig de la cançó imita l'Ovidi amb la boca, com una mostra de la influència de Brassens, un dels seus referents.

Acabarem aquest capítol sobre els recursos vocals tornant a la cançó '*Somniem*' (1979), de Lluís Llach (v. 4.3.1). En podem dir que és la cançó amb més recursos vocals de caràcter no verbal. Tota la cançó, de fet, és un compendi de factors d'expressivitat: joc de veus, alteracions del volum de la veu, èmfasi i vocalitzacions. Talment com hem vist abans en '*El diluvi*', es tracta d'un diàleg en el qual el cantant, fent un joc de veus i simulant una veu externa, replica els arguments de la "gent moderada" que blasma els inconformistes que no abarateixen el somni (en paraules del mateix Llach cinc anys després en la seva cançó '*No abaratixis el somni*');

- "Voleu massa".
- "Clar que sí. Volem massa, més, tot".
- "Espereu massa".
- "Clar que sí. Hem après a esperar i ho esperem tot".

La veu externa ("*voleu massa, espereu massa...*") l'expressa en cantant amb to greu i inflexió monòtona, en canvi, les respostes a la veu externa: "*Clar que sí*", "*És clar que sí*"...són exhalacions que denoten impaciència i ràbia.

En un moment de la cançó, i durant un recitat acompanyant-se al piano, emfasitza, repicant cada síl·laba, l'adjectiu *precipitat* i la frase *amb tota la seva condició humana*. Els fragments subratllats són emfasitzats amb to greu i amb elocució entretallada:

I tanmateix,
i tanmateix millor així,
millor un poble que es mou,
encara que a vegades pre-ci-pi-tat,
encara que a vegades massa prudent,
encara que a vegades brut, baix, rastrer..
millor així, amb- to-ta -la- se-va con-di-ció- hu-ma-na,
estranya i senzilla;
**millor així que no un ramat de xais sotmès al càlcul
dels ordenadors d'interessos.**
**Per això que ningú no s'avergonyeixi de dir,
que ningú no s'avergonyeixi de cridar:**
**Somniem, sí, constantment!,
somniem sense límits en els somnis!,
somniem fins l'in-i-ma-gi-na-ble...**
Somniem sempre, i ho esperem TOT, TOT, TOT (...)

Els fragments d'aquest recitat transcrits en negreta expressen un crescendo del volum a mesura que transcorre cada frase. Al mateix temps, els subratllats indiquen moments d'inflexió ascendent, i a partir de "*de cridar*", ja tota la cançó és crit, i el crit assoleix el seu clímax en la frase "*fins l'inimaginable*", amb repercussió sil·làbica en l'elocució. El "*tot*" és emfàtic i remarcat per tres cops.

'*Somniem*' és una cançó inefable.

5.9.2 Recursos no vocals. Els recitals en directe.

Partim de la constatació de que parlem amb la veu, però ens comuniquem amb tot el cos. La paralingüística s'ocupa, a més d'aquests factors que hem vist no verbals però vocals, d'altres elements, en aquest cas no verbals però tampoc vocals, que complementen i contribueixen a configurar el discurs. Abans, però, d'endinsar-nos en aquests factors, és necessari fer una referència prèvia a l'àmbit físic, espacial i temporal en el qual es desenvolupen en tota la seva dimensió i es difonen tant el contingut textual com l'element interactiu de la CC: els recitals en directe. Per a la CC és el marc de referència del que Van Dijk (op. cit.) anomena "el text en context".

L'actuació o recital en directe –

És durant una actuació en directe que es donen, a més dels recursos vocals que hem vist en el capítol anterior, els recursos no vocals i tota la resta de recursos i elements paralingüístics que completen el valor comunicatiu de la cançó, així com l'important fet de la interacció. I si això és una característica genèrica de l'actuació en directe per definició, els recitals multitudinaris representen els moments èpics de la CC, i per extensió de tota la NC. En ells es manifesten en tot el seu esplendor tot el ventall de factors il·locutius i llurs efectes perlocutius (vegem més endavant la interacció i el *feedback*) de la NCC, així com l'expressió de la correspondència del missatge del text de les cançons amb el moment històric. Aquests recitals esdevingueren veritables concentracions de reivindicació social i política, de la qual els cantants n'eren portaveus, i als quals el públic aplegat responia amb consignes que eren corejades i aplaudides, sovint mogut per la lletra, insinuada o explícita, de la cançó, i com si d'un míting polític es tractés. El cantant, especialment en els anys amb major pes de la censura, n'era el vehicle i el catalitzador. I això sense menyspreu dels recitals no tan multitudinaris o més petits, en els quals també es manifestava tot aquest fenomen.

Tant els grans com els petits recitals complien la funció d'enfortir la moral de lluita i l'esperit de rebel·lió, així com d'alimentar la consciència de grup entorn d'un missatge i un ideal comú, contribuint a la identificació com a poble i a la consciència de lluita col·lectiva.

D'aquests grans concerts, pensem que val la pena esmentar-ne, de manera cronològica, alguns dels més importants, tot situant-los en el seu context sociològic. Cal assenyalar, abans de tot, que l'apel·latiu *recital*, més propi de la poesia que de la cançó, el féu servir per primer cop Raimon el 1965 per referir-se a una actuació seva, i des de llavors el feren servir també altres cantants, fins al punt que el mot quedà definitivament instal·lat en la NC.

Els primers recitals d'aquesta mena que esmentarem els protagonitzà el mateix **Raimon** el 1966, encara dins el subperíode del *desvetllament*: el primer, al teatre Olympia de París, el 7 de juny, i el segon a l'Institut Químic de Sarrià, al mes de novembre. El primer és important pel la internacionalització que significà, no solament del cantant, sinó de la denúncia de la repressió que es vivia a l'estat espanyol. En aquest concert,

que fou enregistrat en directe i es difongué com l'LP Raimon a l'Olympia, el cantant pogué interpretar les versions sense censura de temes com *'Diguem no'* i *'Cantarem la vida'*. El segon, omplí del tot el recinte de l'Institut Químic de Sarrià, i és important perquè fou el primer concert de multituds de la NC a Catalunya.

El 23 de maig de 1968 tingué lloc al Parc de la Ciutadella de Barcelona el **Festival Folk**, que esdevingué la presentació en públic del recentment creat Grup de Folk (v. Introducció: *la consolidació de la Nova Cançó*), que diversificà i dinamitzà encara més el ventall de la Nova Cançó. El Festival, que aplegà prop de 10.000 persones durant 9 hores, amb més de 200 cançons, es tractà de la concentració més nombrosa de gent al nostre país en un espai públic des del començament de la dictadura franquista. Coincideix amb el primer any del subperíode de *sortir al carrer*, i sens dubte hi significà un estímul. Hi participaren, entre la resta de cantants i grups, a més de membres fundadors del Grup que formen també part de la CC com Jaume Arnella i Xesco Boix, altres autors de la CC que llavors col·laboraven amb el Grup de Folk com Maria del Mar Bonet i Ovidi Montllor.

Els recitals més significatius, atès el període i el clima social, varen ser els que feren **Raimon, Lluís Llach i Pi de la Serra** al Palau d'Esports de Barcelona entre octubre de 1975 i febrer de 1976, els mítics Tres Palaus. De les coses més destacables en foren les enormes dificultats per a llur organització, per causa d'uns aparells d'estat porucs que veien els recitals de cançó com veritables actes de sedició. Fou l'habilitat i la diplomàcia de l'empresari Oriol Regàs, home avesat a sortejar les prevencions del règim i tractar amb el governador civil, que feren possible la obtenció (sempre condicionada) dels permisos per a la seva celebració. Tots tres ompliren el Palau de la música: Raimon el 30 d'octubre de 1975, Lluís Llach (en realitat en féu tres), els dies 15, 16 i 17 de gener de 1976, i Pi de la Serra el mes següent, el dia 27 de febrer. Eren els anys més crítics del subperíode de *sortir al carrer*: entre el darrer mes abans de la mort del dictador i el tercer mes posterior, anys marcats per la forta repressió i les penes de mort executades per un règim que (aparentement) agonitzava. La Transició es mostraria ben aviat com un gran frau polític, sobretot arran els assassinats d'obrers a Vitòria just una setmana després del concert de Pi de la Serra, entre altres assassinats policials i episodis de repressió. El clima dels recitals era, doncs, de tensió i d'incertesa. Lògicament, de tots els grans aplecs de la NCC aquests tres Palaus foren els que tingueren més càrrega política i més caire de míting al redós de les cançons. Els dos primers comptaren amb la presència d'una fila zero, en la qual hi figuraven els líders de les formacions polítiques encara en la clandestinitat. No fou així en el de Pi de la Serra, ja que aquest fou organitzat directament pel PSUC (Partit Socialista Unificat de Catalunya). Pel que fa al primer dels tres recitals de Lluís Llach (enregistrat i immortalitzat en l'LP en directe Gener 76), cal destacar-ne un fet indicador de la forta càrrega política que hi anava associada i al poder mobilitzador que al començament d'aquest capítol atribuïem a aquesta mena de concerts: és la manifestació improvisada que es dirigí cap a la presó Model a la sortida del primer des tres concerts de Lluís Llach al Palau d'Esports. Ho explicà L.M. Xirinacs, que també sortia del concert: *"Va ser una manifestació espontània. Va haver-hi moltes batusses. Els que van pujar pel carrer Entença van rebre molt fort de la policia i no van poder arribar-hi. Jo vaig arribar pel carrer Vilamarí i vaig donar la volta a la Model. Va ser molt emocionant. Vam cantar cançons de Llach i els presos*

responien amb cops de plat a les reixes. Això ja havia passat altres vegades. Jo volia provocar una cosa que no em va sortir bé perquè era massa ambiciosa, que era prendre la presó de forma no-violenta. Volia que s'anés ajuntant gent i més gent fins que arribés un moment que obrissin les portes. Però la gent es va espantar perquè la policia era duríssima” (v. Vilarnau 2006, 99-100). I la funció del cantant com a vehicle i catalitzador de les reivindicacions populars de la qual parlàvem abans, ens la confirmà Lluís Llach en comentar una reflexió seva als camerinos, just després de l'esmentat concert: “Em vaig adonar que allò marcaria una mena d'abans i després, i sembla que va ser així. El gener de 1976 va ser una de les coses més importants que van passar en aquest país. Hi va haver una mena de commoció ciutadana. Penses que hi ha hagut 9.000 persones i veus que allò agafa una volada que va molt més enllà de la teva persona. Tu ets utilitzat pel públic per expressar una voluntat col·lectiva. Ets un instrument i has de tenir la humilitat i la pedanteria d'assumir-ho. És una barreja molt estranya” (íd. 100-101) [el subratllat és meu].

El 14 de juliol de 1979, en el marc d'una lluita contra les mines d'urani que una multinacional volia obrir a la comarca, tingué lloc a l'Esquirol (Osona) el **I Festival Visca la Terra** (v. 4.6.1), que aplegà 6000 persones amb la participació, entre altres, de Francesc Pi de la Serra, Maria del Mar Bonet, Ramon Muntaner, Rafael Subirachs i, naturalment, el grup Esquirols, la cançó dels quals *‘Torna, torna, Serrallonga’* obrí el festival. La pertinença dels membres d'aquest grup a la població de l'Esquirol, de la qual prenen el nom, i la seva implicació total amb la problemàtica de la comarca, feren d'ells els majors protagonistes. Cal dir que aquesta lluita, impulsada per les entitats de defensa de la natura, fou plenament reeixida. Un dels mèrits d'aquest concert-aclec estigué en el fet de reunir tanta gent en una petita localitat de l'interior del país (Esquirols realitzaren una bona colla de recitals a les comarques amb assistències de públic quasi igual de nombrosa), i amb el benentès que la mobilitat interna als anys setanta no presentava les facilitats actuals. Fou, en qualsevol cas, un exemple de com la implicació de la NCC abastava els diversos fronts de les lluites populars.

El recital més multitudinari de la història de la NC el protagonitzà **Lluís Llach el 6 de juliol de 1985**, aplegant 100.000 persones que ompliren el Camp Nou del F.C. Barcelona. Aquest concert té una importància especial, no sols perquè va ser el darrer dels “clàssics”, sinó perquè fou, com dèiem, el que congregà el major nombre d'assistents, i d'una manera particular per l'especial moment sociopolític. Ens trobem dins el subperíode del *decantament patriòtic*. Des del començament de la dècada dels vuitanta s'havia produït una ofensiva espanyolista en tots els fronts. La ultradreta atemptava impunement, d'una manera especialment virulenta al País Valencià, com el cas de l'atac amb bomba contra la casa de l'escriptor Joan Fuster; i l'estat exercia una repressió salvatge contra l'independentisme català a còpia de detencions i de tortures. Malgrat tot, la societat catalana no es deixà intimidar: en plena onada de repressió, a començaments de 1981 tingué lloc a Badalona un concert multitudinari sota el lema “Tots contra la por”, contra la tortura i a favor dels presos independentistes. I pel que fa a la reacció que suscità l'atac a la llengua catalana que significà el ‘Manifiesto’ (v. 4.5.3.4), el 18 de març de 1981 es creà, al paraninf de la Universitat de Barcelona, la Crida a la Solidaritat en defensa de la Llengua, la Cultura i la Nació Catalanes, plataforma que aplegava 950 partits polítics i entitats cíviques i 400.000 signatures de particulars. La primera acció important d'aquesta plataforma precisament fou omplir el Camp Nou, però en aquest cas tractant-se d'un acte reivindicatiu, sota el lema ‘Som

una Nació', el 24 de juny d'aquell any. Hi tingué un paper protagonista la Nova Cançó, ja que hi cantaren La Trinca, Marina Rossell, el grup valencià Al Tall i Lluís Llach. Encara estava calent l'intent de cop d'estat del 23 F, i la societat catalana bullia contra una de les seves conseqüències: la 'Ley Orgánica de Armonización del Proceso Autonómico' (LOAPA), que aigualia les aspiracions d'autogovern de la nació catalana, i contra la qual sortiren al carrer 300.000 persones el 14 de març de 1982. El govern espanyol, ja en mans del PSOE, féu ingressar l'estat en l'OTAN, amb el vot contrari del Principat de Catalunya i d'Euskadi.

Mentrestant, i paradoxalment, la NC es trobava en plena 'crisi dels vuitanta' (v. 8.2). Els poders públics, en un exercici de desmemòria i de desraó havien començat, no només a bandejar la NC, sinó fins i tot a qüestionar la necessitat de cantar en català. La idea, doncs, d'aquest concert del 6 de juliol neix de l'emprenyament de Lluís Llach davant d'aquesta política de menyspreu. En Joan Molas, el seu mànager, li va suggerir: "Anem al Camp del Barça". Lluís Llach volia demostrar que hi havia un públic important per a la Nova Cançó. Fou simptomàtic del subperíode del *decantament patriòtic*, no solament de la CC sinó de la societat catalana mobilitzada, que hi fes acte de presència la Crida a la Solidaritat, i que hi aparegués una pancarta en suport als presos de Terra Lliure. Hi assistí gent d'arreu de la nació: un vaixell des de les Illes, i una flota d'autobusos dels del País Valencià. Al final del concert, marcadament emocionant, i al llarg del qual Lluís Llach alternà temes clàssics amb alguns dels més combatius del seu repertori, incloent-hi el recent '*No abarateixis el somni*', i durant el qual també anà pronunciant paraules reivindicatives, s'hi varen afegir Maria del Mar Bonet i Marina Rossell per acompanyar el cantant amb el '*Cant de l'enyor*'. Com a colofó, després de cantar '*L'estaca*', Llach s'atansà al micròfon entonant '*Els segadors*', a la qual s'hi afegiren alçant-se dempeus tot els qui omplien l'estadi.

Esmentarem, per últim, **els sis concerts de la Companyia Elèctrica Dharma** entre el 14 i el 26 de febrer de 1986 al Mercat de les Flors de Barcelona. Són els darrers ecos de la NCC: la melodia de '*La presó del rei de França*', '*Força Dharma*', la cantarella "inana, inene..." ('*La cosa està negra*'), sense més significat que l'evocació del clima de concert independentista, '*Catalonia is not Patagònia*' i '*No volem ser*'. Durant tot el subperíode del *decantament patriòtic* (1981-1986) la Dharma empatitzà amb el jovent independentista i encoratjà amb una dosi inusual d'energia la idea de lluita nacional. Eren els anys de l'auge de l'independentisme revolucionari, encarnat en el Moviment de Defensa de la Terra, i també d'intensa activitat de la Crida a la Solidaritat, però és cert que entre el públic de la Dharma hi era reflectit tot el ventall juvenil del nacionalisme català. Si bé la Dharma ja havia actuat arreu del territori omplint recintes presentant i difonent els temes dels tres LP que anomenem la *trilogia patriòtica* de la Companyia Elèctrica Dharma (v. 2.1.22), aquests tres concerts memorables cal considerar-los especials. Per una banda, perquè en aquests tretze dies en què ompliren per tres cops el Mercat de les Flors cristal·litzà la llegenda del grup. I per una altra, perquè aquests concerts tingueren lloc sis mesos abans de la mort de l'Esteve Fortuny, l'ànima del grup.

Emblemes i il·lustradors -

Ja entrant en el terreny dels elements paralingüístics, veurem, en primer lloc, una sèrie de factors comunicatius que es basen en la gestualitat. Encara que la gestualitat és per definició comunicativa, no tota té un lligam amb la parla, amb els elements verbals. Com afirma L. Payrató (1996), de la categorització de la conducta no verbal elaborada per Paul Ekman i Wallace E. Friesen (1969) en cinc classes (*emblemes il·lustradors, manifestacions d'estat d'ànim, adaptadors i reguladors*), solament les dues primeres, els emblemes i els il·lustradors, es poden considerar pròpiament paralingüístiques, i de fet són les que més clarament es reflecteixen en la cançó com a fenomen comunicatiu [no inclourem els *reguladors* a l'hora de parlar de la interacció i el *feedback*, perquè encara que aquests compleixen les funcions fàtica, conativa i de regulació de la interacció verbal i la retroalimentació a l'emissor, en la CC la interacció i el *feedback* no són tant el fruit d'una gestualitat induïda com un fenomen produït de manera espontània entre emissor i receptor, és a dir, entre cantant i públic].

Els emblemes i els il·lustradors són una mena d'actes no verbals que contenen significat per ells mateixos, amb total o relativa independència dels elements verbals. Així, els emblemes són actes no verbals que acompanyen i completen la parla, i que alhora tenen ocasionalment la capacitat de substituir-la. Es tracta de gestos que es poden traduir fàcilment per una paraula o una frase. Els il·lustradors en canvi, acompanyen i completen la parla però no tenen la capacitat de substituir-la, solament il·lustren el missatge. Per bé que aquests elements no constitueixen ni de bon tros el component paralingüístic no vocal més significatiu de la CC, i encara que se circumscriu només a tres autors, en mostrarem alguns exemples.

Els ***emblemes*** es basen fonamentalment en el moviment de les mans, i a propòsit d'això hem de referir-nos ineludiblement a Ovidi Montllor. En cap altre autor de la NC hi conflueixen tants factors artístics que omplen de contingut el missatge com en el cantant d'Alcoi. Com a home de teatre que és, domina el llenguatge corporal i facial. Cantant, emfasitza, declama i sovint també recita (a banda de quan recita poemes); amb les mans, explica i il·lustra la cançó. Si bé de vegades la frontera entre l'emblema i l'il·lustrador sol ser difusa, en l'Ovidi es fa especialment difícil de discernir, ja que els integra tots dos. Un paradigma entre molts d'altres de la seva riquesa interpretativa la trobem sens dubte en ***'La fera ferotge'***: amb les mans, els gest asseveratiu i autoritari mentre fa la veu de l'alcalde, o el gest enfadit deixant anar la mà cap avall en trobar-se amb la fera: "*Ai Déu, redéu la fera!*" (com dient "ja hem rebut")...en són alguns exemples.

El grup La Trinca és un altre exponent d'aquests factors paralingüístics. Cal dir que La Trinca conté un alt ingredient d'espectacle. A la comicitat de moltes de les seves cançons solen afegir la disfressa dalt de l'escenari i un component de teatralitat (molt més emfasitzat en els vídeos televisius que protagonitzaren, il·lustrant les cançons, al llarg de la seva carrera). Dins la cançó ***'Propietari'***, tema sarcàstic sobre les actituds possessives masculines, destaca el gest manual de "conducció dominant": "*vine cap aquí... passa cap allà*", o el gest de "marcar el terreny" durant la frase: "*No vull que ningú no gosi reseguir-te el cos amb ànsia, i que tothom es mantingui a deu metres de distància*", a més de

tota la gestualitat associada al paper de l'home dominant, com ara l'erguiment del cos i el dit índex aixecat en senyal d'autoritat.

El grup Esquirols, pel seu tarannà popular, en les cançons més festives solia obrir pas a una certa comicitat que acompanyava amb el gest. És el cas del tema **'Corrandes vénen'** (v. 4.6.1), cançó en defensa de la natura i contra l'especulació. En referir-se als governants i a les multinacionals: *"L'encís de la botifarra no deixeu desvirtuar, que a tot governant amb barra bé n'hi haurem de regalar"*, efectuen el gest de la botifarra (no necessita definició). Igualment, en la seqüència: *"que se'n vagin a l'"Amèrica", que se'n tornin a "Madris"*, efectuen amb la mà un despectiu i enèrgic gest d'allunyament (aquesta mateixa seqüència l'hem tractada més amunt, dins 5.9.1, en parlar de l'elocució).

Els **il·lustradors** combinen el gest manual amb el facial acompanyant sovint un tipus de declamació característic, com en el cas de La Trinca en **'Corasón loco'** i **'El Baión de l'OTAN'**. En la primera (v. 5.3.2), fent un ostensible gest de fàstic en referir-se al metafòric matrimoni forçat: *"(...) com qui manté dues dones..Una pàtria és la parenta, que m'hi van casar per força i no em deixa divorciar..."*, o posant-se la mà a la cartera en dir: *"Una pàtria em fiscalitza, m'inspecciona, em fa la guitza..."*. En **'El Baión de l'OTAN'** és destacable la comicitat del diàleg desafiant entre les dues superpotències:

- “Jo en tinc una bomba que n'és de neutrons,
no esguerra el paisatge però en mata pilons”.
- “Doncs per què emparar-te?, jo en tinc un missil
que fot unes cebes que en mata cent mil”.
- “Que tiro la bomba!”
- “Que apreto el botó!”
- “Mariquita l'últim!”
- “Mariquita l'últim!”

il·lustrat amb gestos amenaçadors apuntant-se amb el dit índex l'un a l'altre, i fent gestos emfàtics amb la mà indicant la grandària de la bomba i el nombre de gent que és capaç de matar, així com el gest de “polsar el botó”.

La imatge del cantant –

Un cantant, especialment en el paper de cantant combatiu durant el període de la història que tractem aquí, és més que un simple emissor. El caràcter dels seus missatges i la seva funció de catalitzador de les aspiracions col·lectives l'han convertit, de grat o a desgrat seu, en una mena de símbol. Determinats cantants exerceixen fascinació entre un públic que els veu com a homes i dones compromesos que diuen, obertament o de manera encriptada, el que la gent també voldria expressar i proclamar: blasme i reivindicació. El cantant és un individu revestit de prestigi i credibilitat que assumeix un rol de lideratge, i és conscient que juga un important paper psicològic entre les masses. Tot plegat li confereix el poder de convèncer i d'obtenir adhesions, al mateix temps que produeix en el públic un efecte perlocutiú mobilitzador. Si bé l'audició de les seves cançons en forma d'enregistrament pot ser engrescadora, mai no tindrà per al públic l'impacte emocional d'un gran concert, enmig de l'èxtasi col·lectiu i veient en directe el cantant amb la guitarra a les mans o darrere un piano.

El caràcter, el temperament, la imatge de cada un dels cantants i l'energia que emana d'ells determinen indefectiblement la mena d'emocions que desperten en el públic i ajuden a que les cançons aconseguixin un determinat efecte perlocutiu. Aquests factors configuren en els cantants de la NCC diferents carismes. Ens hi referirem, a grans trets, sobre alguns dels autors més significatius.

Raimon ostentà sempre l'etiqueta de ser el primer cantant combatiu de la NC, el primer que assumí plenament aquesta militància. La camisa vermella que durant anys el va caracteritzar dalt dels escenaris semblava voler emfasitzar aquesta idea. En aquest autor, d'una manera més emfàtica i menys subtil que la resta, i molt particularment en determinades cançons, amb el seu trencador i peculiat to (el crit), les seves paraules, les seves lletres esdevenen crida més que no pas melodia, rebel·lió i exhortació més que missatge. Raimon és expansiu de mena, té vocació de lideratge i vol fer-se sentir. Quan canta només amb la seva guitarra ho fa dempeus, amb el peu dret damunt d'una cadira i la guitarra sobre el genoll. Al crit, hi afegeix l'energia del gest (més que gratar-la, colpeja la guitarra). Quan saluda ho fa estenent els braços llargament, es deixa aclamar. Hi ha en Raimon un cert toc de narcisisme i fins i tot d'arrogància, però d'aquesta manera transmet força, i alhora, confereix autoritat als seus missatges combatius.

Ovidi Montllor té, com hem dit, una presència d'home de teatre, no debades és actor, per bé que ell sempre ha dit que, quan canta, fa cançó, i quan fa d'actor o rapsode, interpreta o recita, volent així separar les diferents facetes com registres que ell concep i executa per separat. Vesteix sempre de negre. Ell deia que era perquè se li veiessin més el rostre i les mans. La posada en escena d'Ovidi Montllor és sens dubte superior al que normalment s'esdevé en un cantant. És sabuda la seva militància obrera, el seu discurs és inequívocament de classe. S'ha implicat en les lluites obreres, fins al punt, entre altres coses, de cantar de franc més d'un cop en benefici dels treballadors en vaga de la factoria SEAT. Encarna, doncs, l'autenticitat, i el seu missatge, sempre fortament crític, és del tot creïble per als seus oïdors. Tot plegat, afegit a la seva senzillesa personal i a la seva indiscutible qualitat artística, li atorga un enorme carisma.

Lluís Llach canta assegut amb la guitarra a la falda.. És tímid. Sempre ha comentat les dificultats que va tenir els primers anys per superar la por escènica. Per això, al cap dels anys s'ha trobat més còmode cantant parapetat darrere el piano. Però la seva insubornable fidelitat a una línia artística i temàtica i el seu compromís amb la nació catalana l'han revestit d'autoritat i credibilitat. Amb el temps ha estat l'autor més carismàtic de la NCC, i, a partir del subperíode del *decantament patriòtic*, les seves lletres s'han inclinat cada cop més cap al cantó exhortatiu, i ha esdevingut l'autor de referència de la causa catalana.

Pi de la Serra canta sempre assegut amb la guitarra sobre les cames obertes, i marcant el ritme amb el peu esquerre, emfasitza les paraules amb oscil·lacions del volum de la veu i mira obertament a l'auditori. Transmet força i energia, i la seva vehemència denota convicció, tot amanit amb una bona dosi de mala llet. Igual com el seu gran amic Ovidi Montllor, és conegut per la seva militància comunista, i les seves lletres contenen una forta càrrega provocativa: és especialista en excitar el públic amb els seus

textos contundents i desacomplexats. La seva indumentària per actuar és informal: vesteix amb jersei o bé en mànigues de camisa, una estètica que pretén ser conseqüent amb la seva ideologia i el seu discurs de classe.

Xesco Boix és, juntament amb Jaume Arnella, la més genuïna personificació del Grup de Folk. A l'escenari vesteix camisa quadres i pantalons amb tirants. Les peculiars característiques participatives del Folk fan que el cantant no sigui pròpiament un emissor, sinó més aviat l'animador del cant: les tornades són cantades amb el públic (quan aquest no sap tota la cançó) tot fonent-se en una sola veu. El Festival Folk del Parc de la Ciutadella el maig de 1968 (v. *Introducció: La consolidació de la Nova Cançó*) fou un aplec massiu de complicitats. El Xesco en particular era la rebel·lia alegre i pacífica, però alhora descarada i insolent, atrevida contra el poder. Resultava engrescador perquè projectava una imatge d'autenticitat, i d'individu alhora amable i combatiu, ple de valors humans.

La Trinca és un fenomen genuïnament català. Un dels factors d'èxit d'aquest grup està en la seva relació amb el públic popular i familiar. Bregats en les Festes Majors, al cap dels anys la seva presència esdevé una imatge jocosa que predisposa a la gresca, fruit d'un contacte amb el públic que sempre rep el que n'espera d'ells: la ironia del país adobada amb sentit de l'humor i bons acudits. La seva posada en escena és hilarant perquè, igual com els passa als bons contadors d'acudits, la sola seva presència ja fa graciosa la broma. En el cas d'una cançó amb contingut compromès, i La Trinca en féu moltes, aquesta presència còmica i familiar facilita l'eficàcia del missatge, el qual, vehiculat per l'humor, pot arribar al públic molt més fàcilment que de qualsevol altra manera. A més, La Trinca gaudia sempre de credibilitat inicial. I fou precisament aquest carisma, el factor d'èxit que comentàvem, el que perderen en transmutar-se en *showmen* en espanyol. A Espanya La Trinca estava descontextualitzada, el seu tarannà, la seva mena d'humor eren catalans, i contra el que alguns han intentat fer veure, malgrat la presència televisiva que els van donar mai van arribar al cor dels espanyols, acostumats a un humor propi, més xaró i pedestre.

Esquirols, abans de sortir a l'escenari els espera un públic patriòtic, que agita senyeres estelades i que espera, ras i curt, la veu d'uns defensors de la terra. Apareixen a l'escenari amb vestimenta informal i elegantment austera, gairebé criden més l'atenció, pel seu volum, els instruments que duen amb ells, i que anuncien i recorden la delicadesa musical i la qualitat interpretativa que caracteritza aquest grup. Esquirols té un públic majoritàriament jove, nacionalista i ecologista, que veu en ells els portaveus del discurs de la defensa del país i de la terra, els servadors de les arrels. És a comarques, al que podríem anomenar la Catalunya profunda, que Esquirols es troben com peix a l'aigua. Per altra banda, Esquirols és un grup de lluita a camp obert, si bé els textos de les seves cançons contenen per definició una clara voluntat pedagògica, ells mateixos, per mor de la seva personalitat, es converteixen en missatge, i el públic sembla considerar-ho així.

El valor perlocutiu de la imatge dels cantants el podríem resumir en la seva capacitat de contribuir a fer creïbles els missatges, a entusiasmar amb els ideals que volien transmetre i a encoratjar els oïdors a assumir el compromís.

Proxèmia i 'feedback' –

Un concert o recital en directe, independentment del gènere musical (rock, líric...) té per definició un ritual, una litúrgia. Per la seva idiosincràsia, en la CC adquireix un caràcter peculiar. D'entrada, aquests recitals els analitzarem des de la proxèmia. La proxèmia es refereix a la manera com es concep l'espai, tant socialment com individualment; com els participants de l'intercanvi comunicatiu s'apropien del lloc on es produeix aquest intercanvi. Té a veure, doncs, amb el lloc que ocupa cada persona, lliurement o perquè se li assigna, i la possibilitat de moure-s'hi, i amb la distància que hi mantenen entre ells els participants, així com l'aproximació i el distanciament.

Durant un concert, entre cantant i públic, i a banda de la predisposició d'aquest darrer, s'hi estableix una jerarquia conscient o inconscient, que ve marcada per la proxèmia que cada cantant decideix adoptar a l'hora d'interactuar amb el públic per assolir l'efecte perlocutiú que cerca. En tots els casos aquesta proxèmia es tradueix en una mena de ritualització. Tenint en compte que el llenguatge no verbal és més significatiu en uns autors que en altres, no ens en referirem pas a tots, sinó a aquells en què aquests factors paralingüístics adquireixen més força, i veurem com cada autor elabora la seva proxèmia.

Així com Joan Manuel Serrat és de distàncies curtes, Raimon i Pi de la Serra són més d'escenari, necessiten tarima. En Serrat, tret de quan es tracta de recitals multitudinaris, en els quals acusa certa por escènica, aquesta necessitat de curta distància és natural, no és impostada ni es tracta d'un posat calculat. Cordial i popular, el 1976, quan retornà a Catalunya rere onze mesos d'exili per causa de les seves declaracions fetes a Mèxic contra les darreres penes de mort de la dictadura, no dubtà a reaparèixer acostant-se al públic més "del carrer", en una gira que s'anomenà 'Serrat pels Barris', cantant en locals petits a benefici de les Associacions de Veïns (que llavors eren refugi de la resistència política en la clandestinitat), i, no cal dir-ho, a preus ben populars. Hi ha l'anècdota, esdevinguda durant la tancada d'artistes i intel·lectuals a Montserrat, el 12 de desembre de 1970, en protesta pel Procés de Burgos (18), que Raimon i Pi de la Serra es negaren a actuar per als assistents a la tancada perquè no s'hi havia habilitat un escenari. Serrat, en canvi, passà la nit cantant ell sol al costat de la gent. Però malgrat tot, Raimon és capaç, de vegades, de trencar parcialment la barrera proxèmica: en el seu concert al Palau d'Esports, el 1975, després de cantar *Jo vinc d'un silenci* s'atansà al llindar de l'escenari afegint-se als aplaudiments frenètics, frec a frec amb el públic. És evident que, en aquell moment, la simbiosi entre cantant i públic es produïa al voltant de la lletra, del missatge de la cançó. El *feedback* prevalgué sobre la proxèmia.

Llach necessita l'escenari, d'una banda perquè és un home tímid i té molt de respecte pel públic (no vol dir que els altres no en tinguin), és una de les raons per les quals es troba més còmode a l'escenari darrere el piano; d'altra banda, perquè al cap dels anys ha anat adquirint una imatge icònica, quasi profètica, entre un sector del poble català, és el portaveu dels missatges més patriòtics i gaudeix de la forta credibilitat que esmentàvem abans.

Esquirols, tal com dèiem d'ells en parlar de la imatge del cantant, és un grup de contacte càlid amb el públic. No debades, i encara que potser per imperatius d'infraestructura, les seves tarimes són poc elevades. Si poguessin, tal vegada actuarien encara més a prop del públic (en aquest sentit són els qui més s'assemblen al Grup de Folk). Tot plegat ho manifesten clarament ells mateixos:

“Nosotros no somos sólo músicos de disco, necesitamos del contacto y la comunicación con la gente, indudablemente esto es lo que nos estimula a seguir”.

(Esquirols a Francesc Serrat. Gazeta de Manresa, 24 d'abril de 1977).

El *feedback* com a element de complicitat.

Com ja hem dit, la cançó també té, ocasionalment, un component interactiu peculiar, com és el cas del que succeeix en els concerts en directe, que converteix la comunicació en un procés bilateral o bidireccional basat en el *feedback* que es produeix entre cantant i públic. Es tracta d'un context en el qual la relació unidireccional entre emissor i receptor [E → R] no tendeix pròpiament a la plena bilateralitat comunicativa però sí a una certa retroalimentació per part del receptor vers l'emissor [E → R... → E]. En definitiva, es tracta de la resposta, de la reacció del públic davant del missatge del cantant, i de com aquesta resposta altera o reforça l'actitud d'aquest.

Els històrics recitals en directe de la NC són la sublimació de l'empatia entre cantant i públic, i en podríem dir l'apoteosi del *feedback*. positiu No cal referir-nos als cèlebres Tres Palaus de 1974 i 1975 que esmentàvem al començament d'aquest capítol; ja el 30 de novembre de 1968 Ovidi Montllor, Raimon i Pi de la Serra oferiren un recital memorable, també a un Palau, però en aquest cas al de la Música de Barcelona. Així s'hi referia el periodista Jordi Garcia-Soler, tal com recull Núria Cadenas en el seu llibre L'Ovidi (Cadenas 2002):

“...el més important dels esdeveniments que Barcelona ha viscut en el camp de la música popular durant aquest any. Un esdeveniment, a més, que ens recorda que entre determinats cantants i el poble hi ha una extraordinària unió”.

Aquella gent que assisteix a un recital de Raimon, de Llach o de l'Ovidi no hi va tant per escoltar què diu com per compartir amb ell el missatge que espera sentir, i que en bona mesura ja coneixen. Van preparats i disposats, doncs, per aquest *feedback*. Ja dins el brogit del recital, el fet que el simple anunci de quina cançó cantarà a continuació provoqui un esclat d'aplaudiments n'és una mostra: ja saben què sentiran, però volen ritualitzar-lo amb el cantant. Hi ha en realitat un *feedback* d'entrada. Així mateix, quan el cantant interpreta determinat tema, els que s'identifiquen amb la idea participen d'una força col·lectiva que empeny a l'acció i encoratja a avançar.

Vegem alguns exemples de *feedback* positiu en la NCC:

Durant la interpretació *‘D’un temps, d’un país’*, per part de Raimon, els assistents aplaudiments espontanis amb la frase “*no creguem en les pistoles*”

La interpretació de *‘La fera ferotge’* produeix molts moments d’empatia amb l’autor. N’és remarcable el moment que la fera és reduïda i l’Ovidi diu: “*no la deixen parlar*”, en què el públic irromp en aplaudiments davant el que entén com la denúncia de l’absència de llibertat d’expressió.

La resposta del públic de les Sis Hores de Canet de 1975 quan Rafael Subirachs interpretà *Catalunya, comtat gran*, la versió del romanç original d’Els Segadors. Ja abans de la seva interpretació, l’anunci de la cançó fou rebut amb forts aplaudiments que presagiaven una exultació col·lectiva. Hi hagué dos moments d’esclat multitudinari: un, “*anaren a la presó, a dar llibertat als presos*”: aplaudiments entusiàstics davant del que suggeria la demanda d’Amnistia que es reclamava al carrer. Però el clímax de la cançó s’assolí amb la frase que cloïa la cançó: “*A les armes, catalans, que ens han declarat la guerra*”, que desfermà l’eufòria col·lectiva.

La interpretació de *‘L’estaca’* per part de Lluís Llach, durant els anys setanta sempre acaba, indefectiblement, amb crits d’*“Amnistia, llibertat!”*

Al primer dels seus tres concerts al palau d’Esports el gener de 1976, Lluís Llach anuncia la interpretació de *‘La gallineta’*: “*Malgrat tot, la gallineta segueix...*(interrupció per aplaudiments), *segueix tenint les mateixes idees que abans*”(eufòria col·lectiva).

Es podria dir que el *feedback* màxim es produeix quan en el primer dels seus tres recitals al Palau d’Esports de 1976, la veu de Lluís Llach és substituïda per la del públic. En el moment d’interpretar el tema *‘Silenci’*, una cançó molt significativa referida als ‘silencis’ als quals les autoritats l’havien sotmès tot denegant-li un centenar d’actuacions entre 1975 i 1976, el cantant es va trasbalsar. Així ho explicava Llach segons recull Joaquim Vilarnau (Vilarnau 2006):

“Em vaig ennuegar. Aleshores vaig sentir que algunes veus començaven a cantar... i em vaig emocionar. No podia seguir cantant. Em vaig girar cap a la Laura [Almerich, la guitarrista que ha acompanyat Lluís Llach la major part de la seva carrera] per veure si ella hi podia fer alguna cosa i la vaig veure amarada, plorant. Després hi ha qui ho ha vist com un acte professional. No. En aquell moment, jo volava en un núvol de sentiments, d’emoció, de militància i de complicitat amb els milers de persones que hi havia allà (...)”

Els sons de la Dharma.

Ens hem de remetre ara, per acabar, als darrers anys del *període combatiu*, en els quals el protagonisme combatiu pertany a la Companyia Elèctrica Dharma. És necessari

apuntar com en la Dharma es produeix un fenomen de *feedback* en dues dimensions. En principi, la Companyia Elèctrica Dharma era un grup de músics d'ideologia llibertària que vivien en una comuna, en la qual la música no era sinó una activtat més. Amb el temps, tal com em manifestà personalment en Josep Fortuny, bateria del grup, el grup de música es menjà la comuna. Durant la seva trajectòria connectaren amb dues generacions de públic. La segona generació estava composta ja de gent jove i independentista, que veié en ells un grup amb sons i lletres arrelats a la terra. Es pot dir que en aquest cas el primer *feedback* funcionà de manera inversa: fou el grup el que empatitzà amb el públic, i la Dharma es tornà independentista. Aquest canvi, tanmateix, no responia a una actitud interessada, ans fou una actitud natural per part dels membres del grup, una presa de consciència conseqüent amb els temps sociopolítics i amb llurs sentiments personals més arrelats, afegit tot plegat al fet que, a Espanya, des que a la seva faceta instrumental hi van incorporar la veu, i per tant, cantaven en català, foren objecte de rebuig i fins i tot d'agressions als escenaris, cosa que els va fer abandonar les gires arreu de l'Estat.

Una part dels joves seguidors de la Dharma, d'aquesta segona generació de fans del grup que varen tornar la Dharma independentista, coincidia, sens dubte, amb un sector de l'afició barcelonista d'aquesta tendència. Hem de parlar de dues *penyes* d'animació barcelonista que tingueren una influència especial. Els Boixos Nois, fundats el 1981, i les Cèl·lules Blaugrana, sorgides el 1986 i molt lligades a l'organització política independentista Moviment de Defensa de la Terra (*), fundat el 1984. De la primera de les dues penyes sorgí una cantarella com a crit d'animació que deia "Força Barça!" (a semblança del crit dels *tifossi* italians, que acostumen a cridar "Força Milan", o "Força Italia"...). Anys més tard, les Cèl·lules Blaugrana adoptaren també aquest el crit, però, amb la mateixa melodia, a les manifestacions independentistes! cridaven "Terra Lliure", nom de l'organització armada catalana que operava als anys vuitanta. Aquest crit es convertí en un tòpic d'aquest tipus de manifestacions. D'aquesta manera la tonada adquirí una significació ambivalent. El cas és que el 1985 la Companyia Elèctrica Dharma tragué un dels seus LP més combatius: Força Dharma!. Deu anys de resistència. Un dels temes del disc era precisament 'Força Dharma!', peça instrumental que la seva única lletra era el crit "Força Dharma!" amb la melodia del crit futbolístic i del carrer. Això no vol dir que la Dharma agafés la tonada deliberadament del crit polític, sinó de la cantarella comuna dels altres dos motius aprofitant la semblança sil·làbica del seu nom, però és evident que en els concerts els funcionava com una picada d'ullet a aquesta seva segona generació de seguidors. Transcrivim la melodia (la notació és la pròpia de l'enregistrament fet pel grup) amb la seva evolució textual:

The image shows a musical staff with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature (C). The melody consists of five notes: a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, a quarter note on C5, and a quarter note on B4. Below the staff, the lyrics are written in three lines, with hyphens indicating syllable placement under the notes: For - ça Bar - ça!, Ter - ra Lliu - re!, For - ça Dhar - ma!

Si bé una cançó de la Dharma sol ser per definició un *feedback* continu, hi ha cançons com ara **'Força Dharma'**, en les quals els cantants s'adrecen al públic amb una tonada que acaba sent resposta per aquest un cop i un altre, a manera de ritual. Així, ja abans fins i tot dels històrics concerts de la Dharma al Mercat de les Flors, el 1986, mentre el grup pronunciava "Força Dharma", el públic responia "Terra Lliure!". Cantants i públic sabien de què parlaven, el *feedback* era total. Tanmateix, no va ser l'únic cas que aquest grup convertia en cançó pròpia una tonada del carrer: **'No volem ser'** (1986) recollia sense la lletra, de manera instrumental, una altra cançoneta pròpia i habitual de les manifestacions esmentades, la lletra de la qual solament la cantava el públic:

"No volem ser una regió d'Espanya,
no volem ser un país ocupat;
volem, volem, volem, volem la independència,
volem, volem, volem Països Catalans".

amb la melodia de la cançó popular catalana *'Senyor Ramon'*, que la va enregistrar La Trinca el 1971 i va ser adoptada com a música també per Al Tall en el seu tema de cançons de vi i de taverna *'No en volem cap'* el 1978. La Companyia Elèctrica Dharma es va especialitzar en convertir sons del carrer en temes de repertori.

Una altra de les cançons que expressen la complicitat independentista de la Dharma és **'Catalonia is not Patagònia'** (1985), en aquest cas una cançó eslògan, que suggeria i enllaçava eufemísticament amb el reeixit lema de la manifestació independentista de l'11 de setembre de 1974: *'Catalunya no és Espanya'*, convocada pel Moviment de Defensa de la Terra (MDT). El bateria del grup, Josep Fortuny, la presentava així en el concerts del Mercat de les Flors: *"Una cançó que és com un crit de guerra: Catalonia is not Patagònia"*

La perpetuació d'un *feedback* convertit en emblema.

Hi ha un fenomen resultant d'aquest *feedback*, que consisteix en la perdurabilitat de les cançons i del missatge sota diferents formes. Primerament el públic les ha fetes seves i al cap dels anys, aquest públic, que ha esdevingut senzillament poble, ha fet transcendir les cançons. El lligam de la NCC amb les aspiracions del poble català perdura encara avui, gairebé trenta anys després del *període combatiu*, com veurem més endavant (v. 8.5). Però és necessari esmentar com dos dels temes del repertori combatiu han perdurat assolint el que en podríem dir un *feedback* perpetu, per tal com el poble català no ha deixat de cantar-les, i ho ha fet de manera ininterrompuda, des de llavors, en tota mena d'actes reivindicatius i fins i tot lúdic-festius. Es tracta de **'L'estaca'** (v. 5.5.10), de Lluís Llach, i **'La presó del rei de França'**, de la Companyia Elèctrica Dharma. I encara hi podem afegir un tercer tema, *'Els Segadors'*, que encara que oficialitzat, d'ençà de la gloriosa interpretació que Rafael Subirachs féu del romanç originari dins les Sis Hores de Canet de 1975 el passem a considerar una peça també pròpia de la NCC. Però també i sobretot perquè el poble canta espontàniament aquest himne, combatiu de mena, juntament amb els altres dos. Tanmateix, hem de fer referència especial a **'La presó del rei de França'** (1983). Independentment de la lletra d'aquesta cançó del repertori tradicional català, que una gran part del públic de la Dharma senzillament la ignorava,

la versió del grup, que ha estat sempre solament instrumental, seria des de llavors i fins avui la tonada evocadora d'uns moments de *feedback* potent durant els quals músics i públic compartien una idea.



En restà, doncs, l'associació, conscient o inconscient, d'aquesta melodia amb la idea independentista, convertint-se aquella en himne. De la mateixa manera que alguns LP enregistrats en recitals en directe serveixen de recordatori d'intensos moments viscuts, de manera que allarguen o perpetuen una emoció, taral·lejar aquesta melodia s'havia convertit ja des de la primèria dels anys vuitanta en un crit entusiàstic evocador dels concerts de la Dharma, especialment dels sis recitals històrics al Mercat de le Flors de Barcelona el febrer de 1986, i passà a ser habitual en totes les manifestacions independentistes. Si *'L'estaca'* té el mèrit (a banda de la popularitat que li regalaren les maldestres prohibicions) de tenir una lletra metafòricament entenedora i combativament clara i eficaç, a més d'una tornada enganxadissa, cal dir que la tonada sense lletra de *'La presó del rei de França'* té un valor especial i afegit, perquè constitueix l'evocació semiïnconscient d'una idea, d'una militància i d'una aspiració popular. I també perquè, mentre que de *'L'estaca'* pràcticament tothom en coneix l'autor, d'aquesta quasi ningú no se'n recorda. Jo mateix em vaig ocupar de realitzar una petita enquesta dins la manifestació massiva de la V baixa de l'11 de setembre de 2014 (una manera de passar la inacabable estona sota el sol) entre un grup de manifestants que la cantava amb força entusiasme. De trenta persones, totes elles d'entre 20 i 28 anys, solament quatre en sabien l'origen. Les altres es mostraren sorpreses quan els hi ho vaig revelar.

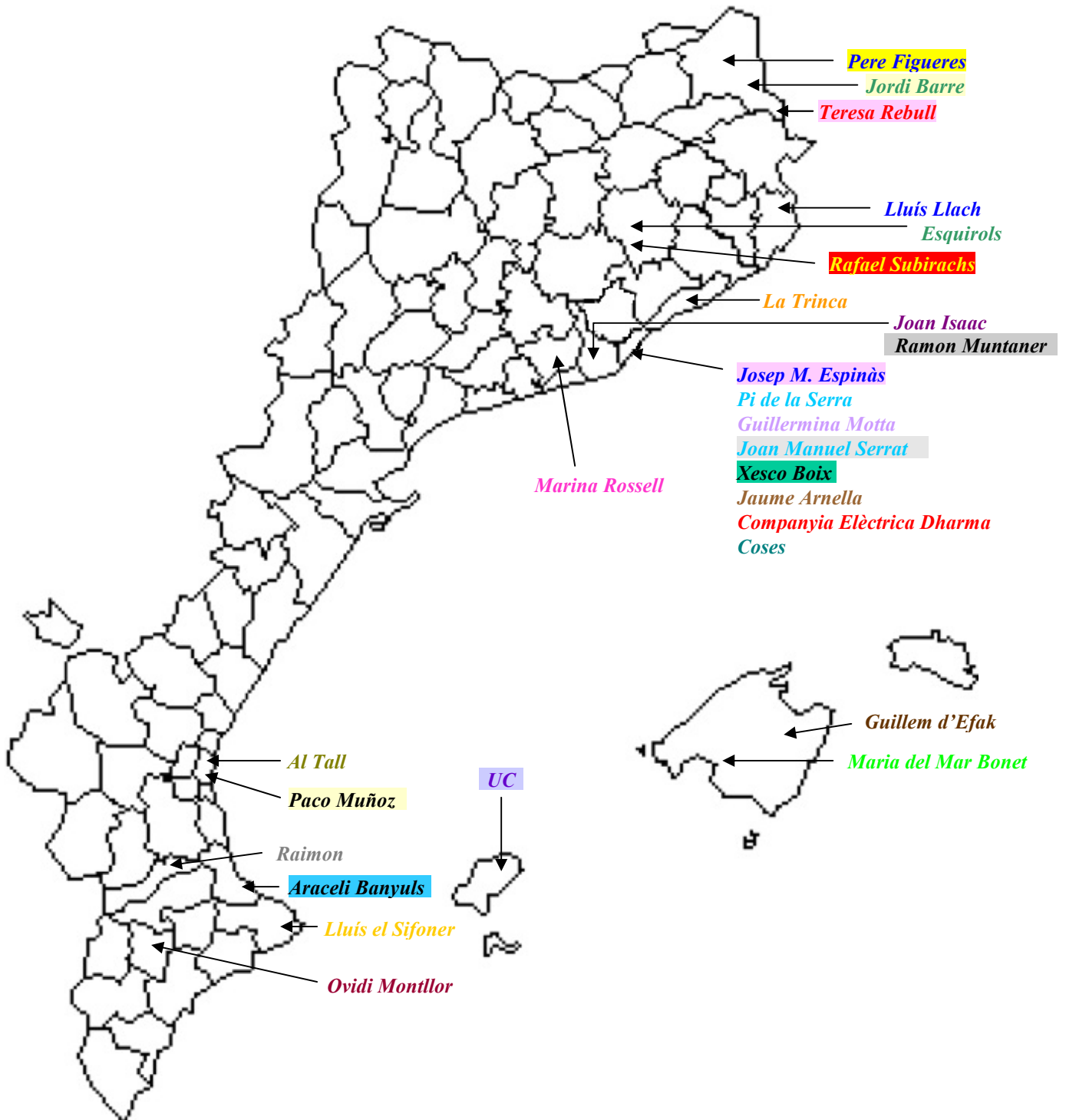
Juntament amb *'Força Dharma'*, aquesta tonada de la Companyia Elèctrica Dharma marca la fi del *període combatiu*. *'L'estaca'* i *'La presó del rei de França'* són els darrers i perduradors sons de la NCC al carrer, carregats de significat. Al 'Concert per la Llibertat', organitzat per l'Assemblea Nacional Catalana, Òmnium Cultural i l'Associació de Municipis per la Independència, que tingué lloc al Camp Nou del F.C. Barcelona el 29 de juny de 2013, d'entre totes les actuacions que hi hagué, el so de *'La presó del rei de França'*, encara, va ser l'únic que va fer saltar tot l'estadi, amb tothom dempeus i un esclat final amb crits de "Visca la terra lliure" -crit general a l'estadi en aquell moment-.

6. Els Països Catalans com a abast de la Nova Cançó

Ni la Nova Cançó no fou pròpiament un moviment principatí ampliat posteriorment al País Valencià, ni es pot dir que la vocació dels Judges fos limitada a l'àmbit del nord del riu Sénia. Què feien, llavors, el 1962, actuant a Castelló sota el patrocini de Joan Fuster i Eliseu Climent, la plana major del valencianisme? I fou allí, precisament, on varen descobrir Raimon, el veritable redimensionador de la Nova Cançó. Raimon obrí el moviment al País Valencià. Ermengol Passola obrí les portes d'Edigsa al rossellonès Jordi Barre el 1963, i poc més tard, el 1964, la cantant valenciana Maria del Carme Girau, que anà a Barcelona per estudiar Farmàcia, entraria a formar part dels Judges, amb el número 9. L'accent balear l'encetaria el mallorquí Joan Ramon Bonet el 1965, esdevenint el Jutge número 11, i la seva germana Maria del Mar ho faria el 1966, essent la Jutge número 14. Ovidi Montllor, el 1968, completaria la primerenca expansió del fenomen arreu del país.

La música ha estat, dintre de les seves possibilitats, una eficaç vertebradora de la nació catalana. La idea de nació completa, com hem pogut demostrar al larg del treball, ha estat més present en la ment dels autors de la NCC, en llurs moviments i relacions i, per descomptat, en els textos de les seves cançons, que no pas en el caràcter que li atribuïren els mitjans de difusió. Es pot afirmar amb tota certesa que la Nova Cançó ha estat una constatació de la realitat viva dels Països Catalans.

Distribució geogràfica dels autors



J.M. Espinàs: Barcelona (Barcelonès); *Raimon*: Xàtiva (Costera); *Pi de la Serra*: Barcelona (Barcelonès); *Guillermina Motta*: Barcelona (Barcelonès); *Jordi Barre*: Argelers de Marendà (Rosselló); *Guillem d'Efac*: Manacor; *J.M. Serrat*: Barcelona (Barcelonès); *Lluís Llach*: Verges (Baix Empordà); *Xesco Boix*: Barcelona (Barcelonès); *M. del Mar Bonet*: Mallorca; *Rafael Subirachs*: Vic (Osona); *Ovidi Montllor*: Alcoi (l'Alcoià); *Jaume Arnella*: Barcelona (Barcelonès); *Teresa Rebull*: Banyuls de la Marendà (Rosselló); *La Trinca*: Canet de Mar (Maresme); *Joan Isaac*: Esplugues de Llobregat (Baix Llobregat); *Pere Figueres*: Pontellà (Rosselló); *Esquirols*: L'Esquirol (Osona); *UC*: Eivissa; *Araceli Banyuls*: Beniopa (Gandia, Safor); *Ramon Muntaner*: Cornellà (Baix Llobregat); *Companyia Elèctrica Dharma*: Barcelona (Barcelonès); *Marina Rossell*: La Gornal (Alt Penedès); *Al Tall*: València (L'Horta); *Lluís el Sifoner*: Pedreguer (Marina Alta); *Coses*: Barcelona (Barcelonès); *Paco Muñoz*: València (L'Horta)

7. Actitud dels autors i psicologia col·lectiva

No pretendrem fer aquí un tractat de psicologia, ni menys encara de psicosociologia, però considerem important detenir-nos a fer algunes consideracions sobre determinats missatges continguts en una sèrie de cançons, i sobre les actituds d'alguns autors envers uns temes concrets relacionats amb el caràcter dels catalans. I ens atrevirem a fer-ne unes breus consideracions perquè la CC pretén influir en la psicologia de masses, i el factor il·locutiu dels missatges hi té relació, ja que va destinat a transformar la conducta dels receptors, o, si més no, a influir-hi. El fet és que un dels temes als quals es refereixen determinats cantants d'una manera més o menys insistent és el de la por: una por que immobilitza, una por que no deixa avançar, una por que fa dubtar...o fins i tot que fa renunciar, i tot sota una aparença de realisme benpensant o de conformisme possibilista. I en el pla psicològic, si ens detenim a pensar en els diversos filòsofs i assagistes que han teoritzat d'alguna manera o han volgut descriure el caràcter dels catalans, els missatges dels autors combatius té certa similitud amb aspectes del pensament del psicòleg i escriptor Carles Muñoz Espinalt (Montesquiu, Ripollès 1920-Barcelona 1993).

El cas és que, com dèiem, si en alguna cosa semblen estar d'acord una bona colla d'autors de la NCC és en quina és la rèmora, la xacra que tenalla la societat catalana dels anys seixanta i setanta, i aquesta és la por. Hi ha moltes classes de por, però hi ha una que té les arrels molt profundes, i és la que el psicòleg Carles Muñoz Espinalt va definir com la síndrome del gos apallissat, o dit d'una altra manera, la por a un càstig indefinit, fruit de la dura repressió i de la subordinació a un altre poble des de fa segles. També ho defineix com a complex d'EE (d'esclau espanyol), un desordre psíquic que hem adquirit els catalans a través de segles de colonització i de repressió. El pitjor de tot és que es tracta d'un sentiment inconscient, i una de les conseqüències que se'n deriven, afirmava, és la manca d'autoritat i de sentit polític dels nostres governants (v. Muñoz Espinalt 1964). La Transició en fou un exemple. Ja ho intuïa Carles M. Espinalt, a la primèria dels seixanta del segle passat, quan va tenir un intens debat amb Jaume Vicens Vives, pare de la teoria del pactisme dels catalans. Estava convençut que si arrelaven les idees vicensvivistes, als catalans ens costaria molt recuperar el nostre autèntic caràcter després del franquisme. I així va ser, en bona mesura. Tot plegat ve a tomb perquè les solucions que apunten els missatges dels autors de la CC als mals dels catalans coincidexen amb les que deia Espinalt: l'enfortiment del caràcter i de l'autoestima. Cal vèncer la por i ser valents.

Hi ha un conjunt de cançons que despullen cruament aquesta mentalitat catalana de poble derrotat. Pertanyen a autors com ara Raimon, Lluís Llach, Esquirols, Al Tall, Pi de la Serra, Rafael Subirachs i Ramon Muntaner, Coses i Paco Muñoz. Farem una breu aproximació a la resposta que les diferents cançons oposen a cada xacra descrita o sobreentesa.

A la por:

Tots els que han sofert
el pes de la immensa bota
i l'afilada espasa
saben el que és la por,
i saben que és difícil
dir les coses pel seu nom.

Raimon oposa *autoestima*.

Contra la por és la vida,
contra la por és l'amor,
contra la por som nosaltres,
contra la por sense por,
sense por, sense por. (*'Contra la por'*)

Marina Rossell, igual com Raimon, primer de tot posa en evidència el problema:

Ho he vist, ho he vist, ho he vist, que la por ens governa.

Però hi oposa propòsit i coratge:

La por, la por, la por branda dalt de la força.
Jo et canvio la por per una altra força.

Jo aprendré a mirar,
jo aprendré a lluitar
amb una altra força... (*El penjat'*)

Al silenci:

Voler callar i passar de llarg,
saber empassar-se un gust amarg,

Lluís Llach també oposa coratge:

o cridar fort per tot arreu,
viure la vida a cara o creu. (*'A cara o creu'*)

i Raimon hi oposa determinació i assertivitat:

Jo vinc d'una lluita que és sorda i constant,
jo vinc d'un **silenci que romprà la gent**
que ara vol ser lliure i estima la vida,
que exigeix les coses que li han negat. (*'Jo vinc d'un silenci'*)

Al conformisme covard:

No, no abarateixis el somni,
el teu estel que hi ha al fons del camí.
No abarateixis el somni
o et donaràs per menyspreu tu mateix. (*'No abarateixis el somni'*)

Lluís Llach oposa aquesta interpel·lació, prenent posar en evidència la manca d'autoestima de qui es ven els ideals per un plat de lleties.

A l'esperit de derrota:

Sovint, amic, massa sovint,
sento que som poble oprimit
que ha begut dolços vins d'oblit
i al compàs de la por es va destruint.

Esquirols oposen esforç, lluita i coratge. Prèviament cal observar com han fet un autodiagnòstic nacional completament espinaltià.

I el nostre esforç esperançat,
lluita fidel, serà com l'arbre que és valent,
a cops de pluja, a cops de vent.

(“Cada dia és un nou pas”)

A la manca de sentit d'estat:

Paco Muñoz, com fan Raimon i Esquirols, primer exposa l'origen del problema:

...ens robaren la consciència,
per això ara estem callats.

però tot seguit apel·la al “veritable caràcter valencià:

Alça't, poble de València,
i comença a caminar,
perquè un poble nascut lliure
no ha de viure empresonat.

(Què vos passa, valencians?)

Esquirols, per la seva banda, apel·len a l'orgull. Amb tot de metàfores gastronòmiques proposen ni més ni menys que no permetre que ens governin des del “centro”. Tota una declaració d'intencions.

Fa temps i temps que els del “centro” ens han aigualit el vi,
i el “cocido” que ens endossen ni el fetge no el pot pair.
L'encís de la botifarra no deixeu desvirtuar,
que a tot governant amb barra bé n'hi haurem de regalar.

(“Corrandes vénen”)

Per últim, una manifestació volgudament regeneradora del **caràcter nacionalment genuí** per part dels autors de la CC ve representada, entre altres, per aquestes tres cançons de guerra contra l'invasor:

Catalunya, combat gran (Rafael Subirachs):

En sentir-ne tot això
s'és avalotat la terra.
(...)
A les armes, catalans,

que el rei ens declara guerra!”

‘Cant de Maulets’ (Al Tall):

Enrameu de murta places i carrers,
abastiu de piules xavals i xiquets,
aclariu la gola amb vi i moscatell,
que no hi ha qui pare el pas dels maulets.
(...)
i si no l’empara el Nostre Senyor,
tallarem la cua a Felip de Borbó.
(...)
Si l’oratge es gira en mal dels maulets,
vindran altres dies que bufe bon vent.

‘Au, jovent’ (Coses. Anònim del s. XIX):

Eixa gent entravessada
que ho té tot empudegat:
eixa trepa ens ha robada
nostra pau i llibertat.
Mes ja els ve l’hora darrera,
ja els arriba l’escarment;
sortim tots a la cacera
d’aquests llops sens planyiment.

Au, jovent...

Els autors més assertius de la NCC (Raimon, Llach, Esq...) van captar quin és el major problema i el cavall de batalla, per tant, de la societat catalana.

8. Epíleg

8.1 Un moviment sinèrgic.

La sinergia es caracteritza per la integració i l'afinitat entre les parts. Cal afirmar que aquest vessant particular de la NC que és la cançó combativa és un moviment sinèrgic: els autors combatius de la NC, en aquest període de 25 anys esdevenen una sinergia consistent en una concentració de voluntats, de lluita i creativitat dirigides a l'objectiu d'influenciar la societat i mobilitzar-la en l'ideal de l'alliberament nacional i el progrés social. Els mouen els mateixos motius, i elaboren les cançons en virtut dels mateixos tòpics i temes, utilitzant els mateixos recursos retòrics i duent a terme, més sovint del que sembla a primera vista, una estreta col·laboració entre ells. I per bé que cada un dels autors treballava individualment, i de manera lògica vivia la seva pròpia dinàmica artística, hi havia en ells la consciència de servir una causa comuna, de remar en una mateixa direcció. Tot plegat va lligat i té relació amb el veritable caràcter de la NC com a moviment (v. 8.4)

La NCC és, doncs, una sinergia en ella mateixa, val a dir, entre els seus membres i llur dinàmica. Aquests actuen sinèrgicament entre ells, però, alhora, la NCC és un dels factors d'una sinergia encara més àmplia, com és la lluita nacional catalana, car actua sinèrgicament amb la societat catalana conscient i combativa: individus particulars, associacions, partits polítics, sindicats i entitats culturals i esportives.

8.2 La crisi dels vuitanta.

Als anys vuitanta, un cop instal·lats en les seves cadires, els polítics que van utilitzar la NCC per crear un clima social favorable i promocionar-se, van decidir, no sols prescindir-ne, sinó ofegar-la. Especialment pel que fa a cantants que podien fer nosa, perquè el seu esperit crític els feia insubornables, com ara Ovidi Montllor i Pi de la Serra. Ja no s'organitzaven concerts, i la presència als mitjans els era del tot vetada. A tot això s'afegia la dificultat per enregistrar discos. solament sobrevisqueren, i amb dificultats, els autors més potents, com ara Raimon, Llach... i La Trinca quan canvià de referents.

El 21 de maig de 1985 es produí una tancada al Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya organitzada per l'Associació de Cantants, Intèrprets i Professionals en Llengua Catalana, per protestar pel tracte rebut per part de la CCRTV.

Són particularment il·lustratives les paraules de Lluís Llach a Josep M. Muñoz en una entrevista a l'Avenç:

“Hi ha un senyor llorejat, comunicador del país, que el van fer responsable musical de TV3. la seva primera declaració és”a TV3 a partir d’ara no es posarà música catalana, perquè no podem ser una televisió provinciana”. Jo entenc el que està dient. però, primer, un càrrec públic no pot dir això; segon, el que ha de procurar és que la música catalana no sigui provinciana, en el cas que ho sigui; i tercer, en tot cas, l’Estatut de Catalunya atorga una funcionalitat determinada a la seva televisió. Me’n recordo que això era un any abans que jo fes el Camp del Barça. la motivació més emprenyada per a fer el Camp del Barça és aquesta, que es discutia públicament si s’havia de cantar en català o si ja no calia. I et faries creus de les plomes que deien que deien que ja no calia. En un moment personal difícil, i sense gaires llocs a Barcelona on poder actuar, em sembla que va ser el que aleshores era el meu mànager, en Joan Molas, que va dir: “Anem al Camp del Barça”.

El Camp del Barça per mi va ser sobretot demostrar que hi havia un públic important per a la Nova Cançó (...)

(L’Avenç 360, setembre 2010)

8.3 Trajectòria posterior dels autors.

Farem tot seguit una petita aproximació a la trajectòria que seguiren els autors de la NCC després del *període combatiu*.

Josep M. Espinàs Després de la dissolució dels Judges considerà que la seva tasca en aquest sentit ja l’havia acomplert, i deixà de cantar, encara que continuà lligat a la cançó com a autor i traductor de temes per cantants com ara Joan Isaac i Guillermina Motta. És destacable la seva faceta d’articulista: des de 1976 a 1999 escrigué una columna diària al diari AVUI, i des d’aquell any passà a fer-ho en El Periódico, fins avui. Entre 1984 i 1990 conduí programes d’entrevistes a TV3 i al Canal 33.

Però la seva faceta més prolífica ha estat la d’escriptor, encara que ell, paradoxalment, no s’hi considera. Però ha publicat al llarg de la seva carrera més de vuitanta llibres de gèneres que van des de la novel·la a la biografia, passant pels llibres de viatges.

Va rebre la Creu de Sant Jordi el 1983, el Premi Nacional de Cultura el 1995, el Premi d’Honor de les Lletres Catalanes el 2002, el Premi d’Ofici de Periodista el 2013 i, recentment, el març de 2015, la Medalla d’Or de la Generalitat de Catalunya per la seva trajectòria en els camps de la literatura, el periodisme i la cançó, en els quals ha estat un referent per al país en les darreres dècades contribuint notablement als diversos impulsos de recuperació nacional, no solament en l’àmbit cultural sinó en el de l’acció política (v. 2.1.1), dins el qual va militar en l’independentisme. Durant el seu discurs en rebre aquesta darrera distinció, declarà: *“Hem de resistir amb la duresa del ferro si volem aconseguir el premi de l’or, que és la independència”.*

Raimon, després del *període combatiu*, l'any 1987 publica el disc LP Presències i oblit, amb cançons d'amor i de caràcter intimista.. A partir de llavors trigà deu anys a fer cançons noves. Fora de publicar “integrals” i recopilacions de la seva obra, la diada de Sant Jordi de 1993 tingué lloc al Palau Sant Jordi de Barcelona un concert de celebració dels ‘30 anys d’*Al vent*’, on interpretà cançons seves i hi intervingueren amics de professió com ara Daniel Viglietti, el basc Mikel Laboa, i el gran *folk singer* Pete Seeger (al qual ens hem referit diversos cops en aquest treball), entre altres. De catalans hi participaren Joan Manuel Serrat, Ovidi Montllor (poc abans que se li manifestés la malaltia) i Pi de la Serra.

Raimon ha estat un músic compromès que, després d’una llarga trajectòria combativa, sembla que ha volgut desfer-se de l’etiqueta del que despectivament hom deia cançó (cantant) protesta, i s’ha de reconèixer que a còpia de treball ha experimentat una evolució ascendent pel que fa a la qualitat artística, fins a assolir l’excel·lència. En l’aspecte combatiu, en canvi, podríem dir que, així com La Trinca va traïr la causa, Raimon senzillament en va desertar. Però la deserció de Raimon ja s’entrellucava en el disc Entre la nota i el so (1984), que encara i això, conté les seves dues darreres cançons combatives (*‘Cucuts de rellotge’* i *‘Al meu país la pluja’*). Aquest disc ja traspuava desencant i pessimisme. Potser una de les cançons, *‘Han passat vint anys’*, ja n’és tota una declaració d’intencions, perquè rere una visió derrotista i ombrívola dels seus vint anys de cançó, les darreres frases són eloqüents: *“Han passat vint anys de temps eixut, a repèl i de rebot (...) Quin gran moment per reprendre, per reprendre la nostra vida”* Vaja, com aquell qui vol fer cau i net.

Dins el seu darrer treball, Rellotge d’emocions (2011), no hi ha ni una reivindicació, ni una al·lusió al temps que viu el país, especialment el seu País Valencià . Només records, enyors personals poetitzats, una mica d’Espriu i una crítica sobre la hipocresia de la guerra (*‘Bagdad’91’*). Solament dins *‘Cançó d’un cor que crema’* insisteix en un dels seus leitmotifs antics: “contra la por encara”, però és un cant pessimista.

Absent de les grans fites nacionals dels darrers anys (se’l trobà a faltar en el Concert per la Llibertat, organitzat per Òmnium Cultural i l’Assemblea Nacional Catalana, el 29 de juny de 2013 al Camp Nou), no ha fet ni una aparició compromesa, a diferència d’altres cantants de la NC. Escèptic o allunyat el procés que viu avui Catalunya, el maig de 2014 declarà al Suplement de Catalunya Ràdio (els parèntesis són meus): *‘Jo sóc valencià. Quines repercussions podria tenir la independència de Catalunya sobre el País Valencià? (ja no se’n recorda de la ‘Cançó de la mare?’). L’anticatalanisme creixeria encara més (ja no recorda què deia en ‘Contra la por?’). Sóc un ciutadà, no un polític: votaré i vull saber el màxim, perquè ara la situació és una nebulosa i em genera molts dubtes, no en sé prou (...)’*(ja no recorda què deia en *‘Sobre la por?’*: *“Mig perdudes les paraules, les coses mig amagades, i els homes meitat gest, meitat silenci”*).

Dies després, amb motiu dels quatre concerts de “repàs antològic” de la seva obra que oferí al Palau de la Música Catalana, entrevistat a Vilaweb (5 de maig de 2014) per Pere Cardús, senzillament matisà algunes coses: *“Els arguments els tenen els independentistes”*.

Òmnium Cultural li atorgà, el 2014, el Premi d’Honor de les Lletres Catalanes.

Pi de ls Serra, profundament desenganyat de la Transició política, va ser un dels artistes més castigats per l'oblit i el buit institucional als anys vuitanta (v. 8.2). Tot i així, des del final del *període combatiu* no ha deixat de treballar com a músic i de produir cançons, a més de col·laborar en molts àmbits de la seva professió. Pi de la Serra, que sempre ha tingut un públic fidel a Madrid, on fins i tot facilitava fulls amb les lletres de les cançons traduïdes al castellà, ara té dificultats per fer-hi cap actuació. Al llarg de la seva carrera ha bastit tota una xarxa d'amistats personals i professionals en l'àmbit internacional, com ara amb els cubans Silvio Rodríguez i Pablo Milanés, i des de la seva catalanitat desacomplexada fins i tot en cercles espanyols de la corda de la *movida madrileña*. No ha abandonat mai la consciència de classe ni el caràcter militant de la seva acció tant social com artística, participant en tot d'actes solidaris i antirepressius. La desinhibició i naturalitat que ha mostrat sempre, junt amb la seva honradesa professional i humana, li han fet gaudir d'una estimació considerable. El 6 de novembre de 2012, amb motiu del seu setantè aniversari, rebé un homenatge a la sala Luz de Gas de Barcelona, en el qual actuaren amb ell una colla d'artistes entre els quals hi havia el jove cantant Cesc Freixes, de la nova fornada de músics combatius (v. 8.5), que li versionà la cançó *'La meva estrella'* (v. 5.3.1.3).

Actualment continua produint i actuant, i dirigeix el programa setmanal 'T'agrada el blues?' d' iCat.cat FM.

Guillermina Motta continuà cantant, però a partir de 1981 deixà una mica de costat la cançó per introduir-se en el món de la ràdio i la televisió, amb programes musicals. Des de llavors combinà l'activitat professional a la ràdio i la televisió, presentant també programes d'entrevistes, amb la publicació d'alguns discos i fent alguns recitals.

Jordi Barre va continuar actiu, actuant arreu, enregistrant discos, component i sobretot musicant textos de poetes catalans, coma ara Joan Tocabens, Joan Amade, Josep Carner, fins i tot una versió del *'Cant espiritual'* de Joan Maragall anomenada *'Pregària per a un cant espiritual'*. Compromès fins al moll de l'os amb la llengua, entre moltes altres distincions rebé el 1992 Creu de Sant Jordi, i també fou guardonat amb el Premi Joan Blanca per la defensa del català el 1999.

El 17 de febrer de 2011, vuit mesos després de rebre un homenatge al Palau de Congressos de Perpinyà per part d'una colla d'amics i companys de professió amb motiu del seu norantè aniversari, Jordi Barre ens deixà. En reconeixement de la seva tasca a favor de la cultura catalana al Rosselló i arreu, el Municipi de Perpinyà posà el seu nom a una escola del centre de Perpinyà caracteritzada pel la importància que hi té l'ensenyament musical.

Guillem d'Efak Ferm defensor de la idea de Països Catalans, Guillem d'Efak ha estat un dels personatges més inefables del segle vint en el nostre país, i de la Nova Cançó en particular. Morí el 1995 després d'una llarga malaltia. Tal com li passà a l'Ovidi Montllor, després d'una ocultació deliberada per part del poder i dels mitjans, la seva figura i la seva petja han estat redescobertes per la nova generació, i el seu llegat, reconegut, versionat i actualitzat

És recomanable l'excel·len obra de Bartomeu Mestre i Sureda (Mestre i Sureda 1997) *La balada de Guillem d'Efak* (Mestre 1997). Ha estat capaç de revisar, amb la perspectiva del temps, alguns detalls de la seva obra. Per exemple, parlant de 'Sa cançó de son Coletes' afirmà a Bartomeu Mestre el 1997: "Avui no cantaria la cançó tal com la vaig fer. No hi va haver cap guerra entre germans perquè no érem germans (...). Ara substituiria el darrer vers i cantaria: "I que si torna a haver guerres, les guanyem els catalans" (Mestre 1997). I la raó li assiteix, ja que eren moros i feixistes italians els qui mataven el poble manacorí, això sí, amb la complicitat de l'oligarquia local.

El 15 de febrer de 2015 es va fer de nou l'escenificació, a l'Auditori de Manacor, de la rapsòdia *Siau qui sou!*

Lluís Llach no aturà mai la seva activitat artística fins que decidí plegar definitivament el març de 2007. En tot moment ha continuat produint cançons i enregistrant discos. També ha fet discos col·lectius. Però la faceta més interessant i productiva de la seva trajectòria després del *període combatiu* la trobem en la seva col·laboració amb el poeta Miquel Martí i Pol. Si bé ja havia musicat un poema d'aquest autor l'any 1982, 'Ara mateix', a l'obra Un pont de mar blava (1993) tots dos escrivien junts les lletres i Llach els posà música. Fou l'inici d'una fecunda col·laboració i relació d'amistat i admiració recíproques entre Llach i Martí i Pol, que s'allargà fins al traspàs del poeta el novembre de 2003, i que ens ha deixat discos magnífics com Porrera (1995), Temps de revoltes (2000) i Poetes (2004). Però també cal destacar el seu insubornable compromís amb el país. Ha aparegut sempre en moments especials, com ara quan la majoria absoluta de la dreta espanyola encetà una intensa ofensiva recentralitzadora i anticatalana. Fou, així, que Llach tragué a la llum el disc Jocs (2002), amb la cançó dedicada als sosdits polítics fills de l'antic però mai mort règim 'Neofatxes globals'. També ha estat present de manera desinteressada i gratuïta al servei de diverses causes, com ara la dels insubmissos, la de Greenpeace, Amnistia Internacional...

Traspassat l'Ovidi, i amb Pi de la Serra més posat en el món del *jazz* i el *blues*, de la NCC només restà ell com a avantguarda permanent en el món musical pel que fa al compromís amb el país. Lluís Llach plegà definitivament el 24 de març de 2007, i ho féu amb un concert a Verges, coincidint amb el quarantè aniversari del seu debut amb els Setze Jutges, a Terrassa (concert enregistrat a Verges 2007).

Malgrat tot, ha multiplicat la seva presència pública en virtut del moment que viuen els Països Catalans. Ha estat donant la cara pel país, i no pas per afany de protagonisme, sinó sabedor del valor de la seva imatge en benefici de la causa:

Fou present a la manifestació d'un milió i mig de persones a Barcelona, el 10 de juliol de 2010, contra la sentència del Tribunal Constitucional contra l'Estatut, i no s'hi estigué de manifestar davant les càmeres de TV3: "M'afalaga, m'honora, el que vulguis... però estic fins als collons de que lletres que vaig fer fa trenta anys encara siguin vigents".

A València, el 16 d'abril de 2011, participà en la manifestació organitzada per Acció Cultural del País Valencià sota el lema "Sí a TV3! Sí a la llengua! Sí a la

transparència!', i aparegué al final a les Torres de Serrano en un recital gratuït, essent el primer cop que actuava en públic després de la seva retirada feia quatre anys.

Fou present a la manifestació de l'11 de setembre de 2012 entre dos milions de catalans.

Participà en el Concert per la Llibertat, organitzat per l'Assemblea Nacional Catalana i Òmnium Cultural el 29 de juny de 2013, tot rescatant la seva cançó 'Tossudament alçats' (1 (2006), que n'esdevingué l'himne i clogué l'acte, essent corejada pel públic.

El 19 d'octubre de 2014, en la concentració 'Ara és l'hora' organitzada per l'ANC i Òmnium, acompanyà al piano la Sílvia Bel i en Cesc Freixas, que interpretaven la seva versió d' 'Ara mateix'.

Fins avui és membre del Consell Permanent de l'Assemblea Nacional Catalana.

Segurament l'any 1979 Lluís Llach ja pensava a no eternitzar-se en el món de la cançó, i preveia un adéu, més o menys llunyà però necessari. Vull destacar la cançó '**Vida**', dins l'obra [Somniem](#) (1979), una cançó d'una delicadesa exquisida, amb un text generós i agraït, en el qual fa una mirada optimista cap al futur que intenta fugir de l'enyorança. Paga la pena reproduir-ne la primera i la tercera estrofes, perquè ens ajudaran a comprendre el present de l'autor i la seva situació respecte del món musical d'avui:

Potser em deixin les paraules, o potser em deixeu vosaltres,
o només els anys em posin a mercè d'alguna onada,
a mercè d'alguna onada.
Mentre tot això m'arriba, que a la força ha d'arribar-me,
potser tingui temps, encara, de robar-li a la vida,
i així omplir el meu bagatge.
Mentre tot això m'arriba...vida, vida!
(...)
Si em faig vell en les paraules, si em faig vell en les paraules
per favor, tanqueu la porta, i fugiu de l'enyorança
d'una veu que ja s'apaga.
Que a mi no m'ha de fer pena, que a mi no em farà cap pena,
i aniré de branca en branca per sentir allò que canten
nous ocells del meu paisatge.
Que a mi no m'ha de fer pena...és vida, vida!

Amb aquesta bella manera d'albirar i acceptar el seu relleu generacional, Lluís Llach, dins '**Vida**', anteposa el desig que es mantingui viu l'esperit del país a la seva pròpia perdurabilitat en la memòria col·lectiva. Probablement, quan Llach compongué aquesta cançó no era conscient de com es perllongaria la seva carrera musical, però segurament tampoc s'imaginava la consideració i l'admiració que envers ell sentirien les noves generacions. I tanmateix, autors combatius novells, com ara Cesc Freixas, se'n declaren hereus (v. 8.5). El 19 d'octubre de 2014, sense cantar, solament acompanyant-lo al piano, Lluís Llach estava escoltant *nous ocells del seu paisatge*. Sens dubte, per a ell, *és vida*.

Xesco Boix ens deixà l'any 1984 (v. 2.1.9).

Maria del Mar Bonet, dintre del seu estil, continuà la tasca de recuperació i recreació de la música mediterrània. La seva trajectòria posterior, i fins avui, és d'una enorme i productiva complexitat artística. A més de la recuperació del cançoner popular d'arreu de la Mediterrània, ha posat especial èmfasi en la recerca dels sons àrabs. Obres com ara el "viatge" que suposa Amic, Amat, han trobat la seva continuació en Cavall de foc, Anells d'aigua o Salmaia, entre d'altres obres.

Al maig del 2007 realitzà un espectacle juntament amb el *cantaor* català Miquel Poveda i l'Orquestra Simfònica del Vallès per celebrar els seus quaranta anys de carrera, actuant, entre altres llocs, a Nova York i al Palau de la Música Catalana, on més tard, el 2010, també presentà el seu disc Bellver el 2010, enregistrat amb l'Orquestra Simfònica de les Balears, amb cançons que van des de Turquia a la seva Mallorca natal, passant per Grècia, el món àrab, Itàlia i Sardenya.

Experimentadora de mena, també ha col·laborat i treballat musicalment amb tota sort d'artistes, des de Lluís Llach, Marina Rossell, Pi de la Serra i el grup Al Tall a Nena Venetsanou i Maria Farandouri, de Grècia, la italiana Lucilla Galeazzi, el director de cinema turc Zülfü Livaneli (dins Bellver), Kepa Junkera i Amancio Prada. I, d'una manera particular, amb el pianista i compositor Manel Camp. Pel que fa a la musicació de poetes, el 2013 publicà l'àlbum Fira encesa, un homenatge al seu poeta de capçalera, Bartomeu Rosselló-Pòrcel, que consta de set poemes d'aquest autor ja musicats per ella anteriorment més tres d'inèdits.

Sempre continuà implicada en el combat cultural i nacional. Recentment s'afegí a la crida per l'escola pública i la "marea verda" popular contra la política de genocidi lingüístic del govern de J.R. Bauzà, i actualment no s'està de declarar el seu desig d'independència per als Països Catalans. El 19 de febrer de 2015 rebé el doctorat 'honoris causa' per la Universitat de les Illes Balears (ja havia rebut aquest honor per part de la Universitat de Lleida l'octubre del 2009).

Rafael Subirachs ha continuat dins la cançó en diverses facetes, musicant poetes com ara Gabriel Ferrater i Carles Riba, i desenvolupant un magnífic treball musical sobre Jacint Verdaguer dins un muntatge col·lectiu. També ha musicat poetes catalans medievals com Ausiàs Marc i Jordi de Sant Jordi. Més recentment ha fet diverses col·laboracions amb autors també de la NCC com Maria del Mar Bonet, Pere Figueres i Teresa Rebull.

Ovidi Montllor fou el primer a patir la marginació institucional i mediàtica de la NC als anys vuitanta, perquè per a l'Ovidi, que va ser el primer a denunciar amb les seves cançons l'enganyifa de la Transició, de manera particular en l'àmbit de les relacions laborals i el món del treball, i fidel sempre a la seva rebel·lia, era evident que el combat no havia acabat, i això el feia un cantant especialment incòmode per als polítics recentment instal·lats en les noves institucions dites democràtiques.

L'Ovidi ens deixà el 1995 per causa d'un càncer d'esòfag que se li havia manifestat des d'anys enrere. A hores d'ara és el cantant de la NCC més revisitat i versionat, gràcies al redescobriment que n'ha fet la nova generació de cantants combatius des dels inicis de la nova fornada (v. 8.5), especialment al País Valencià, que avui viu una eclosió de cantants i grups en valencià com mai s'hi havia vist, i que ha vist la creació, per part d'aquests cantants, del Col·lectiu Ovidi Montllor, que des de 2004 agrupa i coordina el millor de la música valenciana, i l'objectiu del qual és donar-li a la música en valencià "*la dignitat i la projecció que es mereix als mitjans de comunicació*". Consta, a hores d'ara, de més de cent grups integrants, i des de 2004 organitza els Premis Ovidi Montllor.

Jaume Arnella, incombustible, és carn de Folk, un trobador en el sentit més genuí de la paraula. A hores d'ara fa deu anys que ha anunciat diverses vegades la seva retirada, però viu amb la música a flor de pell. Ha participat en totes les edicions del festival Tradicionàrius d'ençà de la seva fundació l'any 1987, i no ha abandonat la seva faceta de romancer. Rebé el Premi Nacional de la Música l'any 1991. Sortosament encara és entre nosaltres.

Teresa Rebull, rere el *període combatiu* continuà cantant i fent col·laboracions amb diversos artistes, tot i que amb el pas dels anys cada cop de manera més intermitent. El 2002 edità el disc Cançons populars catalanes, i el 2004 el recopilatori de la seva obra Teresa Rebull. Cançons, 1969-1992.

El 6 de juliol de 2006, Òmnium Cultural li va organitzar un homenatge al Palau de la Música Catalana en el decurs del qual hi va poder actuar per primer cop, amb la presència, entre altres, de Lluís Llach i Maria del Mar Bonet. La discogràfica Picap publicà el recital amb el títol Visca l'amor (2006). El 1999 edità un llibre autobiogràfic titulat *Tot cantant* (Banyuls 1999).

Al llarg de la seva vida va ser profusament guardonada. Entre altres distincions, el 1993 li fou atorgada la Creu de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya i el 2007 va obtenir el premi Memorial Francesc Macià per la defensa de la llengua i la cultura catalanes.

I l'any després de rebre un homenatge per part de l'Associació Enraonem, de Ceret, amb motiu de la diada del 8 de març, el 15 d'abril de 2015 Teresa Rebull traspassà, a noranta-cinc anys, a Banyuls de Marenda, on residia des de 1971.

Joan Isaac, després d'enregistrar el seu darrer LP el 1984 abandonà l'escena. Reaparegué, però, el 1991, amb tres recitals al Teatre Regina de Barcelona.. El 1998 tornà a actuar en petites sales i enregistrà un CD, Planeta Silenci (1998), amb arranjaments de manel Camp i Joan Garrobé.

Pere Figueres reprengué l'activitat artística després de recuperar-se d'un greu accident automobilístic que sofrí a finals dels anys vuitanta, i que el tingué apartat de l'activitat durant bastants anys. Tornà a cantar amb freqüència, i el 1995 participà en el muntatge de Rafael Subirachs sobre Verdaguer *Cançó de la terra*. Durant anys havia anunciat un disc dedicat al món dels arbres, que aparegué la primavera de 1998. Consta de dinou textos propis, un poema de Josep Sebastià Pons (*'Camí vell'*) i una cançó de Joan Pau

Giné (*La marinada*). L'estrenà el mateix any amb un espectacle epònim al Palau dels Reis de Mallorca de Perpinyà, i és enregistrat en el llibre-disc *Arbre* (1998). El 2005 publicà un nou LP, *Tu i jo*.

Esquirols es van dissoldre l'abril de 1986. Després de dotze anys d'activitat, en el moment de desfer-se el grup deixaren pendents vint-i-cinc contractes d'actuacions que mai no arribaren a tenir lloc, i tot un públic entusiasta arreu dels Països Catalans. Però l'esperit d'Esquirols mai perdé la seva vigència. Fou el treball constant i la fidelitat a la seva línia, marcada per l'ideal i el compromís, que ha fet que quasi quaranta anys després de la seva publicació, cançons com *'Arrels'* i *'Fent camí'* les continuïn cantant diferents sectors de joves de diversos entorns, i alhora, altres cançons del grup com *'Conte medieval'*, *'Al banderer de la pau'*, *'Torna, torna, Serrallonga'* i *'Et cobriran de blasmes'* hagin estat versionades i fetes pròpies per la nova generació de cantants combatius (v.8.5), convertint el grup en un veritable fenomen transgeneracional.

El setembre de l'any 2004 s'endegà a través d'Internet (www.esquirols.ateneu.org) una campanya amb el lema 'Torneu, torneu, Esquirols', amb la qual se'ls demanava un retorn al món de la cançó. Al cap d'un any la campanya ja havia rebut més de 1200 signatures. No cal dir que el retorn no s'arribà a produir, no sols per raons de l'activitat professional dels seus membres, sinó potser també perquè, com n'apuntava un d'ells, en J. Font, "de *revivals* n'hi ha més de patètics que de reeixits". La cloenda d'aquesta campanya consistí en un recital de les seves cançons per part d'una colla de cantants i grups d'arreu del país, que tingué lloc al teatre Conservatori de Manresa el maig de 2005. També han estat objecte d'actes musicals d'homenatge arreu del país entre el 2010 i el 2011, com el que les quinze veus del grup Sciurus li van tributar entre altres llocs a l'Auditori de Barcelona. No podem obviar la menció a les "esquirolades" (recitals espontanis de cançons d'Esquirols per part de cantants diversos que han tingut lloc arreu del país). El cas és que les seves cançons i empremta pervisqueren, tant per la seva qualitat musical i lletrística com per la vigència dels seus temes, particularment els de caràcter més reivindicatiu.

UC, reuiu el 1993... junt amb el també membre antic Joan Marí "Murenu", Víctor Planells, autor de (bona?) part de les lletres? de les múciques de l'etapa anterior... psiquiatra de professió

Víctor Planells, home compromès amb el país..., cedí una cançó... per la mani per la llegua

Isidor Marí, després d'un llarg períple institucional... entre 2010 i juliol de 2014 ha estat president de la Secció... continua treballant per la unitat de la llengua i la primacia d'aquesta dins el seu propi espai, i advocant obertament per un projecte polític, econòmic i cultural compartit entre els Països Catalans (Toda 2012).

Araceli Banyuls enregistrà el seu segon LP, *Grocs i Blaus*, el 1987, nou anys després de *Adés i Ara*. Aquest treball ja forma part del que per a ella significava una nova etapa vital, marcada pel retrobament amb la natura dins la seva comarca natal (La Safor), de la qual emanarien ja tota la seva música i poesia. És un disc amb vuit temes lírics i un parell de poemes musicats per ella. Durant la segona meitat dels anys vuitanta dedicà la seva creació musical bàsicament a la cançó infantil, organitzant recitals i fins i tot

enregistrant un parell d'LP en valencià. L'any 2004 reaparegué en el món de la música adulta amb un LP en castellà.

Ramon Muntaner, després del seu darrer disc, el 1988, treballà per la Generalitat de Catalunya fent-se càrrec de l'oficina Ressons de difusió musical, i com a director de programació de la sala de música i dansa L'Espai. El 1996 s'incorporà com a director de la Societat General d'Autors i Editors a Barcelona.

Lluís el Sifoner continuà cantant fins al 1989, per després desaparèixer de l'escena durant un llarg període de temps, quan es posà a les ordres del director de Ràdio Televisió Valenciana (RTVV), Amadeu Fabregat, com a assessor lingüístic amb l'objectiu de descatalanitzar el lèxic de Canal 9, i arran de les fortes xiulades que li dedicà el públic al Teatre Principal de València (no el deixaren cantar) en presentar el muntatge col·lectiu *Quart Creixent*. Abandonà la cançó i es lliurà als postulats del PP valencià en matèria nacional, blasmant el catalanisme polític com a "impositiu" i "distorsionador". Fins i tot és recentment autor d'una delirant tesi doctoral on afirma que el valencià prové... de l'occità (!). El 2007 reprengué l'activitat com a cantant i es continua dedicant a la docència.

Paco Muñoz continuà un temps la tasca docent, però continuà de ple en el món de la música i ha dut a terme fins avui una prolífica obra discogràfica, amb temes propis i musicació de poetes, particularment Vicent Andrés Estellés.. Als anys noranta patí la política anticultural del PP valencià, que el titllà de "cantant catalanista". El 2001 va rebre un homenatge a Quart de Poblet a les Trobades d'Escoles en valencià i diversos premis, entre altres el premi Ovidi Montllor atorgat pel Bloc de Progrés jaume I d'Alcúdia. L'any 2008 anuncià la seva retirada definitiva amb uns quants concerts, el darrer a sueca, el 25 d'abril.

8.4 Desfent equívocs.

Van sorgir als anys vuitanta, sobre la Nova Cançó, una sèrie d'equívocs que fóra bo de desfer. En primer lloc, una presumpta ocultació deliberada i manca de referències a Catalunya dins les cançons. En segon lloc, la negació del caràcter de moviment de la Nova Cançó. Voldria, breument, intentar desfer totes dues idees.

Pel que fa al nom del país. en primer lloc, cal considerar que un fenomen cançonístic que neix tan imbricat en la societat catalana, que emergeix d'ella, no necessita prodigar-se en esments a la nació, ans trencaria la naturalitat amb què s'entén a on pertany i què s'està defensant. Els Setze Jutges, autors de l'invent, ja havien donat a entendre que es tractava de fer una cançó nacional, que brollés de la veritable naturalesa del país. Malgrat tot, en la NC abunden, de manera no forçada, sinó natural, els mots Catalunya i català, així com València i valencià, o Mallorca i balear, Rosselló i català...

A Raimon, per altra banda, no li cal esmentar quin és el poble que "*vol cantar la vida*" i "*que no vol morir*" (*Cantarem la vida*), ni Lluís Llach necessita especificar quin és el

país al qual es refereix dins *'Darrera les muntanyes'*, *'Encara'* o *'Venim del nord, venim del sud'*. Però també hi ha esments directes, com els que es troben, per posar-ne només alguns exemples, dins *'Corrandes vénen'*, d'Esquirols (“...però qui xucla la mamella no som pas **els catalans**”); dins ***Catalunya, comtat gran***, cantada per Rafael Subirachs; *'Primer diumenge d'octubre'*, d'Al Tall, plena de topònims valencians; *'Eivissa, petit bocí'*, del grup UC, que, a més del topònim, no s'està de dir: “*Que som terra catalana ja és ben fàcil d'advertir...*”; *'Plany de Salses a Guardamar'*, que a banda del títol, ben explícit, abunda en topònims, com en la cançó esmentada d'Al Tall; també d'Al Tall és *'Per Mallorca'*; *'Catalluna'*, de la Companyia Elèctrica Dharma, és una poetització del nom del país; *'La cançó del mariners'*, poema de Ventura Gassol cantat per Esquirols diu “*Catalunya, pàtria nostra...*”

La perspectiva de la NC, i en particular de la NCC, és tan catalanocèntrica que no cal abundar en el nom del país ni en els gentilicis. La complicitat popular i la naturalitat són tan fortes que no resulta de cap manera necessari esmentar-los, fora dels casos que per raons precisament de naturalitat s'escaigui. El caràcter sobreentès en reforça la referència.

La Nova Cançó com a moviment, per altra banda, és una evidència. Malgrat el que afirmen alguns autors i comentaristes, com ara l'admirat Miquel Pujadó (Pujadó 2000), que considera que “parlar de Nova Cançó el 1968 ja no té sentit i que com a moviment ja no existeix” (sic), el tema cal mirar-lo des d'una perspectiva més sociològica i per tant, diria que científica. Un moviment, per definició, es caracteritza per un moment o fet fundacional, requereix la consciència per part dels seus membres de pertànyer-hi, i mor o caduca quan els seus membres l'abandonen o aquest moviment és substituït per un altre. En el cas del moviment que té el seu moment fundacional en l'article de Lluís Serrahima *'Ens calen cançons d'ara'* (9) i que enceten els Setze Jutges, el creixement que experimentà es degué a les condicions objectives de la seva raó de ser, i en cert moment experimentà un efecte multiplicador. No hi ha cap raó per donar el moviment per acabat el 1968, ans al contrari, era, a mesura que transcorria el temps, més viu i reeixit. Ara bé, cal fer-hi una precisió: La Nova Cançó com a moviment no s'acabà ni tan sols en acabar el *període combatiu*. En tot cas podríem parlar d'intent d'eliminació (v 8.2, sobretot les paraules de Lluís Llach pel que fa a les raons que el motivaren a fer el Camp Nou del 85). Fou quan la Nova Cançó aconseguí aguantar l'intent d'anihilació els anys vuitanta, i amb la florida del rock català als anys noranta que, en esdevenir del tot normal cantar en català i en qualsevol gènere, la idea de Nova Cançó, si bé ja no se'n parlava en aquests termes, quedà difuminada en la normalitat del fet de cantar en la llengua pròpia d'un país. Els Setze Jutges havien assolit el seu últim objectiu.

Pel que fa a la consciència de moviment, parem atenció a tres fets concrets:

La consciència de moviment es mostrà com a cosa real des del moment que els **retrets a Serrat** per decidir cantar també en castellà es fonamentaven en la idea d'aquells que entenien la cançó, no pas com a fenomen comercial, sinó com aquell moviment amb caràcter de resistència cultural iniciat pels Setze Jutges i del qual Serrat n'era membre. Els arguments que feien servir tant Raimon com Lluís Llach per explicar-ne la seva

disconformitat anaven en aquest sentit: *“Pocs que en som i se’ns en va un”* (Raimon); *“No era només Serrat, era la Cançó que es posava en judici, i els Setze Jutges – ah!, dirien: quan guanyeu diners?, quan teniu èxit fora”*- (Lluís Llach). Aquests testimonis donen fe de la consciència de moviment per part de la major part dels seus membres. En qualsevol cas se sentien participants d’un fenomen cultural que transcendia el tema artístic i s’implicava en els factors socials. En un país normal, en el qual cantar en la pròpia llengua no fos un combat que impliqués una militància, cantar ocasionalment en una altra llengua no hauria ocasionat cap mena de debat.

Entre el 12 i el 14 de desembre de 1970, **amb motiu del Procés de Burgos**, entre les vagues i protestes arreu de l’estat, a Catalunya tres-cents intel·lectuals, artistes i cantants es tancaren a Montserrat. Joan Manuel Serrat trucà a la Guillermina Motta: “Hem de fer alguna cosa”. I tots dos van decidir afegir-s’hi. També ho feren Raimon i Pi de la Serra quan els ho van proposar. Hi existia en ells la consciència que eren homes i dones que constituïen un sector cultural ben concret, i volien donar una imatge de compromís.

Pocs dies després del **triomf la Revolució dels Clavells**, l’any 1974, a Portugal, diversos membres de la NC feren cap a Lisboa, tot intervenint en diversos recitals, esdevenint la continuació, aquest cop presencial i directa, de la col·laboració de la Nova Cançó amb el Canto Livre portugués, i en el que es considerarà com una ambaixada cultural i nacional, una trobada de moviments musicals. Hi foren presents Lluís Llach, Pi de la Serra, Ovidi Montllor, Toti Soler i Maria del Mar Bonet, entre altres.

Sense aquest caràcter de fenomen col·lectiu, el seu abast nacional, el contínuum que representava la inclusió progressiva de nous cantants i la imbricació en les lluites i els anhels socials junt amb la col·laboració entre els autors, l’eficàcia de la NC hauria estat nul·la. La indiscutible intenció didàctica, la referència als mateixos motius, tòpics i temes, i la utilització dels mateixos recursos retòrics i esquemàtics, així com la connexió entre els autors confereixen a la NC, especialment en el seu vessant combatiu, un veritable caràcter de moviment.

Com a il·lustració de **la idea de contínuum**, hem de partir del fet que la NCC són uns sons, unes lletres, un panorama musical en un temps i un espai. Cada cop que surt un nou cantant recull un bagatge i al mateix temps esdevé creador. Un autor novell que en un moment concret es posa a cantar és perquè vol dir-hi la seva. (sovint s’hi ha incorporat de la mà d’algun cantant ja consagrat dins l’escena musical), i irromp dins el panorama, però no parteix de zero, ja que coneix el que s’ha cantat fins a llavors, i conscientment o inconscientment tot allò el condiciona i l’influeix, per bé que hi pugui aportar un estil i una personalitat pròpies. N’és coneixedor i es posa dins el context. Un cas ben paradigmàtic és el de Marina Rossell. La seva incorporació, de la mà precisament de Teresa Rebull, fou tardana, però el seu primer LP ja conté textos relatius al desvetllament nacional, a les execucions del franquisme i a la lluita contra la por com a camp de batalla, en la línia d’altres cantants.

8.5 La tornada dels deu mil. Els epígons.

*“Senyores, senyoretes i senyors: anem a començar aquesta nova actuació dels Setze Jutges. En realitat, la primera cosa que us preguntareu és per què aquest nom. Ens diem els Setze Jutges per molts motius, però els principals són aquests: en primer lloc, som els Setze Jutges perquè volem donar, a través del títol, una locució ben catalana; en segon lloc —és una qüestió de fons—, volem ser irònics, diem sempre que la nostra cançó és una crònica tendra i irònica del país; i en tercer lloc hi ha el nombre, no som pas setze, volem arribar a ser setze, però quan serem seixanta, i un dia arribarà, ens direm Can Seixanta, i molts anys després potser serem a milers, i llavors se’n dirà **la tornada dels deu mil**”.*

Miquel Porter. Jutge núm. 1, 1962.

Amb quina delectació contemplaria Miquel Porter la dimensió que té avui la cançó catalana, tan deutora del moviment que ell i un grapat d’idealistes varen iniciar. L’efecte dels Setze Jutges fou tant multiplicador com diversificador. La dimensió d’abast nacional l’encetaren aviat Raimon, primer, i Jordi Barre poc després, al sud i al nord del país respectivament. Aquestes paraules transcrites més amunt corresponen a la presentació d’un recital dels Setze Jutges per part de Miquel Porter l’any 1962.

En aquest treball defenso que el *període combatiu*, i per tant la CC, acaben l’any 1986 amb els darrers (i perdurables) sons de la Companyia Elèctrica Dharma. A l’esmentada crisi dels vuitanta i la manca d’una producció musical amb textos crítics, es podia dir que cantar en català havia deixat de ser una raresa o un acte de resistència cultural, però calia no abaixar la guàrdia. Els mitjans, tanmanteix, no afavorien la música en català. Però el mateix any 1986 es produeixen simultàniament dos fenòmens. Per una banda, l’aparició arreu de Catalunya d’una florida de grups de rock en català que tindrà un efecte multiplicador, tant de grups com de públic. Per altra banda, i gràcies a la força de voluntat de l’antic integrant del grup Coses Jordi Fàbregas, tingué lloc la creació del cicle Tradicionàrius (avui encara viu), dedicat a la recerca i difusió de la música tradicional i d’arrel. Amb aquests dos fets, i sobretot per l’empenta del rock català, en aquells moments es pot dir que la cançó catalana a començaments dels anys noranta és un fenomen cultural normal i consolidat. És **la tornada dels deu mil**.

Dins d’aquests **deu mil** hem de parlar ja, d’una manera particular, dels epígons. Epígon, en la seva accepció de seguidor d’un autor o d’un estil d’una generació anterior, és el mot que més li escau a la nova generació de cantants combatius. El rock català serví, entre altres coses, per mantenir i conservar la consciència nacional després de la crisi del vuitanta i la marginació oficial de la NC durant deu anys, i preparà el camí a la moderna cançó de combat. Els epígons són la nova generació combativa. Els joves de la nova generació s’han trobat un problema irresolt, aquell que la Transició no sabé ni volgué abordar. Un problema que abasta diversos fronts: el nacional, el laboral, el de la justícia social...i una involució que desemmascara l’egoisme i la covardia d’una classe política que no estigué a l’altura dels ideals.

Per això hem de parlar de la NCC com d'un fenomen transgeneracional. Perquè la realitat és tossuda, i perquè els motius que movien la NCC restaven vigents i responien, no pas a capricis ideològics ocasionals sinó a les necessitats objectives de la societat catalana, els cantants de la nova generació han redescobert aquells cantants i els han adoptat espontàniament com a models, han rescatat els seus missatges i els han tornat a col·locar a l'avantguarda de la reivindicació. És com si la NCC hagués restat latent, esperant temps més propicis per realitzar els ideals que contenia.

La nova generació ha reprès, d'entrada, la idea de la cançó com a arma de lluita, ha pres la NCC com a font d'inspiració, creant-hi un fil de continuïtat i adoptant-ne els esquemes i patrons compositius, i fins i tot n'han versionat una bona colla de temes.

Francesc Ribera, 'Titot', berguedà, vocalista i ànima de Brams, Aramateix i Mesclat, em parlava personalment dels seus referents: Lluís Llach, pel que fa a la poètica, i La Trinca per la ironia. Admirador del grup i versionador de diverses cançons d'Esquirols, participà en l'acte homenatge que els van fer el setembre de 2005.

El mateix Titot, així com altres joves autors, va participar en diversos homenatges a Xirinacs, un altre dels referents reivindicats per la nova fornada, com el que li van tributar al Palau de la Música Catalana el 6 d'octubre de 2008, i on Titot interpretà la cançó *'Al banderer de la pau'*.

Joan Reig, bateria d'Els Pets i de Mesclat, entrevistat per Xavier March (El Singularidigital.cat, 18-02-2010) afirmava: *"Molts d'aquells missatges avui encara són plenament vigents. Encara no vivim en un país radicalment democràtic (...) Moltes d'aquelles cançons ja parlaven de la qüestió nacional i es podrien haver escrit abans d'ahir"*.

Cesk Freixas, jove cantant penedessenc, es considera hereu i s'emmiralla declaradament en Lluís Llach, amb qui té relació d'amistat i ja ha compartit escenari diverses vegades.

Al País Valencià, que avui viu una eclosió de cantants i grups en valencià com mai s'hi havia vist, es creà l'any 2004 el Col·lectiu Ovidi Montllor, un homenatge al cantant de la NCC sens dubte més revisitat i versionat. Aquest Col·lectiu aplega el bo i millor de la música valenciana, i té com a objectiu donar-li a la música en valencià *"la dignitat i la projecció que es mereix als mitjans de comunicació"*. Consta, a hores d'ara, de més de cent grups integrants, i des de 2004 organitza els Premis Ovidi Montllor.

El valor de les versions com a mostra del que afirmàvem sobre la latència de la NCC i aquesta com a referent per a la nova generació queda reflectit en aquest inventari, per descomptat, incomplet a hores d'ara:

- 'Al vent'*. Cesk Freixas. La veu dels pobles lliures. 2006.
- 'Jo vinc d'un silenci'*. Joan Manuel Serrat, dins Banda sonora d'un temps, d'un país (1996).
Refugi (Joan Reig, d'Els Pets, i d'altres). Vestits Nous (2010).
Komfusió. Retrobem els orígens. 2012.
- 'El burro i l'àguila reial'*. Tocats pel foc. 2012.
- 'L'estaca'*. Gorka Knörr (2011).
- 'La gallineta'*. Inadaptats. Homenatge a Lluís Llach. Si véns amb mi. Picap. 2007.
- 'Abril 74'*. Marta Rius (2008).
- 'Itaca'*. Komfusió. Retrobem els orígens. 2012.
- 'Venim del nord, venim del sud'*. Komfusió. Retrobem els orígens. 2012.
- 'Torna, torna, Serrallonga'*. Mesclat. Mesclat (2001).
- 'Conte medieval'*. Titot i David Rosell . Viatge efímer a la vall dels mots. (2000).
Ebri Knight. La palla va cara. Propaganda per l'acció, 2013.
- 'Et cobriran de blasmes'*. Marc Serrats i Piero Pesce (2008).
Aramateix. 300 anys, 2008.
- 'La cançó dels mariners'*. Tralla. Fora son! 2004.
- 'Au jovent!'*. Mesclat. Mesclat (2002).
- 'La fera ferotge'*. Espiral d'embulls. L'edat de plàstic, Blau, 2003.
Xerramequ Tiquis Miquis. 2004.
- 'Tot explota pel cap o per la pota'*. Mesclat (2001).
Homenatge a Ovidi. Bullanga, 2004.
- 'Perquè vull'*. Joan Manuel Serrat. Banda sonora d'un temps, d'un país (1996).
Inadaptats. Indp. Bullanga, 2002.
- 'Encara, nois, encara'*. Inadaptats. Indp. Bullanga, 2002.
- 'Va com va'*. Inadaptats. Indp. Bullanga, 2002.
- 'Serà un dia que durarà anys'*. Inadaptats. Indp. Bullanga, 2002.
- 'El diluvi'*. Inadaptats. Homenatge a Ovidi. Bullanga, 2004.
- 'Autocrítica i crítica'*. Juli Mira. Els nostres poetes. Picap, 1998.
Inadaptats. Homenatge a Ovidi. Bullanga, 2004.
- 'La cançó de les balances'*. Titot i David Rosell . Viatge efímer a la vall dels mots. (2000).
- 'Sageta de foc'*. Cesk Freixas. La veu dels pobles lliures. 2006.
Inadaptats. Homenatge a Ovidi. Bullanga, 2004.
- 'La samanrreta'*. Cesk Freixas. La veu dels pobles lliures. 2006.
- 'Lladres'*. Refugi (Joan reig, d'Els Pets, i d'altres) (2009).
- 'Cant de maulets'*. Obrint Pas (2002).
Obrint Pas+Al Tall+Titot, en directe a València, 10 setembre 2010.
- 'Per Mallorca'*. Lluís Miquel i Paco Muñoz (2003).
Gorka Knörr (2006)
- 'Processó'*. Banda Bassotti (2003).
- 'Què volen aquesta gent'*. Mesclat (2001).
La gossa sorda.
Malsujeto.
Sabor de Gràcia.
Elisa Serna (en castellà).
Edyta Geppard (en polonès).

La NCC no assolí els objectius en el seu temps, però la seva eficàcia consistí, primer, a contribuir a la resistència i l'esperança, i després, a forjar una consciència social i, particularment, un independentisme sociològic, militant o no, del qual begueren els epígons. És transgeneracional perquè ha deixat una petja retrobada i seguida per una generació ulterior, i perquè és vigent la lluita pels motius i temes, i per la reivindicació que se'n fa tant dels autors de la NCC com de les seves cançons. Tant de bo el poble català sàpiga aprofitar aquesta nova oportunitat, i, tal com diu Esquirols en la cançó *'Tanmateix, serenament'*: “que la por de volar no ens enterri”.

9. Conclusions

El fils conductors tematicoargumentals.

Arran de la lectura del meu treball de recerca el mes de juliol de 2002 sobre *Metàfora i recerca de la complicitat en les cançons del grup Esquirols*, i malgrat que la meua idea de tesi doctoral anava per un altre camí, els suggeriments (o recomanacions) per part dels membres del tribunal adequats a que orientés la tesi al voltant del mateix tema però fent-lo extensiu a tot l'àmbit de la Nova Cançó (NC) em varen resultar convincents, i em feren desdir del propòsit inicial i dirigir la recerca, no ja a un grup musical concret, sinó a tot el moviment.

Seguint el fil del treball de recerca, dins el qual esmentava i tractava també alguns temes d'altres autors, hi observava la coincidència de determinats esquemes retòrics de cançons d'Esquirols amb les altres de la NC que també hi tractava, per relacionar-les, bé per la temàtica, bé pel que feia a la utilització de recursos retòrics semblants.

Mesos després, ja posat en matèria de la tesi, tan bon punt com vaig encetar la recerca d'autors i de cançons per tal de confegir-ne un corpus, vaig anar descobrint-hi tot de textos amb seqüències discursives i temàtiques semblants, de vegades paral·leles. El que al principi em semblaven meres coincidències formals, em va fer adonar que dins el vessant combatiu de la NC, que l'anomeno Nova Cançó Combativa (NCC), existeixen tot de textos que comparteixen d'una manera espontània, és a dir, no preconcebuda pels cantants, un seguit de seqüències que amb total paral·lisme menen un argument i desenvolupen un tema a manera de fil conductor. A partir d'aquí vaig esmerçar els esforços a descobrir, sistematitzar i analitzar el que vaig començar a anomenar *fils conductors tematicoargumentals* (f.c.t-a.), els quals han esdevingut el motiu central de la tesi.

La complexitat del contingut lingüístic dels f.c.t-a. (detallats i analitzats en el cap. 5.9) em feren considerar imprescindible considerar estendre'n l'anàlisi lingüística més enllà de l'àmbit de la metàfora i ampliar-la a altres àmbits de l'anàlisi del discurs.

Per altra banda, i per bé que, tal com dic en la Introducció, el caràcter d'aquest treball és eminentment lingüístic, em vaig adonar que era necessari complementar l'anàlisi del discurs del vessant combatiu de la Nova Cançó amb una rigorosa contextualització històrica, sociològica i política per tal de situar en el temps i en l'espai cada cantant, cada cançó i cada fet narrat, i em va fer estendre l'anàlisi a factors com ara la història precedent, la coetània i fins i tot la immediatament posterior al període de vigència plena de la NCC, que hi anomeno *període combatiu*, així com als aspectes sociològics, ideològics i polítics que l'emmarcaren, de manera que bé podríem dir que es tracta, inevitablement, d'un treball pluridisciplinar.

Resumint, doncs, el motiu central de la tesi, els f.c.t-a, direm que es tracta d'esquemes retòrics resultants d'abstraccions fetes sobre la forma i el contingut del missatge de les cançons. Constitueixen seqüències de l'argument complet de les cançons a manera de fil conductor i en desenvolupen el tema. Es caracteritzen perquè cada un d'ells constitueix una unitat de sentit, i en l'aspecte pragmàtic vehiculen, a través d'un missatge concret, una idea-força. Un dels factors que atorguen carta de naturalesa als f.c.t-a. és la correspondència que alguns d'ells guarden, bé amb determinats *motius*, o bé amb una determinada modalitat d'acte de parla, d'acte il·locutiu.

Els factors il·locutius i perlocutius.

En entrar en l'estudi d'un dels elements lingüístics més importants en el discurs dels textos de la NCC com són els actes de parla des del punt de vista il·locutiu, ens hem pogut adonar que el 52 % de les cançons del corpus de cançons de la NCC que hem seleccionat en aquest treball són arquetípicament assertives, encara que fins i tot la resta de cançons, incloent-hi el 30% que són arquetípicament exhortatives, per bé que corresponguin arquetípicament als altres tipus d'actes de parla, contenen també un fort component assertiu. L'assertió, dins la NCC, brolla de la convicció ferma i l'afirmació valenta i argumentada dels propis drets per part dels cantants, de l'actitud de confiança en ells mateixos, de convicció en els plantejaments que exposen i d'una disposició serena però valenta a l'hora d'expressar els propis raonaments. Amb el discurs assertiu constaten i descriuen la realitat conflictiva de la societat catalana, i cerquen en els receptors l'efecte perlocutiu de convèncer, aclarir dubtes i fer entendre les causes dels problemes. Si bé tot el conjunt de la NCC té un component didàctic, en les cançons il·locutivament assertives aquest component es dona en la seva màxima expressió: *afirmar* (o *explicar*) per *informar* (no debades, és l'acte de parla més propi de les cançons de mode explicatiu); *argumentar* per *convèncer* i *aclarir dubtes*; *denunciar* i *alertar* per *fer prendre consciència*. Tracta, doncs, de canviar actituds per canviar el futur.

La reivindicació nacional dins la NC.

Si bé és una evidència que l'eix central del discurs combatiu de la NC és la reivindicació nacional, el cas és que habitualment la majoria dels comentaristes (cronistes, analistes) ens l'han volgut presentar com un afer lligat a l'antifranquisme. I ves per on, tot analitzant els textos de les cançons, això és revela com a totalment fals. Contra aquesta visió reduccionista, el que es desprèn d'una anàlisi acurada de les cançons que aborden aquest motiu ens fa adonar que l'antifranquisme no fou sinó el vehicle conjuntural que féu que una bona colla d'autors traguessin de l'inconscient propi i de l'inconscient col·lectiu un nacionalisme latent (el desig amagat pel possibilisme). I el cas és que la visió nacional de la pràctica totalitat dels autors s'estén indefectiblement al conjunt dels Països Catalans. Per altra banda, les cançons de la totalitat d'autors que aborden el tema nacional fugen de la cotilla interpretativa que mistifica el problema nacional català presentant-lo com a mera conseqüència de l'agressió feixista espanyola de 1936. Els textos de la NCC presenten un anhel de reconstrucció del país que té les arrels molt més endarrere, car posen de manifest com aquella dictadura no era sinó la forma que

adoptava en aqueells moments l'ocupació espanyola que començà arran de la batalla d'Almansa. I pel que fa al nord de la nació, arran del Tractat dels Pirineus.

El discurs nacional de la NCC tenia un caràcter marcadament independentista, quan no en la forma, sí en el rerefons, i per bé que durant el *període combatiu* trobà la seva concreció social en moviments i partits polítics minoritaris (encara que ben actius i amb considerable ressò), incloent-hi els lligats o participats per L.M. Xirinacs, contribuí decisivament a la formació d'un independentisme sociològic que eclosionà una generació després. Es pot dir que acabà essent un discurs de la seva època però avançat a la seva època, per tal com la generació de la por i el conformisme no demostrà estar del tot preparada per assumir-lo. El discurs, però, restà latent, i un cop fracassat el fruit de la por, és a dir, l'autonomisme, la generació dels sense por, la d'aquells que anomenem dins aquest treball *els epígons*, (v. 8.5), l'han reprès versionant i actualitzant cançons de la NCC tot evocant-ne i reivindicant-ne els autors. I la seva generació, juntament amb els supervivents ideològics i combatius de l'anterior, l'estan duent a hores d'ara socialment i políticament a la pràctica.

Ideològicament...

...la NCC és xirinaquiana. Potser, en certa manera, pel fet que vaig viure en primera persona i en primera línia el temps del *període combatiu*, al llarg de l'estudi profund que he hagut de realitzar sobre el context històric i social de la NCC, m'he acabat d'adonar i de convèncer de la importància que, en la lluita social i política que envolta la NCC, tingué l'activista Lluís Maria Xirinacs. Així, a partir de tot un inventari d'esdeveniments, situacions, fets, paraules i cançons, tracto de demostrar la influència recíproca entre la societat catalana conscienciada o activa políticament, als anys setanta i començaments dels vuitanta, i l'activista Xirinacs, en l'àmbit ideològic, tant pel que fa al discurs nacional com al discurs de classe. Això, afegit a la imbricació i influència de Xirinacs en l'entorn de la NCC. Aquesta influència es manifestava a través de motius com ara tot el referent a la metàfora de *fer camí i caminar* (fou l'impulsor principal de la Marxa de la Llibertat, sota el lema "*Poble català, posa't a caminar*"), però sobretot a través d'actituds com la posició davant del fet armat i la concepció de la violència legítima, i molt especialment amb la idea de la llibertat nacional desvinculada de tot sentit instrumental o material, i centrada totalment en el valor de la dignitat com a poble. I també es manifestava en la coincidència del contingut dels missatges, tant en l'aspecte nacional com en el de classe, com dèiem abans (fins i tot el text d'una cançó com '*Tot explota pel cap o per la pota*', d'Ovidi Montllor, és, encara que sense pretendre-ho, totalment xirinaquià), així com per les afinitats personals i la seva presència física en els concerts. Tot plegat, i tenint en compte que la societat catalana combativa i l'entorn social afí a la NCC constituïen en bona mesura el mateix sector social, m'ha fornit d'elements per demostrar que Xirinacs, la NCC i la societat catalana en lluita formaven un cercle sinèrgic en el qual els tres factors es reforçaven mútuament i funcionaven de manera simbiòtica.

No m'estaré d'assenyalar com un dels factors més xirinaquians de la NCC és la coincidència en assenyalar el poble català com a màxim responsable del seu futur

col·lectiu, idea amb la qual el missatge dels autors més combatius coincideix amb els escrits i les paraules de l'activista.

Psicològicament...

...la NCC té un caràcter espinaltià. Al llarg de la feina de contextualització de les cançons i els autors, i de la necessària recerca històrica i sociològica em vaig adonar de la importància que hi té un determinat i recurrent discurs que despulla les xacres psicològiques dels catalans: la por, a la qual es refereixen autors com, entre altres, Raimon, Llach i Esquirols; l'esperit de derrota; el conformisme covard, en forma de renúncia, de manca de sentit d'estat, com quedà palès durant la Transició, i que és denunciada per Llach, Ovidi, etc. I també, per altra banda, de com incideix aquest discurs en dos elements com són l'autoestima i el caràcter. Sense pretendre entrar en un terreny en el qual no sóc especialista, a partir del meu modest coneixement del pensament dels diversos filòsofs que s'han ocupat de descriure el caràcter català, com ara Jaume Vicens Vives, Josep Ferrater Mora o Carles M. Espinalt, m'he pogut adonar de coincidències ben significatives entre les principals idees-força de Carles M. Espinalt i aquests cantants.

L'escriptor i psicòleg Carles M. Espinalt, a finals dels anys cinquanta va mantenir un intens debat amb Jaume Vicens Vives, pare de la teoria del pactisme dels catalans. Espinalt era del parer que si s'imposava la teoria vicensvivistà en les nostres elits polítiques costaria molt recuperar l'autèntic caràcter dels catalans després del franquisme. Sempre resulta més fàcil seguir les teories que justifiquen la derrota que aquelles que et fan veure la teva realitat de poble derrotat. Aquestes idees d'Espinalt, avui s'ha demostrat que són una realitat. Espinalt era del parer que els catalans patim la síndrome del gos apallissat, o, en altres paraules, el complex d'esclau, altrament anomenat d'EE (Estat Espanyol), un desordre psíquic que els catalans hem anat interioritzant al llarg de segles de colonització i repressió espanyola, del qual se'n derivava, entre altres coses, la por, la manca d'autoestima, i particularment la manca d'autoritat i de sentit polític de personatges ambigus com han estat, recentement, F. Cambó, J. Pujol, o P. Maragall, presoners del doble llenguatge i l'esquizofrènia nacional.

Així doncs, al llarg del treball havia observat com el discurs de la CC enllaçava amb les que resulten ser les principals idees-força de C.M. Espinalt: la formació i l'enfortiment del caràcter com a antídote de les tares esmentades. El que resulta evident és que alguns dels autors més importants (Raimon, Llach, Pi de la Serra, Esquirols, Al Tall...), i mitjançant la dimensió il·locutiva fortament assertiva de la NCC han volgut influir en la psicologia col·lectiva dels catalans, i ho ha fet precisament per intentar modificar-la a través de l'efecte perlocutiu dels seus missatges. El discurs de la NCC pel que fa al caràcter (el tractem al cap. 7), és una crida constant al coratge i a vèncer la por; pel que fa al discurs nacional, centra l'objectiu en l'amor al país i en la llibertat nacional com a expressió de la dignitat personal i col·lectiva; i tota la CC està amarada de pensament fort, i d'una pedagogia que pretén encomanar autoestima, orgull i un caràcter combatiu.

Entre les diverses cançons que ens mostren tot plegat, recordem-ne dues estrofes que en resulten ben paradigmàtiques. L'una, d'Esquirols, que despulla les xacres nacionals:

Sovint, amic, massa sovint,
sento que som poble oprimit
que ha begut dolços vins d'oblit
i al compàs de la por es va destruint.

Però que també coneix la recepta per superar-les:

I el nostre esforç esperançat,
lluita fidel, serà com l'arbre que és valent,
a cops de pluja, a cops de vent.

(‘Cada dia és un nou pas’)

L'altra, de Lluís Llach, després que els polítics “esclaus” ja havien traït la causa nacional:

*‘Prou de renúncies mediocres
que no ens permeten la història dempeus’.*

(‘No abarateixis el somni’)

Per altra banda, no es pot obviar que el pensament fort de Xirinacs tenia profundes coincidències espinaltianes, sense atribuir-li necessàriament cap inspiració del psicòleg (que, tanmateix, sens dubte devia conèixer). Xirinacs no necessitava declarar-se espinaltià per manifestar el coratge, l'autoestima i la lluita contra la por a través de la paraula i l'acció, així com per parlar de la submissió de Catalunya en termes d'esclavatge, tal com feia Espinalt: caràcter contra passivitat; revolta d'home lliure contra la condició d'esclau. Recordem el seu ‘Acte de Sobirania’ del 2007: “(...) *Avui la meva nació esdevé sobirana absoluta en mi. Ells han perdut un esclau. Ella és una mica més lliure, perquè jo sóc en vosaltres, amics!*”).

En definitiva, i encara que de manera inconscient, el conjunt de la NCC elabora un llenguatge de caire espinaltià, basat en l'enfortiment del caràcter, la lluita contra la por i l'assertivitat en la defensa dels drets nacionals i de la classe treballadora. Els autors de la NCC ja van intuir que la nostra feblesa caracterològica és un dels problemes que hem de solucionar per poder assolir la llibertat nacional.

Un moviment sinèrgic

Un dels equívocs més difosos sobre la NC és el que li nega el caràcter de moviment. I això afecta particularment l'aspecte més compromès, més combatiu de la NC, el que aquí anomenem NCC. A través de l'estudi de la relació entre els autors al llarg de tot el *període combatiu*, de la confluència d'interessos i d'inquietuds, de les coincidències temàtiques i de la col·laboració entre ells en diverses causes és impossible no adonar-se

que, a banda de personalismes puntuals (i per altra banda totalment lògics) i de relacions que podrien qualificar-se de merament gremials, hi havia una consciència de missió compartida, de saber que formaven part d'una tasca reivindicativa amb vocació d'incidència i mobilització (v. 8.4). Els cantants i grups eren plenament conscients que cap d'ells no estava fent la guerra pel seu compte, i d'una manera més o menys afí, sabien que servien, cadascú a la seva manera, una causa comuna: el redreçament del país en tots els àmbits.

La NCC és, doncs, un moviment sinèrgic. La coincidència dels motius, tòpics i temes que constitueixen llurs cançons (v. cap. 4) n'és, també, una prova fefaent. La NCC és una sinergia entre els seus membres, conscients en cada fase del *període combatiu* de la conflictiva realitat social, política i nacional que viuen, i alhora és sinèrgica amb la societat catalana mobilitzada en la lluita pels objectius. De manera que podem dir que la NCC constitueix un conjunt de sinergies com a moviment, i alhora és sinèrgica amb un sistema més gran, una sinergia global: la del conjunt de la lluita de la societat catalana per les seves llibertats en tots els àmbits d'actuació.

Un moviment transgeneracional

En la línia del que apuntàvem dins les conclusions sobre la reivindicació nacional dins la NCC, en parlar d'un discurs de la seva època però avançat a la seva època per causa de la incapacitat que hi hagué per assumir-lo (especialment per part de les elits), és un fet incontestable que la nova generació s'ha trobat amb un problema irresolt, i els joves cantants combatius, conscients d'una feina inacabada, han redescobert la NCC i hi han vist les claus del missatge revolucionari i renovador que requereixen aquests temps. De la NCC, no només han reprès el concepte de la cançó com a eina de combat i els esquemes i els patrons compositius, sinó també n'han rescatat i versionat un nombre considerable de les cançons més fortament reivindicatives tot reivindicat-ne els autors i adoptant-los declaradament com a referents (v.8.5).

La NCC no assolí els seus objectius en el seu temps, però restà latent, tant en la seva forma de cançó com en el missatge. I la generació dels sense por, deslliurada de pors i amenaces, i posseïdora de l'anhel de llibertat sempre present en inconscient col·lectiu dels catalans, recollí el bagatge latent de la NCC tant pel que fa al discurs nacional com al discurs de classe, i adaptant-lo als temps, en repregué el combat.

La pervivència de la NCC demostra que els motius que movien la NCC restaven vigents, i responien, no pas a capricis ideològics ocasionals o circumstancials per part d'un sector social, sinó a les necessitats objectives de la societat catalana, que restaren irresoltes.

10. Quadre d'efemèrides

Convencions gràfiques per interpretar el quadre d'efemèrides

Fets sociopolítics d'àmbit nacional: rodona vermella amb fons groc.

Ex: **Primer Aplec del País Valencià a Llíria (Camp de Túria).**

Fets sociopolítics d'àmbit estatal: rodona.

Ex: El Govern espanyol aprova el Plan de Estabilización Económica

Fets sociopolítics d'àmbit mundial: cursiva.

Ex: *Invasió de Txecoslovàquia per les tropes del Pacte de Varsòvia.*

Fets culturals dels Països Catalans: rodona negra amb fons groc clar.

Ex: **Aparició de la revista Serra d'Or.**

Episodis repressius en l'àmbit nacional: negreta rodona.

Ex: **Detenció de 113 persones en una reunió de l'Assemblea de Catalunya.**

Episodis repressius d'àmbit estatal: negreta cursiva.

Ex: *5 treballadors morts i 100 de ferits per trets de la policia a Vitòria.*

Fets i episodis del moviment obrer i l'àmbit laboral: rodona amb fons ocre.

Ex: Comença a Alcoi una **vaga general** que durarà tres dies.

Fets i episodis realacionat amb la defensa de la natura: rodona amb fons verd.

Ex: **Diverses accions per impedir maniobres militars a l'illa de Cabrera.**

Fets relacionats amb la lluita per la dignitat de la dona: rodona amb fons morat.

Ex: **L'Associació Catalana de la Dona convoca...**

Títols de cançons: cursiva i amb cometes simples, amb el color distintiu del cantant o grup i de tres punts més d'amplària.

Ex: *'El gran burgès'*

Títols de discos (LP): rodona, subratllat, amb el color distintiu del cantant o grup, i de tres punts més d'amplària.

Ex: Un entre tants

1957	1958	1959	1960	1961	1962
<p>14 gener: Vaga de tramvies a Barcelona que es prolongarà onze dies, i constituirà una veritable manifestació contra el règim.</p> <p>21 de febrer: Es fa a la Universitat de Barcelona la 1a Assemblea Lliure d'Estudiants, que acaba amb diversos detinguts.</p> <p>25 març: <i>Se signa el Tractat de Roma</i>, que donarà lloc a la Comunitat Econòmica Europea.</p> <p>Es funda, a Barcelona, l'editorial Nova Terra.</p> <p>30 agost: El maqui Josep Lluís i Facerias és mort per la policia al barri del Verdum de Batcelona.</p> <p>4 octubre: <i>L'URSS llança el Sputnik</i>, el primer satèl·lit artificial de La Terra.</p>	<p>7 maig: Mor al Penal de Burgos (Espanya) Joan Comorera, darrer Conseller de la Generalitat Republicana.</p> <p>19 setembre: Mor a l'exili el president de la Generalitat del Principat, Josep Irla i Bosch.</p> <p>28 octubre <i>En conclave, a Roma, Àngelo Roncalli és elegit Papa. Prendrà el nom de Joan XXIII</i>.</p>	<p>1 de gener: <i>Triomf de la Revolució a Cuba. El 8 de gener Fidel Castro entra a l'Havana</i>.</p> <p>gener: La revista <i>Germanòbit</i> publica l'article de Lluís Serrahima 'Ens calen cançons d'ara'. (9)</p> <p>14 febrer: Començament de les emissions de TVE a Catalunya.</p> <p>Juny: Aparició de la revista Serra d'Or.</p> <p>21 juliol: El Govern espanyol aprova el Plan Nacional de Estabilizació Económica. (4)</p>	<p>5 gener: La Guàrdia Civil mata el maqui Quico Sabater a Sant Celoni (Vallès Oriental).</p> <p>7 febrer: Una gran campanya popular assoleix la destitució del director de La Vanguardia, Luis de Galinso-ga, que havia insultat públicament els catalans.</p> <p>19 maig: 'Fets del Palau de la Música': la interpretació del <i>'Cant de la Senyera'</i> provoca repressió i detencions.</p> <p>16 setembre: Primer Aplec del País Valencià a Lliria (Camp de Túria).</p>	<p>Es constitueixen els Setze Jutges.</p> <p>13 març: Es publica a Perpinyà el primer número de la revista Sant Joan i Barres, butlletí del Grup d'Estudis Rossellonesos.</p> <p>29 de maig: Josep Espar, Claudi Martí i Ermengol Passola funden la discogràfica Edigsa, primer vehicle per a la Nova Cançó.</p> <p>11 juliol: Fundació d'Omnium Cultural.</p> <p>25 octubre: <i>Joan XXIII convoca el Concili Vaticà II</i>.</p> <p>6 desembre: Sut a la venda el primer número de la revista infantil Cavall Fort.</p> <p>19 desembre: Té lloc als locals del CICF de Barcelona el primer recital dels Setze Jutges.</p>	<p>maig: Inicia l'activitat Edicions 62 amb la publicació de Nosaltres els valencians, de Joan Fuster.</p> <p>octubre: <i>'Crisi dels missils': Greu conflicte entre la URSS i les Estats Units per la instal·lació a Cuba d'una base de missils soviètics</i>.</p> <p>'Al vent'.</p> <p>22 desembre: Es constitueix a Mallorca l'Obra Cultural Balear.</p>

1963	1964	1965	1966	1967	1968
<p>'A la vora de la nit'</p> <p>'Diguem no'</p> <p>11 abril: Publicació de l'enciclica de Joan XXIII 'Pacem in Terris'.(15)</p> <p>26 maig: Se celebra a Mallorca l'acabament del Diccionari Català-Valencià-Balear</p> <p>'Canta Perpinyà'</p> <p>22 novembre: Mor assassinat el president dels Estats Units John F. Kennedy a Dallas(EUA).</p> <p>desembre: El Gobierno Civil clausura Òmnium Cultural.</p>	<p>13 gener: S'enceta Radioscope a Radio Barcelona, amb Salvador Escamilla.</p> <p>'D'un temps, d'un país'</p> <p>'La nit'</p> <p>'Cantarem la vida'</p> <p>maig: Intervenció militar dels EUA al Vietnam.</p> <p>TVE autoritza un espai mensual català en circuit tancat per al Principat i Ses Illes.</p> <p>'Digueu-me per què'</p> <p>20 novembre: 300 treballadors funden a l'església de Sant Medir de Barcelona la primera Comissió Obrera, embrió de Comissions Obreres.</p>	<p>12 març: L'abat de Montserrat, A.M. Escarré, és expulsat de l'Estat per defensar Catalunya en unes declaracions al diari francès <i>Le Monde</i>.</p>	<p>9 març: Constitució del Sindicat Democràtic d'Estudiants al convent dels Caputxins de Sarrià (Barcelona), amb repressió policial, fet conegut com la Caputxinada.</p> <p>'Inici de càntic en el temple'</p> <p>'Cançó de la mare'</p> <p>7 de juny: Raimon canta a l'Olympia de París</p> <p>'No sé el perquè de les guerres'</p> <p>'Ara que tinc vint anys'</p> <p>novembre: Recital de Raimon a l'Institut Químic de Sarrià.</p>	<p>'Afanys de joventut'</p> <p>'La jutgessa'</p> <p>Creació del Grup de Folk.</p> <p>'Vull ser lliure'</p> <p>'No serem moguts'</p> <p>'Sa cançó de son Coletes'</p> <p>octubre: Reobre Òmnium Cultural.</p> <p>9 octubre: És assassinat a Bolívia el guerriller Ernesto "Che" Guevara.</p>	<p>5 gener: Intent de liberalització política a Txecoslovàquia, per part d'Alexander Dubcek, anomenat 'Primavera de Praga'.</p> <p>'La fera ferotge'.</p> <p>'Cançó de les balances'.</p> <p>25 març: El govern espanyol prohibeix a Joan Manuel Serrat cantar en català a Eurovisió.</p> <p>'Cançó per les dones'</p> <p>4 abril: Mor assassinat a Memphis (EUA) l'activista contra la segregació racial Matin Luther King.</p> <p>'La meua terra'</p> <p>'L'estaca'</p> <p>'Cal que neixin flors a cada instant'</p> <p>'A cara o creu'</p> <p>'Damunt d'una terra'</p> <p>Cançons tradicionals</p> <p>/.../</p>

	1969	1970	1971	1972	1973
<p>/.../</p> <p><i>‘Què volen aquesta gent’</i></p> <p><i>‘Un home mor en mi’</i></p> <p><i>‘És ara, amics, és ara’</i></p> <p>23 maig: Prop de 10.000 Persones al Festival Folk Al Parc de la Ciutadella.</p> <p>21 agost: <i>Invasió de Txecoslovàquia per les tropes del Pacte de Varsòvia i suspensió de les reformes iniciades</i></p> <p>Es funda el Partit Socialista d'Alliberament Nacional dels Països Catalans (PSAN), punt de partida de l'indpendentisme català contemporani.</p> <p>30 novembre: Raimon, Pi de la Serra i Ovidi Montllor actuen junts al Palau de la Música.</p> <p><i>‘La fàbrica Paulac’</i></p>	<p><i>‘Sobre la pau’</i></p> <p><i>‘Sobre la por’</i></p> <p><i>‘Contra la por’</i></p> <p>El govern espanyol suspèn l'activitat de l'editorial Nova Terra durant sis mesos “per marxistitzant”.</p> <p>juliol: Surt publicat el primer volum de la Gran Enciclopèdia Catalana.</p> <p><u>Els èxits de Lluís Llach (Les seves primeres cançons)</u></p> <p>21 juliol: <i>Arribada de l'home a la lluna amb la nau Apollo XI.</i></p> <p><i>‘Gola seca’</i></p> <p><i>‘Aquesta terra és la nostra terra’</i></p>	<p>4 setembre: <i>Salvador Allende és elegit president a Xile.</i></p> <p>desembre: Procés de Burgos.</p>	<p><i>‘La matança del porc’</i></p> <p>26 març: A València, la llibreria ‘Tres i Quatre’ pateix un atemptat espanyolista.</p> <p>La revista mensual Canigó, nascuda a Figueres el 1954, es converteix en setmanari independent dels Països Catalans.</p> <p><i>‘Ahir en van matar mil’</i></p> <p><u>Orgue de gats.</u></p> <p>18 setembre: Primera edició de les <u>Sis hores de Canet.</u></p> <p>24 octubre: Discurs davant la ONU de Pau Casals, donant aconèixer al cas català.</p> <p>7 novembre: Es constitueix a l'església de Sant Agustí de Barcelona <u>l'Assemblea de Catalunya.</u></p>	<p>12 febrer: S'engega a Vandellòs la primera central nuclear del país.</p> <p><i>‘La gallineta’</i></p> <p><i>‘Dona’</i></p> <p><i>‘Perquè vull’</i></p> <p><i>‘El desesperat’</i></p> <p><i>‘El diluvi’</i></p> <p><u>Història de Catalunya amb Cançons.</u></p> <p>octubre: S'institueixen a València els Premis Octubre.</p>	<p><i>‘Pare’</i></p> <p>3 abril: La policia mata a trets L'obrer Manuel Fernández Márquez durant una jornada de vaga a Sant Adrià de Besòs.</p> <p><i>‘Crònica d'un temps’</i></p> <p><i>‘Ais!’</i></p> <p>8 maig: Nou atemptat, aquest cop amb explosius, contra la llibreria ‘Tres i Quatre’, a València.</p> <p><u>‘Desperta’t Rosselló’</u></p> <p>agost: El Futbol Club Barcelona contracta el futbolista holandès Johan Cruyff.</p> <p>11 setembre: <i>Cop d'Estat a Xile i mort de Salvador Allende.</i></p> <p>octubre: Detenció de 113 persones en una reunió de l'Assemblea de Catalunya.</p> <p>20 desembre: Mor el president del govern espanyol, l'almirall Carrero Blanco, en acció d'ETA.</p> <p>L.M. Xirinacs inicia una vaga de fam davant la presó Model de Barcelona que durarà 42 dies per reclamar l'Amnistia dels presos polítics.</p>

1974		1975		1976	
<p>15 gener: Comença a Alcoi (l'Alcoià) una vaga general que durarà 3 dies.</p> <p><i>'Amanda'</i></p> <p><i>'T'he conegut sempre igual'</i></p> <p>30 gener: L.M. Xirinacs és jutjat al Tribunal de Orden Público.</p> <p><i>'Sé'</i></p> <p><i>'Fills de Buda'</i></p> <p><u>No és possible el que visc</u></p> <p><i>'La meva estrella'</i></p> <p><i>'El burro i l'àguila reial'</i></p> <p>2 març: L'activista Salvador Puig Antich és executat per la dictadura.</p> <p><i>'Cançó sense nom' ('On vas')</i></p> <p><i>'Silenci'</i></p> <p><i>'Vigila el mar'</i></p>	<p>25 abril: <i>'Revolució dels clavells' a Portugal: un aixecament militar acaba amb la dictadura de Marcelo Caetano.</i></p> <p><i>'Tot explota pel cap o per la pota'</i></p> <p><i>'Va com va'</i></p> <p><i>'Món divertit'</i></p> <p>27 abril: Manifestació catalanista a Montserrat amb motiu de les festes d'entronització de la Mare de Déu.</p> <p>maig: El Futbol Club Barcelona guanya el campionat de Lliga després de catorze anys.</p> <p><i>'Cant del Barça'</i></p> <p>Creació del Grup Antinuclear d'Ascó, liderat per Joan Caranza, Miquel Redorat i Carme Biarnès.</p>	<p><i>'Per Mallorca'</i></p> <p>S'endega la construcció de la central nuclear de Cofrents.</p> <p>7 març: Divuit regidors de l'Ajuntament de Barcelona s'oposen a una subvenció per a l'ensenyament del Català.</p> <p>abril: <i>Fi de la guerra del Vietnam.</i></p> <p>30 abril: La policia espanyola reprimeix una manifestació proamnistia a Alacant.</p> <p><i>'Abril'</i></p> <p><i>'Fent camí'</i></p> <p><i>'Conte medieval'</i></p> <p><i>'El cucut'</i></p>	<p><i>'Catalunya, comtat gran'</i></p> <p><i>'Itaca'</i></p> <p><i>'Abril 74'</i></p> <p>27 setembre: <i>El Règim executa a Barcelona tres militants del FRAP i dos membres d'ETA</i></p> <p>6 octubre: Atemptat feixista contra la llibreria ONA de Barcelona</p> <p>30 octubre: Històric concert de Raimon al Palau d'Esports de Barcelona.</p> <p><i>'Jo vinc d'un silenci'</i></p> <p>20 novembre: Mor el dictador Francisco Franco.</p> <p>22 novembre: L'Estat espanyol designa Juan Carlos I de Borbó com a Cap d'Estat.</p>	<p>15, 16 i 17 gener: Històrics recitals de Lluís Llach al Palau d'Esports.</p> <p>1 febrer: 20.000 persones es manifesten a Barcelona pels presos polítics. Brutal repressió policial.</p> <p>8 febrer: Gran manifestació a Barcelona: "Llibertat, Amnistia, Estatut d'Autonomia".</p> <p>24 febrer: Un obrer mor per trets de la policia a Elda (Vinalopó Mitjà).</p> <p>27 febrer: Pi de la Serra al Palau d'Esports.</p> <p>3 març: 5 treballadors morts i més de 100 ferits per trets de la policia a Vitòria.</p> <p><i>'Campanades a morts'</i></p> <p>13 abril: Es constitueix la Taula de les Forces Democràtiques i Sindicals del País Valencià.</p> <p>23 abril: Surt el primer número de l'AVUI, primer diari en català dels del 1936.</p> <p><i>'La faixa'</i></p> <p><i>'Divuit jutges'</i></p>	<p><i>'T'adones, amic'</i></p> <p>maig: Obre les portes La Bressola a Perpinyà.</p> <p><i>'Au, jovent'</i></p> <p><i>'Nova oració del Parenostre'</i></p> <p>4 juny: S'inicia la Marxa de la Llibertat, sota el lema: "Poble català, posa't a caminar."</p> <p> juliol: Adolfo Suárez és nomenat president del Govern espanyol.</p> <p>8 juliol: Es constitueix l'Assemblea Democràtica de Mallorca.</p> <p>Surt publicar Diari de presó, de L.M. Xirinacs.</p> <p><i>'Al banderer de la pau'</i></p> <p><i>'Més enllà d'un adéu'</i></p> <p><i>'Cada dia és un nou pas'</i></p>

		1977			1978
<p>7 agost: 3.000 persones es manifesten a Torroella de Montgrí cridant "Salvem el Ter, peixos sí, merda no"</p> <p>'Ve de ponent'</p> <p>'Les quatre banderes'</p> <p>5 setembre: S'enceta 'Futbol en català' a Ràdio Barcelona, amb la veu de Joaquim Maria Puyal.</p> <p>11 setembre: 100.000 persones es manifesten a Sant Boi per l'autogovern de Catalunya.</p> <p>'En aquesta illa tan pobre'</p>	<p>12 novembre: La policia dissol a Mallorca una manifestació que reclamava llibertat.</p> <p>'Si els fills de puta volessin no veuríem mai el sol'</p> <p>4 desembre: L'Associació Catalana de la Dona convoca la primera manifestació feminista després de 40 anys.</p> <p>'Tio Canya'</p> <p>'Darrer diumenge d'octubre'</p> <p>13 desembre: Comença a emetre Radio 4, primera emissora en català des del 1936.</p> <p>15 desembre: La Ley de Reforma Política a l'Estat espanyol s'aprova en referèndum.</p>	<p>7 gener: Mor un treballador a Xirivella (L'Horta) mentre participava en una mobilització obrera reprimida per la policia.</p> <p>16 gener: S'enceta la campanya "Volem l'Estatut", impulsada per l'Assemblea de Catalunya.</p> <p>'A Margalida'</p> <p>Abril: Surt l'Avenç, revista d'història relativa als Països Catalans.</p> <p>23 abril: 100.000 persones al centre de Barcelona criden "Volem l'Estatut".</p> <p>9 maig: Un explosiu mata l'industrial barceloní J.M.Bultó en acció atribuïda a l'Exèrcit Popular Català (EPOCA)</p> <p>15 juny: Adolfo Suárez guanya les eleccions generals a l'Estat espanyol.</p> <p>'La Mediterrània se'ns mor'</p> <p>'Himne de les dones de casa'</p> <p>'No us caséssiu pas, noietes'</p> <p>...</p>	<p>1 juliol: Són detinguts quatre independentistes catalans acusats per la policia de la mort de'n Bultó.</p> <p>'Encara, nois, encara'</p> <p>'Sageta de foc'</p> <p>'Als nous amos'</p> <p>11 setembre: Prop d'un milió de manifestants a Barcelona reclamen Llibertat, Amnistia i Estatut d'Autonomia. (...) Un obrer mor a Barcelona per una pilota de goma disparada per la policia durant la càrrega contra una manifestació.</p> <p>'Propietari'</p> <p>'Mama caca'</p> <p>'Un gran dia'</p> <p>L.M. Xirinacs és escollit senador per Barcelona amb més de 550.000 vots. Proposarà tot un conjunt d'esmenes a la Constitució espanyola.</p> <p>'Si volíeu escoltar'</p> <p>'Cançó del lladre'</p> <p>'El penjat'</p> <p>...</p>	<p>6 octubre: El jove Miquel Grau és assassinat per la ultradreta a València.</p> <p>9 octubre: Prop d'un milió de persones es manifesten a València pels drets nacionals.</p> <p>'Què vos passa, valencians?'</p> <p>14 octubre: Les Corts espanyoles aproven l'Amnistia dels darrers presos polítics. L'endemà es publicarà la <i>Ley de Amnistia</i>.</p> <p>23 octubre: Arriba a Barcelona el President de la Generalitat en el exili Josep Tarradellas.</p> <p>Darrer diumenge d'octubre: 'A Miquel Grau'</p> <p>29 octubre: Milers de catalans illencs criden a Mallorca "Vull l'Estatut".</p> <p>13 novembre: Els partits que han aconseguit representació en la Generalitat provisional abandonen l'Assemblea de Catalunya.</p>	<p>25 gener: Moren l'alcalde franquista de Barcelona, Joaquín Viola, i la seva esposa per un artefacte explosiu.. Hom li atribueix a l'Exèrcit Popular Català (EPOCA).</p> <p>Neix a València Acció Cultural del País Valencià.</p> <p>14 març: És assassinat per funcionaris de la presó de Carabanchel el jove anarquista de Sallent Agustín Rueda.</p> <p>Cessa l'activitat l'editorial Nova Terra.</p> <p>'Companys, no és això'</p> <p>'Venim del nord, venim del sud'</p> <p>'No vull tindre penediment'</p> <p>...</p>

	1979		1980	1981	
<p>/.../</p> <p><i>'Autocrítica i crítica'</i></p> <p><i>'La cançó del cansat'</i></p> <p><i>'L'Estatut'</i></p> <p>11 setembre: És assassinat per la policia espanyola el jove Gustau Muñoz durant la commemoració de la Diada Nacional.</p> <p><i>'Onze de setembre'</i></p> <p><i>'Goigs a Sant Democrac'</i></p> <p>4 desembre: Paquet bomba de la ultradreta contra el filòleg M. Sanchis Guarnier, en un dels múltiples episodis de violència feixista al País Valencià.</p> <p>6 desembre: S'aprova en referèndum la Constitució espanyola.</p>	<p>26 gener: Mor per trets de la policia espanyola el militant de Terra Lliure Martí Marcó.</p> <p>3 febrer: 4000 persones criden a Ciutat de Malorca "Sa Dragonera lliure".</p> <p>4 març: Les policies espanyola i francesa detenen cinc independentistes acusats de pertànyer a l'EPOCA (Exèrcit Popular Català). Es creen a Barcelona els Comitès de Solidaritat amb els Patriotes Catalans.</p> <p>abril: Catàstrofe nuclear per fuita radioactiva a la central nuclear de <i>ThreeMile Island, Harrisburg-Pennsylvania-(USA)</i>.</p> <p>16 maig: Final de Basilea S'exhibeixen milers de senyeres arreu d'Europa.</p> <p>2 juny: Mor durant una acció el militant de Terra Lliure Fèlix Goñi.</p> <p>14 juliol: 6000 persones al I Festival 'Visca la Terra' a l'Esquirol (Osona) contra les mines d'urani.</p> <p><i>'Torna, torna, Serrallonga'</i></p> <p><i>'Plany de Salses a Guardamar'</i></p> <p><i>'Corrandes vénen'</i></p> <p><i>'Vine l'amor'</i></p> <p><i>'Mediterrània'</i></p>	<p>/.../</p> <p><i>'Torna a venir, Vicens'</i></p> <p><i>'A la recerca d'una terra'</i></p> <p><i>'Darrera les muntanyes'</i></p> <p><i>'Encara'</i></p> <p>9 setembre: Un acte dels Comitès de Solidaritat amb el Patriotes Catalans és dissolt per la policia espanyola a cavall.</p> <p><i>'Que mai no falti l'alegria'</i></p> <p><i>'La consti'</i></p> <p>18 setembre: Es promulga l'Estatut d'Autonomia (del Principat) de Catalunya.</p> <p>Quan el mal ve d'Almansa</p> <p><i>'Processó'</i></p> <p><i>'Lladres'</i></p> <p><i>'Cant de Maulets'</i></p> <p><i>'Nuclears?... No, gràcies'</i></p> <p><i>'Eivissa, petit bocí'</i></p>	<p><i>'Sóc una dona'</i></p> <p>24 abril: Jordi Pujol és investit com a 126è President de la Generalitat del Principat de Catalunya.</p> <p><i>'Siau qui sou'</i></p> <p>12 juny: Demanen 30 anys de presó contra els independentistes catalans L. Montserrat i J. Martínez. Presència nombrosa dels Comitès de Solidaritat amb els Patriotes Catalans en el judici a Madrid.</p> <p>25 juliol: Marxa antinuclear des de diversos indrets dels Països Catalans que confluirà a Ascó el 8 d'agost.</p> <p>14 octubre: La policia espanyola deté 10 persones més, acusades de la mort de Bultó en un acte de represàlia contra l'independentisme.</p> <p>Torna, torna, Serrallonga</p>	<p>2 gener: Accions de Terra Lliure contra les oficines de FECSA a Barcelonai Lleida.</p> <p>25 gener: Publicació del 'Manifesto de los 2300' contra la Normalització del català.</p> <p>Gran concert a Badalona sota el títol "Tots contra la por", contra la tortura i a favor dels presos independentistes.</p> <p>S'endega la construcció de la central nuclear Vandellós II.</p> <p>23 febrer: Assalt al 'Congreso de Diputados' i intent de cop d'estat per part de l'exèrcit espanyol.</p> <p><i>'Som'</i></p> <p><i>'El Danubi blau'</i></p> <p><i>'El baión de l'OTAN'</i></p> <p><i>'Com el Far West no hi ha res'</i></p> <p><i>'Corasón loco'</i></p> <p>20 maig: Terra Lliure atempta contra Federico Jiménez Losantos, un dels promotors del 'Manifesto de los 2.300' contra la Llei de Normalització Lingüística del català.</p> <p>24 juny: Accions de Terra Lliure contra instal·lacions de FECSA a Girona, Salou i Reus.</p>	<p>22 abril: Sentència de greus penes de presó per a cinc independentistes pel cas Batista i Roca.</p> <p>28 maig: Neix a Perpinyà Ràdio Arrels, única emissora íntegrament en català a la Catalunya del Nord.</p> <p><i>'La Balanguera'</i></p> <p>24 juny: Acte que omple el Camp Nou convocat per la Crida a la Solidaritat en Defensa de la Llengua, la Cultura i la Nació Catalanes.</p> <p>maig: Campanya "Salvem el Pedraforca", contra les mines a cel obert.</p> <p><i>'Una bruixa com les altres'</i></p> <p>Sectors de l'independentisme constitueixen la Taula Antinuclear i Ecologista.</p> <p>11 setembre: Atemptat amb bomba contra la casa de l'escriptor valencià Joan Fuster per obra de la ultradreta.</p> <p>9 octubre: Un artefacte explosiu de Terra Lliure destrueix una excavadora al massís del Pedraforca.</p> <p><i>'Primer de maig de 1976'</i></p> <p>3 desembre: Detenció de 22 persones durant una operació contra Terra Lliure.</p>

1982	1983	1984	1985	1986
<p>14 març: 300.000 persones es manifesten a Barcelona contra la LOAPA.</p> <p><i>'La cançó dels mariners'</i></p> <p><i>'Pirates de l'oest'</i></p> <p><i>'Et cobriran de blasmes'</i></p> <p>30 maig: L'Estat espanyol s'integra en l'OTAN.</p> <p>30 juny: L'Estat espanyol aprova la <i>Ley Orgánica de Armonización del Proceso Autonómico (LOAPA)</i>.</p> <p>1 juliol: S'aprova l'Estatut d'Autonomia del País valencià.</p> <p>12 agost: Joan Lerma és proclamat President de la Generalitat Valenciana.</p> <p>octubre: Avorten a Espanya un cop d'Estat previst per a la vigília de les eleccions generals.</p> <p>28 octubre: Triomf del PSOE a les eleccions generals de l'Estat espanyol. Surt elegit Felipe González.</p>	<p>25 febrer: S'aprova l'Estatut d'Autonomia de les Illes balears.</p> <p><i>'Cataluna'</i></p> <p><i>'La presó del rei de França'</i></p> <p>18 abril: Es promulga la Llei de Normalització Lingüística de Catalunya.</p> <p><i>'La garrofera'</i></p> <p>10 juny Gabriel Cañellas és investit President del Govern balear.</p> <p>10 setembre: Primera emissió de TV3.</p>	<p><i>'Al meu país la pluja'</i></p> <p><i>'Cucuts de rellogte'</i></p> <p><i>'Plany al mar'</i></p> <p>29 abril: Jordi Pujol és reelegit president de la Generalitat del Principat.</p> <p><i>'No abarateixis el somni'</i></p> <p>28 maig: Surt el primer número de la revista <i>El Temps</i>.</p> <p><i>'Qui dirà la nostra història'</i></p> <p>juliol: Es constitueix a Alforja (Baix Camp) el <i>Moviment de Defensa de la Terra</i>, com a plataforma unitària de l'independentisme.</p> <p>14 octubre: Entra en funcionament la central nuclear de Cofrents.</p> <p>desembre: Entra en funcionament el primer reactor de la central nuclear d'Ascó.</p>	<p><i>'Força Dharma!'</i></p> <p><i>'Catalonia is not Patagònia'</i></p> <p><i>'La cosa està negra'</i></p> <p><i>'Fi de festa- La gent vol viure en pau'</i></p> <p><i>'No'</i></p> <p>12 juny: L'Estat espanyol s'integra en la Comunitat Econòmica Europea (CEE).</p> <p>6 juliol: Gran concert de <i>Lluís Llach</i> al Camp Nou davant de més de 100.000 persones.</p> <p>17 setembre: <i>Terra Lliure</i> actua contra l'advocat feixista Esteban Gómez Rovira.</p> <p>16 desembre: Mor durant una acció <i>Quim Sánchez</i>, militant de <i>Terra Lliure</i>.</p>	<p>14 a 26 febrer: Primer dels històrics sis concerts de la Companyia Elèctrica Dharma al Mercat de les Flors de Barcelona.</p> <p><i>'Saps-Ke'</i></p> <p><i>'Cants impotents'</i></p> <p><i>'No volem ser'</i></p> <p>març: Entra en funcionament el segon reactor de la central nuclear d'Ascó.</p> <p>12 març: Gunaya el Sí en el referèndum sobre la permanència de l'Estat espanyol en l'OTAN.</p> <p>26 abril: <i>Catàstrofe radioactiva per l'explosió de la central nuclear de Txernòbil (Ucraïna)</i>.</p> <p>29 abril: El Parlament de les Illes Balears aprova la Llei de Normalització Lingüística</p> <p>22 juny: Felipe González és reelegit president de l'Estat.</p> <p>19 d'agost: <i>Mor l'Esteve Fortuny, de la Companyia Elèctrica Dharma.</i></p> <p>14 set: Diverses accions per impedir manobres militars a l'illa de Cabrera.</p>

11. Notes

1- (Solé i Sabaté 1985) i (Huguet 2004) són documents fonamentals i rigorosos per entendre l'abast i la magnitud del genocidi físic que exercí el franquisme contra els catalans. (Pagès i Blanch 2006), (Torres Fabra 2006) i (Ginard i Fèron 2006) també aporten dades valuoses sobre els primers anys de la repressió.

2- (Benet 1995). L'obra *L'intent franquista de genocidi cultural contra Catalunya*, aviat exhaurida, fou reeditada l'any 2009 a petició del Parlament de Catalunya, i constitueix un testimoni incommensurable per comprendre la veritable dimensió de l'etnocidi perpetrat pel franquisme contra la nació catalana, i com aquest no era sinó la continuació del que inicià l'estat espanyol amb el decret de Nova Planta dos segles abans.

3- Ensenyament de tipus universitari que tingué el seu origen el 1903, arran del Primer Congrés Universitari Català. Rebutjats per les universitats oficials en no acceptar aquestes el català com a llengua de comunicació, s'acolliren en institucions com l'Ateneu Barcelonès, l'Escola Industrial, la Biblioteca de Catalunya, etc. Començaren impartint Dret civil català i Història de Catalunya, ampliant progressivament les disciplines. L'agressió feixista espanyola els obligà a suspendre les activitats, però pogueren reprendre-les el 1942, restablint l'ensenyament regular de Lingüística catalana, per Ramon Aramon i Serra, Història de la literatura, per Jordi Rubió i Història de Catalunya, per Ferran Soldevila. També hi introduí esporàdicament Dret civil català, entre algunes altres matèries. Entre 1961 i 1985 organitzà cursos de cultura catalana per a estudiants estrangers.

4- És el nom amb que es coneix el resultat socioeconòmic del Plan Nacional de Estabilización Económica, aprovat e l'estat espanyol el 1959 i que trencà amb la política d'autarquia del franquisme rellançant l'economia. Tingué lloc amb l'entrada de ministres de bona preparació, vinculats a l'Opus Dei, que amb la intervenció directa del Fons Monetari Internacional impulsaren mesures liberalitzadores i alhora d'austeritat, amb obertura a les inversions estrangeres. Tot plegat suposà l'anul·lació dels obstacles que l'estat autoritari i les oligarquies militar religiosa suposaven per a la liberalització de l'economia. Malgrat que per a la classe obrera suposà un agreujament de les seves condicions de les dues dècades anteriors per causa de la congelació de salaris i l'augment de preus, el Pla permeté que l'estat entrés en l'etapa de bonança econòmica que vivien els països desenvolupats durant els anys seixanta i els ciutadans de l'estat accedissin a un cert nivell de consum de nous béns materials.

5- Els acords, l'any 1953, del govent espanyol amb els Estats Units, que veien amb simpatia els beneficis estratègics d'un bastió anticomunista al Mediterrani, consistiren bàsicament en el reconeixement del règim franquista per part del govern nord-americà així com ajuda econòmica, a canvi de l'establiment de diverses bases militars en sòl espanyol. Aquests acords foren ratificats l'any 1959 pel president Eisenhower durant una visita a Espanya.

6- No es pot menystenir l'aportació pionera de les Germanes Serrano i de Josep Guardiola en l'enregistrament de temes en català, per bé que es tractés d'adaptacions d'èxits internacionals. El músic Josep Casas Augé, directiu de discogràfiques com La Voz de Su Amo i Regal, entre d'altres, aconseguí amb feines i treballs l'autorització per editar, el 1958, els primers discos en català en ple franquisme. Si les Serrano enregistraren un altre EP en català el 1963, Josep Guardiola, violinista de formació i també cantant, n'enregistrà sis entre els anys 1958 i 1965. Cantant melòdic i dotat d'una esplèndida veu destacà, però, com a cantant en castellà amb una trajectòria prolífica. En actiu fins al 1998, encara que amb baixa intensitat, traspasà el 9 d'abril de 2012. Tres anys abans dels Judges i en ple franquisme, el

voluntarisme de les Serrano i Guardiola ajudaren una mica a dignificar i a traure la llengua catalana de l'ostracisme musical.

7- Rudy Ventura, cantant i trompetista, fou pioner, a finals dels anys cinquanta, de la cançó en català, enregistrant alguns EP amb cançons populistes i festives.

8- Josep Benet i Morell (Cervera, Segarra 1920- Sant Cugat del V., 2008), polític, historiador i advocat, fou educat en l'Escolania d Montserrat i pertanyé a la Federació de Joves Cristians de Catalunya. S'incorporà al front republicà el 1938. Després de la guerra fou activista per la democràcia i el catalanisme i contribuí a fundar l'Assemblea de Catalunya. El 1977 fou elegit senador per l'Entesa dels Catalans, i el 1980 fou cap de llista del PSUC a les eleccions del Parlament de Catalunya.

En l'àmbit cultural, fou un dels promotors de la revista Serra d'Or. Entre 1984 i 1999 fou primer director del Centre d'Història Contemporània de Catalunya. Entre 1985 i 1995 dirigí el projecte de recerca anomenat 'El cost humà de la guerra a Catalunya', promogut pel Centre d'Història Contemporània de Catalunya. Com a historiador és autor d'una extensa obra sobre la guerra civil espanyola, el franquisme i les conseqüències que aquests fets tingueren per a Catalunya.

9- 'Ens calen cançons d'ara'. *Hem de cantar cançons, però nostres i fetes ara. Ens calen cançons que tinguin una actualitat per a nosaltres. Tothom n'ha cantades fina ara de les que podem anomenar de sempre, i d'aquestes, potser només les més conegudes; tanmateix n'hem deixades de banda de magnífiques que corren el perill d'ésser oblidades, i potser per culpa d'una excessiva intrmissió de cançons estrangeres. És molt lloable, i àdhuc necessària aquesta intrmissió des d'altres terres, però això no ha de privar mai que se segueixin cantant les nostres, siguin tristes o alegres, siguin com siguin: pel fet d'ésser nostres tenim l'obligació de no oblidar-les. Ara bé, és greu que no se'n facin de noves, jo almenys no n'he sentides. Podem atribuir-ho a les circumstàncies, però de cançons se'n poden fer de moltes menes i maneres; a més, aquestes circumstàncies no poden per elles mateixes privar un poble de les seves cançons. És precisament en moments difícils que han nascut gran nombre de cançons, de les més boniques, aquelles que els pobles han transformat en una mena d'oració col·lectiva.*

Es tracta, doncs, que surtin cançons d'aquest moment nostre. Les darreres generacions bé ho van fer. Rodoreda, Nicolau, Morera, Vives... que aleshores eren joves. Van fer cançons que tots seguim cantant.

Què fan els músics que ara són joves? Les generacions futures podrien dir de nosaltres que van ésser una generació que no sabé fer-se les seves pròpies cançons; en realitat podrien dir que amb prou feines vam cantar.

Fixem-nos a França, què passa: de qualsevol tema, de qualsevol fet, important o no – això és igual – sorgeix una cançó; i quines cançons!

Estem massa intel·lectualitzats? Tindrem por de cantar-les si en fem? Ben bé no ho sabem, però alguna cosa passa.

A les places dels pobles es ballen sardanes; se'n ballen moltes de compositors nous. Hi ha poetes i bé en surten de nous! També tenim músics. Què passa? Anem cadascú pel seu cantó, o badem simplement.

Us imagineu si com a França tinguéssim aquesta mena de trobadors com són els "chansonniers", que anessin pels pobles i per tot el país cantant cançons nostres? Les cançons franceses, italianes, mexicanes i moltes d'altres, bé són escoltades per tothom! Però no vull ésser massa optimista. Potser amb el temps ho aconseguirem. De moment, per què no intentem de fer les nostres pròpies cançons i cantar-les?

(Lluís Serrahima. 'Germinàbit', n.58, gener de 1959)

10- Nascut a Barcelona el 1925, Ermengol Passola fou promotor cultural i un dels personatges més actius de l'oposició catalanista al règim. Empresari de Mobles Maldà, fundà, el 1961, junt a Josep Espar la discogràfica Edigsa, primera plataforma discogràfica de la Nova Cançó. Posteriorment, fruit de l'escissió d'Edigsa creà, junt a Josep M. Espinàs, la nova discogràfica Concèntric, dedicada al disc en català i plataforma dels nous Jutges. El 1965 fou el promotor de l'obertura a Barcelona de La Cova del Drac, local musical importantíssim com a plataforma dels Setze Jutges i per al sorgiment i la difusió dels nous valors de la cançó catalana.

11- Josep Espar Tíoc (Barcelona 1927), advocat catalanista, participà en diverses accions d'agitació durant el franquisme. Fou cofundador, junt amb Ermengol Passola, de la discogràfica Edigsa, i participà en la creació de mitjans tan importants per a la cultura catalana durant la dictadura com el diari AVUI i la revista infantil Cavall Fort.

12- Joan Fuster (1922-1992) ha estat el pensador català més clarivident i influent del segle XX. Aquest escriptor i assagista, nascut a Sueca (la Ribera Baixa), fou, dins la seva immensa activitat cultural, un home implicat en la Nova Cançó. Escrigué assaigs biogràfics sobre Raimon, del qual fou el principal descobridor i promotor (Fuster 1964, 1988); apadrinà el grup Al Tall i el cantant Paco Muñoz; prologà discos de Raimon, Ovidi Montllor i Al Tall; l'Ovidi li dedicà, el 1978, '*La cançó del cansat*' (v. 4.5.1 i 4.5.3.3) i Lluís Llach, salvant les reticències de l'escriptor, musicà *Criatura dolcíssima*, poema de l'obra de Fuster *Escrit per al silenci* (1954), cançó que inclogué en el disc *Somnem* (1979). Els detalls esmentats són sols una petita mostra de la participació que tingué Joan Fuster en el moviment de la Nova Cançó, al qual prestà des del primer moment un suport que seria essencial, i que sempre el veié com un factor essencial en la represa nacional, i d'una manera particular com un element contribuïu a la construcció dels necessaris lligams del valencianisme amb la idea de Països Catalans.

13- Salvador Escamilla, locutor, cantant, doblador de cine i *showman*, des del programa Radioscope a Ràdio Barcelona contribuï al llançament de molts dels millors valors de la Nova Cançó.

14- Durant la Fira del Llibre de Frankfurt, del 10 al 14 d'octubre de 2007, la cultura catalana fou aquell any la convidada, i des de diversos sectors es desfermà la polèmica sobre la presència o no de la literatura en castellà. feta als PP.CC., afavorida pels interessos dels editors. Se suscità un debat maliciós entorn de què és cultura catalana, i si la literatura en castellà feta a Catalunya se'n podia considerar.

15- En el context de la guerra freda, en un món tenallat per la por de la bomba atòmica i accentuada aquesta per la *crisi dels míssils* a Cuba l'any 1962 (greu conflicte entre la URSS i els Estats Units per la instal·lació a Cuba d'una base de míssils soviètics), tal com explica l'historiador Hilari Ragner dins *Réquiem per la cristiandad: el concilio Vaticà II y su impacto en España* (Barcelona: Península, 2006), el Vaticà es convertí en un dels ponts mitjançant els quals Washington i Moscou iniciaren les converses que feren possible el desglaç. Mogut per la convicció que la seva intervenció havia estat determinant en la resolució del conflicte, el papa Roncalli decidí publicar una encíclica que sintetitzés quina era la doctrina política que havia de possibilitar la instauració de la pau mundial. Més que no pas en aspectes teològics i doctrinals, aquesta encíclica arrelava l'ètica cristiana en el present, i, sobre la base de la fe, interpel·lava els ciutadans del món, fossin o no creients. Es tractava d'un text modern i compromès.

En el cas que ens ocupa, es pot afirmar que cançons com '*Al vent*' ("buscant la pau, buscant a Déu..."), '*És ara, amics, es ara*' ("Quan fusells siguin arades, no se sembrarà la mort..."), o l'adaptació de '*Oh freedom: Vull ser lliure*' ("No més guerres") per part de Raimon, Jaume Arnella i Xesco Boix respectivament, autors de formació cristiana i amarats de l'esperit del concili Vaticà II, no són alienes a la idea de '*Pacem in Terris*'.

16- Batalla de València – Operació d'ampli espectre polític i social, propiciada durant la Transició pels aparells de l'estat espanyol, destinada a neutralitzar un projecte democràtic i nacional al País Valencià a través de la demagògia anticatalanista (blaverisme), i el foment del secessionisme lingüístic i de la violència de la ultradreta contra entitats i persones vinculades al projecte catalanista valencià.

12. Bibliografia, Discografia i Audiovisuals

Bibliografia

- Adam, Jean-Michel. “*Téxtualité et sequentialité*”. L'exemple de la description. *Langue française*, 74, , pp. 51-72, 1987(a).
- Adam, Jean-Michel. “*Types de séquences textuelles élémentaires*”. *Pratiques*, 56, pp. 54-79, 1987 (b).
- Adam, Jean-Michel. *Les textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*. París: Nathan, 1992.
- Alcover-Moll. *Diccionari català-valencià-balear*. Barcelona, Gràfiques Trutor, 1978-79.
- Amades, J. *Refanyer català comentat*. Barcelona: Ed. Selecta, 1985.
- Andreu, J.M. “Les paraules de Raimon”. A: *Serra d'Or*, núm. 183, desembre 1974, p. 92.
- Aracil, R; Mayayo,A; Segura,A. (eds). *Memòria de la Transició a Espanya i a Catalunya*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2003.
- Aranda, J. “Tal com Joan Fuster veu el cantant Raimon.” A: *Diari de Barcelona, Llibres*. Barcelona, 29 de març de 1988.
- Artigas, T. ‘Toti Soler’. *Avui Cultura*, Barcelona, 14 de març de 1996, p.13.
- Austin, John L. *Cómo hacer cosas con las palabras*. Barcelona: Paidós, 1982.
- Balcells, Salvador. *Visca la Terra. Manual de l'ecologista català*. Barcelona: Xarxa Edicions, 1983 i edicions Lluïta, 1989.
- Balcells, Salvador. *Com desfer Catalunya*. Barcelona: Edicions Lluïta, 1986 (a).
- Balcells, Salvador. “Espanya ens crema”. Dins: *Lluïta*, segona època, n.47, Barcelona: setembre 1986 (b), p. 109.

- Ballester, D. i Risques, M. *Temps d'amnistia. Les manifestacions de l'1 i el 8 de febrer a Barcelona*. Barcelona: Edicions 62, 2001.
- Barnils, Ramon. "Subirachs, el silenci, la música." Dins: *El Temps*, València, any XI, núm. 502, 31 de gener 1994, pàgs. 74-77.
- Benet, Josep. *L'Intent franquista de genocidi cultural contra Catalunya*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.
- Berlin, Isaiah, 1909-1997, *El veritable estudi de la humanitat: una antologia d'assaigs*. Barcelona: Empúries, 2009.
- Bertran, T.P. "Des de París: La Nova cançó, morta? Encallada?": *Serra d'Or*, núm. 121, octubre 1969, pàgs.39-40.
- Bianciotto, Jordi. "Raimon es retroba amb Espriu". *El Periódico de Catalunya. Llibres*. Barcelona, 30 de maig 2003, p.6.
- Brunat, L. *La Nova Cançó a Lleida: el compromís d'uns cantautors als anys seixanta*. Lleida: Pagès, 1996.
- Buch, R. *L'herència del PSAN*. Barcelona: Base, 2012.
- Busquets i Grabulosa, L. *Xirinacs i l'estafa de la transició*. Barcelona: Ara Llibres, 2013.
- Bussé, Xènia. Fer ràdio quan no se'n podia fer: 25 anys del primer programa de ràdio en català.. *El Temps*, València, Any X, n. 448, 18 gener 1993, pàgs. 41-42.
- Bussé, Xènia. "Les cançons de Salvat Papasseit: *El Temps*, núm 536, setembre 1994, pàgs.90-91.
- Bussé, Xènia. "Motta, ella mateixa". *El Temps*, 505, 21 de febrer 1994, pàgs. 73-75.
- Cadenas, Núria. *L'Ovidi*. València: Eliseu Climent, 2002.
- Cadenas, Núria (coord.) *40 anys del PSAN i de l'independentisme català contemporani*. València: PSAN, 2008.

- Cairns, Barbara. "Spatial Deixis. The Use of Spatial Co-ordinates in Spoken Language". Lund University. Dept. of Linguistics. *Working Papers* 38 (1991), 19-28.
- Calsamiglia, H. i Tusón, A. *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel, 1999.
- Capmany, M. Aurèlia. "L'Espinàs d'abans, d'ara mateix i d'ara". Dins: *Avui Cultura*, 17 de febrer 1990, p.4.
- Capmany, M. Aurèlia. *El feminisme a Catalunya*. Barcelona: Nova Terra, 1973.
- Casas, A. "La dissort d'en Subirachs". A: *Serra d'Or*, núm 126, març 1970, p. 43.
- Casas, A. "Retorn de Raimon". A: *Serra d'Or*, núm. 151, abril 1972, p. 74.
- Charadeau, P. i Maingueneau, D. (dir.) *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.
- Cinc mil refranys catalans i frases fetes populars*. Barcelona, Editorial Millà, Biblioteca popular catalana –Vell i Nou- Obra 3, 1989.
- Cirera, J. "Maria del Mar Bonet, una altra de la cançó." A: *Diari de Barcelona. Llibres*. Barcelona, 9 de febrer de 1988, p. 2.
- Cirici, Enric. *Cançons per a un temps de silenci*. El Prat de Llobregat: Rúbrica, Col·lecció Cròniques de la memòria, 2002.
- Coca, Jordi. "Josep Maria Espinàs, civilitzat tanmateix." A: *Serra d'Or*, núm. 266, novembre 1981, pàgs. 21-27, 29.
- Coca, Jordi. *Antígona*. Barcelona: Proa, 2002.
- Colomines, Joan. "Raimon. '13 de març, cançó dels creients?'" A: *Serra d'Or*, núm. 105, juny 1968, p. 103.
- Conca, M. "Sobre la semiòtica dels refranys". A: *Estudis en honor de J. Romeu i Figueras*. Barcelona: Abadia de Montserrat, Vol. 1, 1986, pàgs. 345-355.
- Conca, M. *Paremiologia*. València: Servei de Publicacions Universitat de València, 1987.
- Conca, M. *Els refranys catalans*. València: Eliseu Climent editor, 1988.

- Conca, M. “L’ús dels termes paremiològics en la història de la literatura catalana”. Dins: *Els Marges*, núm. 48, pàgs. 23-53. Barcelona, juny 1993.
- Corominas i Madurell, Ma José. *Aproximació sociològica als orígens de la Nova Cançó*. Dir. Per Oriol Martorell. Tesina, Universitat de Barcelona, Facultat de Geografia i Història, Història de l’Art.
- Crosman, Inge Karalus. *Metaphoric narration: the structure and function of metaphors in A la recherche du temps perdu*. Chapel Hill: University of North Carolina Press. Departament of Romance languages, 1978.
- Dalmau, F. i Juvillà, Pau. *EPOCA, l’exèrcit a l’ombra*. Lleida: Edicions El Jonc, 2010.
- Diccionari de frases fetes, refranys i locucions*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1998.
- Efak, Guillem d’. “Als amics que foren, Guillem d’Efak/Ovidi Montllor”. *El Mirall*. Palma de Mallorca, any IX, n. 73, maig/juny 1995, p. 61.
- Ekman, P i W. V. Friesen. “The repertoire of non verbal behavior: categories, origins, usage and coding”. *Semiotica* 1, pp. 49-97.
- Escandell, M.V. “*La interrogación retórica*”. Dins: *DICENDA-Cuadernos de filología hispánica*, n. 3. Ed. Universidad Complutense . Madrid. 1984.
- Escura, Xavier. *La història indignada dels catalans*. Barcelona: Rafael Dalmau, Editor, 2012.
- Espinàs, J.M. *Pi de la Serra*. Madrid, Júcar, 1974.
- Espinàs, J.M. “La cançó fa vint anys”: *Serra d’Or*, n. 244, gener 1980, pàgs.25-28.
- Esquirols. *Les cançons d’Esquirols*. Barcelona, Edigsa, 1978.
- Esquirols. *Les cançons d’Esquirols*. Música impresa. Barcelona, Editorial Claret, 1984.
- Fàbregas, X. “*La cançó de les balances*” de J.M. Carandell. A: *Serra d’Or*, n. 178, juliol 1974, p.57.
- Faulí, Josep. “Espinàs o la diversitat coincident”. A: *Serra d’Or*, núm. 454, octubre 1997, pàgs. 24-26.
- Febrés, X. *Ovidi Montllor – Francesc Pi de la Serra*. Barcelona: Laia, 1986.

- Feixa, Carles. “*La joventut com a metàfora de la Transició.*” [Dins: Aracil, R; Mayayo, A; Segura, A.(eds). *Memòria de la Transició a Espanya i a Catalunya*]. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2003.
- Fontanier, P. *Les figures du discours [1821-1830]*. Ed. G. Genette. París: Flammarion, 1968.
- Fuster, Joan. *Nosaltres els valencians*. Barcelona: Edicions 62, 1962.
- Fuster, Joan. *Raimon*. Biografies populars, n.16. Barcelona: Alcides, 1964.
- Fuster, Joan. *Raimon*. Barcelona: La Magrana, 1988.
- Galangou, Elisa. “Guillem d’Efak reinventava la nova cançó per una nit”. *El Temps*, núm. 523, juny 1994, pàgs. 78-79.
- Gallego López, C. *Comprensión del lenguaje metafórico*. Madrid: Universidad Complutense, 1988.
- Gàmez, Carles. *La Nostra cançó*. Barcelona: Plaza & Janés, 1999.
- Gàmez, Carles. “Trenta anys d’un país: Raimon celebra l’aniversari d’ ‘*Al Vent*’”. Dins: *El Temps*, València, any X, núm. 461, 19 d’abril 1993, pàgs. 75-82.
- Gàmez, Carles. *50 anys Al Vent. Crònica d’una Nova Cançó*. València: Universitat de València, 2009.
- Garcia i Soler, J. “Sobre una antologia de la Nova cançó.” A: *Serra d’Or*, núm. 118, juliol 1969, pàgs. 25-26.
- Garcia i Soler, J. “Francesc Pi de la Serra”. *Serra d’Or*, núm. 128, maig 1970, p.30.
- Garcia i Soler, J. “La Trinca. Un fenomen de cultura “pop” autòctona.” A: *Serra d’Or*, núm. 156, setembre 1972, pàgs. 33-34.
- Garcia i Soler, J. “Francesc Pi de la Serra, disconforme”. A: *Serra d’Or*, núm 159, desembre 1972, pàgs. 45-46.
- Garcia i Soler, J. “Lluís Llach, altre cop al Palau: Després de quatre anys”. A: *Serra d’Or*, núm. 174, març 1974, p. 59.
- Garcia i Soler, J. “Raimon, solitari i solidari”. A: *Serra d’Or*, núm. 188, maig 1975, p.60.

- Garcia i Soler, J. *La Nova Cançó*. Barcelona, Edicions 62, 1976.
- Garcia i Soler, J. *Crònica apassionada de la Nova Cançó*. Barcelona, Flor del Vent edicions, 1996.
- Geli, Carles. Josep Maria Espinàs. Entrevista. Barcelona: *Cultura*, núm. 18, desembre 1990, pàgs. 20-26.
- Gimeno, Celestí. *L'espòli fiscal al País Valencià*. Barcelona: Llibres de l'Índex, 2007.
- Ginart, Belén. “Raimon lleva la emoció de la palabra de Salvador Espriu al escenario del Lliure.” *El País*, Barcelona, 14 de maig 2003, p.52.
- Gispert, Enric. “Set dies de cançó viva”. A: *Serra d'Or*, núm. 102, març 1968, pàgs. 25-26.
- Gual, Ramon. *La Cançó catalana*. Prada: terra Nostra, 1975.
- Guillamón, J. “Raimon: tumultuoso, intelectual, irónico. *La Vanguardia. Culturas*. Barcelona, n.49, 28 de maig 2003, p. 28.
- Ginard i Fèron, D. “*El càstig a la Menorca republicana*.” [Dins: Pagès i Blanch, P (dir.) *Guerra, franquisme i transició*]. El Temps. València: Edicions del País Valencià, 2006.
- Guia, J. *És molt senzill, diguen-li Catalunya: centre i perifèria en la nació catalana*. Barcelona: El Llamp, 1985.
- Huertas, J.M; Fabrè, J. i Huertas G. *La Catalunya dels seixanta*. Barcelona: Angle Editorial, 2006.
- Huguet, J. *Emancipar Catalunya*. Manresa: Angle Editorial, 2004.
- Ibarz, Jordi. “*Els canvis econòmics i socials i la nova conflictivitat*.” [Dins: Pagès i Blanch (dir). *Història del moviment obrer al Països Catalans*]. El Temps. València: Edicions del País Valencià, 2001.
- INSTITUCIÓ LLETRES CATALANES. *Qui és qui*. Lluís Llach i Grande. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1991, p.152.
- INSTITUCIÓ LLETRES CATALANES. *Qui és qui*. Maria del Mar Bonet i Verdaguer. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1991, p.54.

- INSTITUCIÓ LLETRES CATALANES. *Qui és qui*. Ovidi Montllor i Mengual. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1991, p.181.
- INSTITUCIÓ LLETRES CATALANES. *Qui és qui*. Raimon Peleguero i Sanchis. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1991, p.202.
- Jakobson, R. “*Linguistics and poetics*”, dins: Th.A. Sebeok (ed), *Style in language*. Cambridge, Mass., M.I.T. 1960.
Trad. cat: *Lingüística i poètica i altres assaigs*. Barcelona: Ed. 62, 1989.
- Jàtiva, J.M. “Ovidi Montllor o la veu que no cessa”. *El País, Quadern*. Barcelona, núm. 889, 22 juny 2000, pàgs. 1-3.
- Jurado, M. “Vella Nova Cançó.” A: *El País, Quadern*. Barcelona, 1989, 28 de setembre, pàg. 1-7.
- Jurado, M. “Soberbio”. *El País*, Barcelona, 31 de maig 2003, p.40.
- Lakoff, George. *Metàforas de la vida cotidiana*; George Lakoff i Mark Johnson; introducción de José Antonio Millán i Susana Narotzky. Madrid: Cátedra, 1998.
- Le Guern, Michel. *La metàfora y la metonímia*. Madrid: Cátedra, cop. 1990.
- Llach, Lluís. *Lluís Llach: història de les seves cançons explicada a J.M. Espinàs*. Barcelona: La Campana, 1986.
- Llach, Lluís. *Lluís llach: la geografia del cor. Entrevista a París/Itok*. Barcelona: Pirene, 1992.
- Llach, Lluís. *Poemes i cançons*. València: Tres i Quatre, 1979.
- Llauradó, Jaume. *El tancament de l'Orfeó Català i el F.C. Barcelona sota la Dictadura de Primo de Rivera*. Barcelona: Pòrtic, 2000.
- Llorenç, Sandra. “El qui vetlla el mot. Al Vent.” A: *Revista de Terrassa*, núm. 102, juliol 1992, p.34.
- López Crespí, M. *No era això. Memòria política de la Transició*. Països Catalans: Ed. El Jonc, 2001.
- Lyons, J. “Deixis as the source of reference”, in E. Keenan (ed), *Formal semantics of natural language*, 61-83. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.
- Mainat, J.R. *Canet: 36 hores de cançó i de llibertat*. Barcelona: Edinform, 1977.

- Mainat, J.R. *Tretze que canten*. Barcelona: Mediterrània, 1982.
- Maluquer i Ferrer, J. 'Maria del mar Bonet: "Secreta veu"'. A: *Revista de Catalunya*, núm. 25, desembre 1988, p.123.
- Maluquer i Ferrer, J. "Raimon: 'D'aquest viure insistent'". A: *Revista de Catalunya*, núm. 6, març 1987, pàgs. 168-169.
- Manresa, J. *25 anys de Nova Cançó a Mallorca*. Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma, D.L. 1987.
- Manresa, J. *Maria del Mar Bonet: una dona marinera*. Barcelona: La Magrana, 1994.
- Mansanet i Boïgues, V. *Al Tall. Vint anys*. València: Ed. La Màscara, 1995.
- Maragall, J. *Visions & Cants*. Barcelona: Edicions 62, 1998.
- Marfany, J.L. *Aspectes del Modernisme*. Barcelona: Curial, 1982.
- María, Manuel. Raimon, poeta de noso tempo. Separata de : *Revista Grial*, núm. 18.
- Marín, D.; Ramírez, A. *Editorial Nova terra 1958-1978, un referent*. Barcelona: Editorial Mediterrània, 2004
- Martí i Pol, Miquel. "Qui canta, els seus mals espanta". A: *Serra d'Or*, núm. 236, maig 1979, pàgs. 43-44.
- Massot, J; Pueyo, S; Martorell, O. *Els Segadors. Himne nacional de Catalunya*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Generalitat de Catalunya, 1993.
- Melià, J. *Els mallorquins*. Palma de Mallorca: Editorial Daedalus, 1967.
- Melià, R. "Això era i no era Ovidi Montllor". *El Temps*, n.932, 2002, pàgs.86-88.
- Meseguer, Lluís B.(ed.). *Metàfora i creativitat*. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1994.
- Meseguer, Lluís B. 'La vie en rose': de la 'chanson' a la cançó. *Les literatures catalana i francesa al llarg del segle XX*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, pàgs. 209-227.

- Mestre i Sureda, Bartomeu. *Balada d'en Guillem d'Efak*. Palma: Documenta Balear, 1997.
- Montllor, Ovidi. *Ovidi Montllor, Francesc Pi de la Serra; conversa transcrita per Xavier Febrés*. Ajuntament de Barcelona: Laia, 1986.
- Moret, Xavier. Miquel Pujadó: “Les seves lletres sobreviuen al temps”. *El País. Quadern*. Barcelona, n. 948, 18 octubre 2001, pàg. 3. [Pujadó/Brassens. Pujadó ha traduït 40 lletres de Brassens].
- Moret, Xavier. Josep Maria Espinàs: “*Escoltar Brassens és higiènic*”. Dins: *El País, Quadern*. Barcelona, 948, 18 d'octubre de 2001, p.3.
- Muñoz, Josep M. “L'enyor de Lluís Llach”. *L'Avenç, núm. 360*, setembre 2010, pàgs. 20-31.
- Muñoz, Josep M. “Isidor Marí. El model intercultural”. *L'Avenç, n.397*, gener 2014, pàgs. 10-21.
- Muñoz Espinalt, C. *Sentit polític del catalans*. Barcelona: S.A. Mediterrània Edicions, 1964.
- Nash, Mary. *Dones en transició: de la resistència política a la legitimitat feminista. Les dones en la Barcelona de la transició*. Barcelona: L'Ajuntament, DL 2007.
- Pagès i Blanch, P. *La repressió al Principat*. [Dins: Pagès i Blanch, P (dir.) *Guerra, franquisme i transició*]. *El Temps*. València: Edicions del País Valencià, 2006.
- Pardo Ayuso, Antoni. *Metàfora i recerca de la complicitat a les cançons del grup 'Esquirols'*. Treball de Recerca. Universitat Autònoma de Barcelona, 2002.
- Parés i Puntas, Anna. *Tots els refranys catalans*. Barcelona: Edicions 62, 1999.
- Payeras, Miquel. “La nit d'Efak”. Dins: *El Temps*, núm. 524, 4 de juliol, pàgs. 72-74.
- Payrató, L. *Català col·loquial. Aspectes de l'ús corrent de la llengua catalana*. Universitat de València, 1996.
- Perramón, S. *Proverbis, dites i frases fetes de la llengua catalana*. Barcelona: Editorial Millà, 1979.

- Pi de Cabanyes, Oriol. “La Cançó com a indici”. A: *Serra d’Or*, núm 297, juny 1984, p. 38.
- Pi de la Serra, Francesc. *Cançons/Francesc Pi de la Serra*. Pròleg de Raimon. València: Tres i Quatre, 1976.
- Picó, J. *El moviment obrer al País Valencià sota el franquisme*. València: Eliseu Climent Editorial, 1976.
- Planas, Xevi. *Companyia Elèctrica Dharma: el toc llunàtic*. Barcelona: La Magrana, 1994.
- Planes, Llorenç. *Per comprendre Catalunya Nord. De la identitat desnaturalitzada a l’esperança de futur*. Lleida: Pagès editors, 2012.
- Pons, Agustí. “L’obra de **Raimon**: contra una visió reduccionista”. A: *Revista de Catalunya*, núm. 75, juny 1993, pàgs. 87-93.
- Pons, Pere. “Antològic Raimon”. *Avui*, 19 novembre 2000, p.53.
- Ponsa, Oriol. *Guia de cançó, jazz, pop, rock a Catalunya: 1967*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1987.
- Pont, A. “La cançó revisitada”: *Serra d’Or*, núm 493, gener 2001, pàgs. 73-74.
- Porcel, Baltasar. “Raimon a l’Olympia”. A: *Serra d’Or*, núm. 118, juliol 1969, pàgs. 21-22.
- Porcel, Baltasar. “Raimon o el crit de l’esperança.” A: *Serra d’Or*, núm. 3, març 1967, pàgs. 41-48.
- Porter-Moix, M. *Una Història de la Cançó*. . Barcelona: Generalitat de Catalunya, Servei de Música, 1988.
- Pradas i Camps, R. “La Nova Cançó i els seus públics: encara som a mig camí.” A: *Serra d’Or*, núm. 101, febrer 1968, pàgs. 31-33.
- Pujadó, M. “Contra la desmemòria”. A: *Serra d’Or*, núm. 434, febrer 1996, pàgs. 65-67.
- Pujadó, M. *De la Chanson a la Cançó: una anàlisi interrelacionada de la cançó francesa i la cançó catalana contemporànies*. Tesi doctoral dirigida per Sebastià Serrano. Universitat de Barcelona, Departament de Filologia Romànica, 1996.

- Pujadó, M. “Del nord i de mar enllà”. A: *Serra d’Or*, núm. 441, setembre 1996, p. 65.
- Pujadó, M. *Diccionari de la Cançó: des d’Els Setze Jutges al rock català*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2000.
- Pujadó, M. “La nova integral de Raimon”. A: *Serra d’Or*, núm. 493, gener 2001, pàgs. 54-55.
- Pujadó, M. “Les ‘Estances’ de Riba segons Subirachs”. *Serra d’Or*, núm. 412, abril 1994, p. 103.
- Pujadó, M. “L’Ombra i les petjades”. A: *Serra d’Or*, núm. 320, maig 1986, p.69.
- Pujadó, M. “Malalts de llengua.” A: *Serra d’Or*, núm. 467, novembre 1998, pàgs. 63-64.
- Pujadó, M. “Maria del Mar Bonet: la passió eclèctica.” A: *Serra d’Or*, núm 319, abril 1986, p.97.
- Pujadó, M. “Maria del Mar Bonet, quart viatge al món de la tradició oral.” A: *Serra d’Or*, n.473, maig 1999, p. 63.
- Pujadó, M. “(Quasi) tot l’Ovidi, finalment a l’abast. A: *Serra d’Or*, núm 490, octubre 2000, pàgs. 58-59.
- Pujadó, M. “Raimon, ‘Per destruir aquell qui l’ha desert’”. A: *Serra d’Or*, n. 469, gener 1999, p.59.
- Pujadó M. “R. Subirachs i J. Arnella, ni prescindibles ni “mediàtics””. A: *Serra d’Or*, núm. 485, maig 2000, pàgs. 52-53.
- Pujadó, M. “Toti Soler, ‘Cançons’”. A: *Serra d’Or*, núms. 487-488, juliol-agost 2000, p.108.
- Pujadó, M. Teresa Rebull: la força de la memòria. A: *Serra d’Or*, núm. 478, octubre 1999, pàgs. 127-128.
- Pujol, J. *5000 refranys de Nostra Terra*. Tarragona: Arola editors, 1999.
- Puntí, T. “Entrevista a Esquirols”. A: *Hoja del lunes*. Barcelona, 2 d’agost 1979.
- Queralt, Jacques. *Jordi Barre*. Marcevol: Chiendent, cop. 1985.

- Raimon. *Poemes i cançons*. Barcelona: Ariel, 1974.
- Raimon. *Les hores guanyades*. Barcelona: Edicions 62, 1983.
- Raimon. *Les paraules del meu cant*. Barcelona: Empúries, 1993.
- Raspall, J & J. Martí. *Diccionari de locucions i frases fetes*. Barcelona: Edicions 62, 1984.
- Rebull, Teresa. *Tot cantant*. Barcelona: Columna, 1999.
- Riera, Ignasi. *Lluís Llach: companys, no és això*. Barcelona: Rosa dels Vents, 2003.
- Riera, Ferran. 'Jaume Arnella. Més enllà del cap i de la cua'. Dins: *Folke*, núm. 27, març-abril 2006.
- Rivière, Margarita. *Serrat y su época: biografía de una generación*. Madrid: El País: Aguilar, cop. 1998.
- Rosell, Marina. *Cançons catalanes per a guitarra*. [Melodia xifrada per a guitarra de '1 'Hereu Riera', 'El Ball de Sant Ferriol', 'Cançó del lladre', 'El Rossinyol'...]
- Sabartés, Jaume S. *Barça cara i creu: el F.C. Barcelona sota el franquisme: 1939-1975*. Barcelona: Laia, 1982.
- Salvador, V. "La metàfora nostra de cada dia". A: *Límits*, 6, pàgs. 23-41.
- Salvador, V. "Noves perspectives sobre la metàfora." Dins: *Metàfora i creativitat*. Castelló: Universitat Jaume I, 1993, pàgs. 25-33.
- Salvador Duch, Jordi. *Futbol, metàfora d'una guerra freda: estudi antropològic del Barça*. Barcelona: Proa, 2005.
- Santacana i Torres, C. *El Barça i el franquisme: crònica d'uns anys decisius per a Catalunya (1968-1978)*. Barcelona: Mina, 2005.
- Searle, John R. "The classification of illocutionary acts". Dins: *Language in Society*, núm.5, 1976, pàgs. 1-24.
- Sierra i Fabra, Jordi. *La era Rock (1953-2003)*. Madrid: Espasa Calpe, 2003.
- Sierra i Fabra, Jordi. *Serrat*. Barcelona: Nou Art Thor, D.L. 1988.
- Soldevila, L. *La cançó catalana: 1959-84: antologia*. Barcelona: Ed. 62, Orbis, 1984.

- Soldevila, L. *La Nova Cançó (1958-1987): 30 anys d'un fenomen cultural modern*. Direcció de Joaquim Molas i Batllori. Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Lletres, 1991.
- Soldevila, L. *La Nova Cançó (1958-1987): balanç d'una acció cultural*. Argentona: L'Aixernador, 1993.
- Solé i Sabaté, Josep.M. *La repressió franquista a Catalunya. 1938-1953*. Barcelona: Edicions 62, 1985.
- Teruel Planas, Ma Elvira. *Informació i metàfora: l'ús de la metàfora als titulars de premsa: pluralitat retòrica i construcció de la realitat*. Tesi doctoral. Universitat de Barcelona. Facultat de Filologia, 1991.
- Teruel Planas, Ma Elvira. *Retòrica, informació i metàfora: anàlisi aplicada als mitjans de comunicació de massa*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1997.
- Toda i Bonet, Agnès. "Entrevista a Isidor Mari. El català i els Països Catalans, ara". Dins: *Llengua Nacional*, n. 81, IV trimestre del 2012, pàgs. 39-41.
- Torra, Karles. "Un Toti con gran solera". A: *La Vanguardia*, 15 d'abril de 2000, p.48.
- Torres Fabra, R.C. *La repressió franquista al País Valencià*. [Dins: Pagès i Blanch, P (dir.) *Guerra, franquisme i transició*]. El Temps. València: Edicions del País Valencià, 2006.
- Triadú, Joan. *Segona part: la represa. El decenni ribià. El temps de la provocació*. Barcelona: Edicions 62, 1985, pàgs. 59-154.
- Trias Fargas, Ramon. *Narració d'una asfíxia premeditada*. Barcelona: Tibidabo Edicions, 1985.
- Tusón, J. *Això és (i no és) Allò*. Badalona: Ara Llibres, 2008.
- Usall, R. ed. *Parla Terra lliure. Els documents de l'organització armada catalana*. Pròleg de Carles Sastre. Barcelona: El Jonc, 2000.
- Van Dijk, Teun. "El estudio del discurso". Dins: Van Dijk, T.(comp.) *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa ed., 2000.
- Vázquez Montalbán, M. *Antologia de la Nova Cançó catalana*. Barcelona: Edicions de Cultura Popular, DL 1969.

- Vázquez Montalbán, M. *Joan Manuel Serrat*. Madrid: Ediciones Júcar, 1972.
- Verdaguer, Pere. Jordi Barre, trenta anys de 'Canta Perpinyà'. *Serra d'Or*.
Barcelona, any XXXVI, n. 413, maig 1994, p.31.
- Verdaguer, Pere. *Diccionari del rossellonès*. Barcelona: Edicions 62, 2002.
- Viana, A. "Sobre el català col·loquial". A: *Els Marges*, 35, 1996, pàg. 86-94.
- Vilarnau, J. *Trencant el silenci. Els recitals de la Transició*. Barcelona: Mina, 2006.
- Xirinacs, L.M. *L'espectacle obsessiu: Diari de presó-I/1974*. Barcelona: Nova Terra,
1976 (1).
- Xirinacs, L.M. *Entro en el gran buit: Diari de presó-II/1975*. Barcelona: Nova Terra,
1976 (2).
- Xirinacs, L.M. *Vaga de fam per Catalunya: Diari de 21 dies*. Barcelona: Nova Terra,
1977.
- Xirinacs, L.M. *La traïció dels líders*. Girona: Llibres del Segle (L'Eix Editorial),
1993.

Discografia

Josep M. Espinàs

'A la vora de la nit'.

'Cant del Barça'.

Espinàs canta les seves cançons. LP, 1963.

Cant del Barça. SG, Edigsa, 1975.

Raimon

'Al vent'.

'Diguem no'.

'D'un temps, d'un país'.

'La nit'.

'Cantarem la vida'.

'Inici de càntic en el temple'.

'Cançó de la mare'.

'Sobre la pau'.

'Sobre la por'.

'Contra la por'.

'T'he conegut sempre igual'.

'Amanda'.

'Jo vinc d'un silenci'.

'T'adones, amic'.

'Al meu país la pluja'.

'Cucuts de rellotge'.

Raimon. Recitals al Palau. CD, Picap, S.L. 2003.

Raimon. Recitals al Palau. CD, Picap, S.L. 2003.

Raimon a l'Olympia. CD, Picap, S.L. 2006.

Raimon a l'Olympia. CD, Picap, S.L. 2006.

Raimon a l'Olympia. CD, Picap, S.L. 2006.

Raimon a l'Olympia. CD, Picap, S.L. 2006.

Raimon a l'Olympia. CD, Picap, S.L. 2006.

Nova Integral 2000 (2). CD, Picap, S.L. 2000.

Nova Integral 2000 (2). CD, Picap, S.L. 2000.

Nova Integral 2000 (2). CD, Picap, S.L. 2000.

Raimon a l'Olympia. CD, Picap, S.L. 2006.

Nova Integral 2000 (10). CD, Picap, S.L. 2000.

Raimon. Recitals al Palau. CD, Picap, S.L. 2003.

Raimon. Recitals al Palau. CD, Picap, S.L. 2003.

Raimon. Recitals al Palau. CD, Picap, S.L. 2003.

Nova Integral 2000 (5). CD, Picap, S.L. 2000.

Quico Pi de la Serra

'Afanys de joventut'.

'La matança del porc'.

'Sé'.

'Fills de Buda'.

'La meva estrella'.

'El burro i l'aguila real'.

'Si els fills de puta volessin no
veuríem mai el sol'.

Francesc Pi de la Serra. LP, Edigsa, 1967.

Triat i garbellat. LP, Discophon, 1971.

Fills de Buda. LP, Le Chant du Monde, 1974.

Fills de Buda. LP, Le Chant du Monde, 1974.

No és possible el que visc. LP, BASF, 1974.

No és possible el que visc. LP, BASF, 1974.

Pi de la Serra a Madrid, LP, EMI-ODEON S.A. 1977.

Guillermina Motta

'Digueu-me per què'.

'No sé el perquè de les guerres'

'La jutgessa'.

'Himne de les dones de casa'.

'No us caséssiu pas, noietes'.

'Una bruixa com les altres'.

Fent equilibris. 1964-2002. CD, Columna M. 2002.

Fent equilibris. 1964-2002. CD, Columna M. 2002.

Fent equilibris. 1964-2002. CD, Columna M. 2002.

Fent equilibris. 1964-2002. CD, Columna M. 2002.

Fent equilibris. 1964-2002. CD, Columna M. 2002.

Fent equilibris. 1964-2002. CD, Columna M. 2002.

Jordi Barre

'Canta, Perpinyà'.

'Torna a venir, Vicens'.

Una vida de llum. CD, Llib. Cat. de Perpinyà, 2011.

Una vida de llum. CD, Llib. Cat. de Perpinyà, 2011.

Guillem d'Efak

'Sa cançó de son Coletes'.

'Cançó per les dones'

'Siau qui sou'.

Discografia completa. CD, Blau, 1997.

Discografia completa. CD, Blau, 1997..

Siau qui sou. CD, Actual Records, 2011.

Joan Manuel Serrat

'Ara que tinc vint anys'.

'Pare'.

'Plany al mar'.

Joan Manuel Serrat. CD, BMG MUSIC SPAIN, 2000.

Per al meu amic. LP, Edigsa, 1973.

Fa vint anys que tinc vint anys. LP, Ariola, 1984.

Lluís Llach

'La meva terra'.

L'Estaca'.

'Cal que neixin flors a cada instant'.

'A cara a creu'.

'Damunt d'una terra'.

'La gallineta'.

'Dona'.

'Cançó sense nom'('On vas').

'Silenci'.

'Itaca'.

'Abril 74'.

'Campanades a morts'.

'Companys, no és això'.

'Venim del nord, venim del sud'.

'Darrera les muntanyes'.

'Encara'.

'No abarateixis el somni'.

'No'.

Els èxits de lluis Llach. CD (reedició), PDI, S.A. 1991.

Els èxits de lluis Llach. CD (reedició), PDI, S.A. 1991.

Els èxits de lluis Llach. CD (reedició), PDI, S.A. 1991.

Els èxits de lluis Llach. CD (reedició), PDI, S.A. 1991.

Ara i aquí. CD (reedició), Dro (DIGIPACK) 2006.

Com un arbre nu. CD (reedició), Dro (DIGIPACK), 2006.

Com un arbre nu. CD (reedició), Dro (DIGIPACK), 2006.

Gener 1976. CD (reedició), Dro (DIGIPACK), 2006.

I si canto trist. CD (reedició), Dro (DIGIPACK), 2006.

Viatge a Itaca. CD (reedició), Dro (DIGIPACK), 2004.

Viatge a Itaca. CD (reedició), Dro (DIGIPACK), 2004.

Campanades a morts. CD (reedició), Dro (DIGIPACK), 2006.

El meu amic el mar. CD (reedició), Claus Records, 2003

El meu amic el mar. CD (reedició), Claus Records, 2003.

Somnem. CD (reedició), Claus Records, 2003.

Somnem. CD (reedició), Claus Records, 2003.

T'estimo. CD (reedició), Claus Records, 2003.

Maremar. CD (reedició), Claus Records, 2003.

Xesco Boix

'Vull ser lliure'.
'No serem moguts'.

Bella ciao. Xesc Boix. EP, Als 4 Vents, 1967.
Festival Folk. LP, Als 4 Vents, 1967.

Maria del Mar Bonet

'Vigila el mar'.
'Abril'.
'Què volen aquesta gent'.
'La Balenguera'.

Maria del Mar Bonet. LP, Ariola, 1974.
A l'Olympia. LP, Ariola, 1975.
Alenar. LP, Ariola, 1977.
Sempre. LP, Ariola, 1981.

Rafael Subirachs

'Catalunya, comtat gran'.

Bac de Roda. LP, Ariola, 1977.

Ovidi Montllor

'La fera ferotge'.
'Cançó de les balances'.
'La fàbrica Paulac'.
'Gola seca'.
'Perquè vull'.
'El desesperat'.
'El diluvi'.
'Crònica d'un temps'.
'Ais!'.
'Tot explota pel cap o per la pota'.
'Va com va'.
'Món divertit'.
'Encara nois, encara'.
'Sageta de foc'.
'Als nous amos'.
'Autocrítica i crítica'.
'La cançó del cansat'.

Ovidi Montllor... per sempre. CD, Discmedi, 1995.
Ovidi Montllor... per sempre. CD, Discmedi, 1995.
Ovidi Montllor... per sempre. CD, Discmedi, 1995.
Ovidi Montllor... per sempre. CD, Discmedi, 1995.
Ovidi Montllor... per sempre. CD, Discmedi, 1995.
Ovidi Montllor... per sempre. CD, Discmedi, 1995.
Ovidi Montllor... per sempre. CD, Discmedi, 1995.
Ovidi Montllor... per sempre. CD, Discmedi, 1995.
Ovidi Montllor... per sempre. CD, Discmedi, 1995.
Ovidi Montllor... per sempre. CD, Discmedi, 1995.
A Alcoi. CD (reedició), PDI, S.A. 1995.
A Alcoi. CD (reedició), PDI, S.A. 1995.
A Alcoi. CD (reedició), PDI, S.A. 1995.
De manars i garrotades. CD (reedició), PDI, S.A. 1996.
De manars i garrotades. CD (reedició), PDI, S.A. 1996.
De manars i garrotades. CD (reedició), PDI, S.A. 1996.
Bon vent i barca nova. LP, Ariola, 1978.
Bon vent i barca nova. LP, Ariola, 1978.

Jaume Arnella

'Es ara, amics, és ara'.
'Un home mor en mi'.

Cap i Cua. 1968-2005. CD, GMI Records, 2005.
Cap i Cua. 1968-2005. CD, GMI Records, 2005.

Teresa Rebull

'Primer de maig de 1976'.

També per tu. CD (reedició), Picap, 2012.

La Trinca

- 'Aquesta terra és la nostra terra'.
'Ahir en van matar mil'.
'La faixa'.
'Divuit jutges'.
'Propietari'.
'Mama caca'.
'Un gran dia'.
'Que mai no falti l'alegria'.
'La "Consti"'.
'El baion de l'OTAN'.
'Corason loco'.
'Com el Far West no hi ha res'.
'El Danubi blau'.
- Tots som pops. CD (reedició), PDI, S.A. 1993.
Trincar i riure. CD (reedició), PDI, S.A. 1993.
Opus 10. CD (reedició), PDI, S.A. 1993.
Opus 10. CD (reedició), PDI, S.A. 1993.
Trempera matinera. LP, Ariola, 1977.
Trempera matinera. LP, Ariola, 1977.
Trempera matinera. LP, Ariola, 1977.
Pel broc gros. LP, Ariola, 1979.
Pel broc gros. LP, Ariola, 1979.
La Trinca. 20 anys de cançons. CD, SONY, 2007.
Nou de Trinca. LP, Ariola, 1981.
La Trinca. 20 anys de cançons. CD, SONY, 2007.
La Trinca. 20 anys de cançons. CD, SONY, 2007.

Joan Isaac

- 'A Margalida'.
Viure. LP, Ariola, 1977.

Pere Figueres

- 'Desperta't Rosselló'.
'A la recerca d'una terra'.
- Fora son. CD, Temps Record, 2004.
A la recerca d'una terra. LP, ADV, 1979.

Esquirols

- 'Fent camí'.
'Conte medieval'.
'El cucut'.
'Al banderer de la pau'.
'Més enllà d'un adéu'.
'Cada dia és un nou pas'.
'Goigs a Sant Democraç'.
'Onze de setembre'.
'Torna, torna, Serrallonga'.
'Mediterrània'.
'Vine l'amor'.
'Corrandes vénen'.
'Plany de Salses a Guardamar'.
'La cançó dels mariners'.
'Pirates de l'oest'.
'Et cobriran de blasmes'.
- Fent Camí. CD, PDI, S.A. 1992.
Fent Camí. CD, PDI, S.A. 1992.
Fent Camí. CD, PDI, S.A. 1992.
Colze amb colze. CD, PDI, S.A. 1995.
Colze amb colze. CD, PDI, S.A. 1995.
Colze amb colze. CD, PDI, S.A. 1995.
Licor d'herbes bones, CD, PDI, S.A. 1995.
Licor d'herbes bones, CD, PDI, S.A. 1995.
Torna, torna, Serrallonga. CD, PDI, S.A. 1999.
Torna, torna, Serrallonga. CD, PDI, S.A. 1999.
Torna, torna, Serrallonga. CD, PDI, S.A. 1999.
Torna, torna, Serrallonga. CD, PDI, S.A. 1999.
Torna, torna, Serrallonga. CD, PDI, S.A. 1999.
Com un anhel. CD, PDI, S.A. 1999.
Com un anhel. CD, PDI, S.A. 1999.
Com un anhel. CD, PDI, S.A. 1999.

Uc

'En aquesta illa tan pobra'.

En aquesta illa tan pobra. CD, BLAU- DISCMEDI, Reedició 2003.

'Eivissa, petit bocí'.

Una ala sobre el mar. CD, BLAU-DISCMEDI, Reedició, 1999.

Araceli Banyuls

'No vull tindre penediment'.

Adés i ara. CD (reedició), Actual Records Distribució, 2007.

Ramon Muntaner

'Ve de ponent'.

Presagi. LP, Edigsa, 1976.

'Les quatre banderes'.

Presagi. LP, Edigsa, 1976.

Companyia Elèctrica Dharma

'La Mediterrània se'ns mor'.

Tramuntana. CD, Picap, S.L. Reedició 1994.

'Catalluna'.

Catalluna. CD, Picap, S.L. Reedició 1994.

'La presó del rei de França'.

Catalluna. CD, Picap, S.L. Reedició 1994.

'Força Dharma!'

Força Dharma. Deu anys de resistència. CD, PDI, S.A. Reedició, 1993.

'Catalonia is not Patagònia'.

Força Dharma. Deu anys de resistència. CD, PDI, S.A. Reedició, 1993.

'La cosa està negra'.

Força Dharma. Deu anys de resistència. CD, PDI, S.A. Reedició, 1993.

'Fi de Festa – La gent vol viure en pau'.

Força Dharma. Deu anys de resistència. CD, PDI, S.A. Reedició, 1993.

'Saps-Ke'.

No volem ser. CD, PDI,S.A. Reedició, 1993.

'Cants impotents'.

No volem ser. CD, PDI,S.A. Reedició, 1993.

'No volem ser'.

No volem ser. CD, PDI,S.A. Reedició, 1993.

Marina Rossell

'Si volien escoltar'.

Si volien escoltar. LP, CBS, 1977.

'Cançó del lladre'.

Si volien escoltar. LP, CBS, 1977.

'El penjat'.

Si volien escoltar. LP, CBS, 1977.

'Sóc una dona'.

Bruixes i maduixes. LP, CBS, 1980.

Al Tall

'Per Mallorca'.

Al Tall. 10 anys. CD, PDI, S.A. 1992.

'Tio Canya'.

Al Tall. 10 anys. CD, PDI, S.A. 1992.

'Darrer diumenge d'octubre'.

Deixeu que rode la roda. LP, Edigsa, 1976.

'A Miquel Grau'.
'Processó'.
'Lladres'.
'Cant de Maulets'.
'Nuclears?... No, gràcies'.
'La garrofera'.

Quan el mal ve d'Almansa. CD, PDI, S.A. 1994.
Quan el mal ve d'Almansa. CD, PDI, S.A. 1994.
Quan el mal ve d'Almansa. CD, PDI, S.A. 1994..
Quan el mal ve d'Almansa. CD, PDI, S.A. 1994.
Quan el mal ve d'Almansa. CD, PDI, S.A. 1994.
Al Tall. 10 anys. CD, PDI, S.A. 1992.

Lluís el Sifoner

'Som'.

Som. LP, Valdisc, 1981.

Coses

'Au jovent!'
'L'Estatut'.
'Nova oració del Parenostre'.

Via fora! LP, Movieplay, 1976.
Perquè no s'apagui l'aire. LP, Movieplay, 1978.
Via fora! LP, Movieplay, 1976.

Paco Muñoz

'Què vos passa, valencians?'.
'Qui dirà la nostra història'.

La llibertat la picaren. LP, Movieplay, 1977.
Prometença. LP, Valdisc, 1984.

Audiovisuals

- Companyia Elèctrica Dharma. La memòria i la música, la llum i l'absència* [DVD].
Realit. X.Garasa. Enregistrament de Televisió de Catalunya del concert de
1986. Barcelona: Grup Enderrock, 2011.
- El despertar de les dones. La lluita feminista* [DVD]. Barcelona: Televisió de Catalu-
nya: Enciclopèdia Catalana: El Periódico de Catalunya, DL 2005.
- La Nova Cançó* [Pel·lícula. DVD]. Dir. Francesc Bellmunt. Profilmes, 1976.
- Lluís Llach. Camp del Barça. 6 de juliol de 1985* [DVD]. Grup Enderrock, 2012.
- Pi de la Serra. L'home del carrer* [DVD]. Dir. Guillem Vidal i Sergi Martí. Grup En-
derrock, 2014.
- Víctimes de la transició*, de “30 minuts”. Televisió de Catalunya, 10-11-2002.
- Xesco Boix. 25 anys. Vull ser lliure* [DVD]. Dir. Carme Canet. Utopia Global per al
Grup Enderrock, 2009.

13. Corpus de cançons

'A cara o creu'

Lluís Llach

Vols la vida i l'has jugada,
vols somriure i tens un plor,
vols l'amor d'una vegada
quan estimes de debò.

Però ja saps que cada dia
té els seu temps de llum i dol,
n'has de prendre el que venia,
has de rebre pluja i sol.

*Voler callar i passar de llarg,
saber empassar-se un gust amarg,
o cridar fort per tot arreu,
viure la vida a cara o creu.*

De le runes d'una guerra
moltes pedres trobaràs,
sota el sol, sobre la terra,
no són res, són un mal pas.

Però les prens una per una,
i amb la teva voluntat
pots alçar sobre la runa
una nova gran ciutat.

*Voler callar i passar de llarg,
saber empassar-se un gust amarg,
o cridar fort per tot arreu,
viure la vida a cara o creu.*

Lletra i música: Josep Maria Andreu – Lleó Borrell.
SG Lluís Llach (1968)

'A la recerca d'una terra'

Pere Figueres

A la recerca d'una terra
demà al matí jo me n'iré.
Si cal pujar damunt la serra,
lo meu destí el seguiré.

*I no me'n vull de no haver
deixat el meu carrer.*

El meu carrer és la meua terra,
la terra és el meu destí.
També conec sa primavera,
amb ella he fet tots els camins
a la recerca d'una terra.

Si estimi tant el meu país,
ell també m'estima ben fort;
agermanats pel seu encís
anem ensems al mateix port.

I no me'n vull...

El meu carrer és ma riquesa,
i sóc guardià d'aquell tresor.
Company, que no veus que t'espero
per anar demà sense por
a la recerca d'una terra?

Per nos desfer de les cadenes
ja hi ha gent que n'en porten prou.
Trenca el silenci de ta pena,
el nostre poble ja se mou.

I no me'n vull...

El meu carrer és ben petit,
el meu poble té molts carrers.
Encara canti cada nit
amb la llengua que m'han defès.
A la recerca d'una terra,
A la recerca de MA terra!

Lletra i música: Pere Figueres.
LP A la recerca d'una terra (1979)

‘A la vora de la nit ‘

Josep Maria Espinàs

*“A la vora de la mar
hi ha una donzella...”*

Què se n’ha fet, d’aquell mar,
què s’ha fet de la donzella?
Ja fa temps i temps i temps
que tots som d’una altra mena.

Si bonic era aquell cant,
i bonica aquella lletra,
i gloriós aquell passat,
ja no ens plau mirar endarrere.

*“Que en brodava un mocador,
n’és per la reina...”*

Què n’hem fet, dels mocadors
que volien ser banderes?
Què n’hem fet, d’aquells colors?
Què n’hem fet, d’aquelles reines?

Si m’ho preguntava algú,
jo em giraria d’esquena;
tantes coses hem perdut
que el record també cal perdre.

Oblidem velles cançons
que encomanen la tristesa.
Estrenem la nova veu
i alegrem l’antiga terra.

A la vora de la mar,
ara un noi de mans ben netes
ha colgat el mocador
ben endins sota l’arena.

A la vora de la nit
el dia es lleva.

*Lletra i música: Josep Maria Espinàs (evocació
de la cançó popular ‘El mariner’).*
EP Espinàs canta les seves cançons (1963)

'A Margalida'

Joan Isaac

Vas marxar no se on,
ni els cims ni les aus
no et saben les passes.
Vas volar sens dir res
deixant-nos només
el cant del teu riure.

*No sé on ets, Margalida,
però el cant, si t'arriba,
ten-lo com un bes.
Crida el nom del teu amant,
bandera negra al cor.*

I potser no sabràs
que el seu cos, sovint,
ens creix a les venes
en llegir el seu gest
escrit per parets
que ploren la història.

No sé on ets, Margalida...

I amb aquesta cançó
reneixi el seu crit
per camps, mars i boscos,
i que sigui el seu nom
com l'ombra fidel
que és nostra tothora.

No sé on ets, Margalida...

*Lletra i música: Joan Isaac.
LP Viure (1977)*

'A Miquel Grau'

Al Tall

Per cridar “Vull l’Estatut”, ai!,
per cridar “Vull l’Estatut” a Miquel assassinaren.
Ço passà en Alacant, soledat de l’ai, ai, ai!,
ço passà en Alacant, en Alacant el mataren.
Per cridar “Vull l’Estatut a Miquel assassinaren.

Ja el porten a soterrar, ai!,
ja el porten a soterrar, l’acompanya tot lo poble.
No poguérem dir-li adéu, soledat de l’ai, ai, ai!,
no poguérem dir-li adéu perquè el taüt ens furtaren.
Ja el porten a soterrar, l’acompanya tot lo poble.

Per guanyar la llibertat, ai!,
per guanyar la llibertat, quants germans tenen de caure!
Miquel Grau ja no està ací, soledat de l’ai, ai, ai!,
Miquel Grau ja no està ací, quan avui tots l’esperàvem.
Per guanyar la llibertat, quants germans tenen de caure!

Lletra: Enric Ortega.;música: popular
SG A Miquel assassinaren (1978)

Com un ocell posat a dalt de tot d'un arbre,
abril vigila el seu temps, alerta de que tot canvia,
i l'herba més petita de les plantes
verdeja mentides de bon temps,
i el cel ara gris, ara bon dia.

Entre el polsim daurat que fan els plàtans
passa, passa la gent indiferent,
entre espurnes vives i ferides
canta i ajuda el vent.

Un abril em va portar per l'aire una cançó,
el meu amic la cantava, també la vull cantar jo.

*Ai, abril més amorós,
aire de llum, llum de llavors!*

Què nos durà el riu d'abril dins la corrent?
Aigua neta, aigua bruta, bones hores o mal temps?

*Ai, abril més amorós,
aire de llum, llum de llavors!*

Seran de mort o de vida, aquestes flors?
Jo vull la del meu amic, clavell de bones olors.

*Ai, abril més amorós,
aire de llum, llum de llavors!*

Estimat, no estiguis trist si et costa s'alenar,
si no ens ha canviat el març un bon abril ho farà.

*Ai, abril més amorós,
aire de llum, llum de llavors!*

Un abril em va portar per l'aire una cançó,
el meu amic la cantava, també la vull cantar jo.

(A Jose Afonso)

Lletra i música: Maria del Mar Bonet.
LP A l'Olympia (1975)

'Abril 74'

Lluís Llach

Companys, si sabeu on dorm la lluna blanca,
digueu-li que la vull
però no puc anar a estimar-la,
que encara hi ha combat.

Companys, si coneixeu el cau de la sirena,
allà enmig de la mar,
jo l'aniria a veure,
però encara hi ha combat.

I si un trist atzar m'atura i caic a terra,
porteu tots els meus cants
i un ram de flores vermelles
a qui tant he estimat,
si guanyem el combat.

Companys, si busqueu les primaveres lliures,
amb vosaltres vull anar,
que per poder-les viure
jo me n'he fet soldat.

I si un trist atzar m'atura i caic a terra,
porteu tots els meus cants
i un ram de flors vermelles
a qui tant he estimat,
quan guanyem el combat.

Lletra i música: Lluís Llach.
LP Viatge a Itaca (1975)

'Afanys de joventut'

Pi de la Serra

Afanys de joventut, de fer rodes quadrades,
de perdonar el vençut, de predicar “maldades”,
d’anar contra corrent malgrat el vent de cara,
no esmentar l’“anar fent” ni el “què passarà ara”.
Jovenívols afanys que són caus de proeses,
terribles disset anys de vocacions ofeses.
Lluito amb mi mateix contra l’espectre
que cada nit se m’apareix.
Afanys de joventut per a esfullar les roses,
malgrat la senectud de certes ments tan closes.
Afanys nostres, teus, meus, d’acabar amb l’existència
de quilos i quintars de tanta falsa ciència.
Les ganyotes de por fan perdre la paciència,
afanys de joventut canviaran la cadència.

Lletra i música: Pi de la Serra.

LP Francesc Pi de la Serra (1967)

'Ahir en van matar mil'

La Trinca

Ahir en van matar mil a on no sé on,
ho diuen els diaris.
Tenien la pell groga, i ara són
mil morts involuntaris.
Tothom ha protestat, com de costum,
alçant gran polseguera,
però el que ha ordenat el fet diu que se'n fum,
que mai res no l'esvera.

Què me'n dieu? Trobeu que això està bé? No!

*Mal quedi sense veu jo cridaré, jo cridaré, jo cridaré.
Mal quedi sense veu jo cridaré, jo cridaré, jo cridaré.
Au!*

Avui s'enviaran cent avions
camí de les altures,
comprats per netejar quatre nacions
on sobren criatures.
Després de consolar els supervivents,
la societat contenta,
n'enviarà, d'avions, ben bé dos-cents,
amb xupa-xups de menta.

Què me'n dieu? Trobeu que això està bé? No!

Mal quedi sense veu jo cridaré...

Demà també hi haurà morts a grapats,
i casos de malària ...ària!,
i firmaran convenis certs estats
i els d'una funerària ...ària!
Demà també hi haurà castells de focs,
i sonaran trompetes ...etes!,
i un tant per cent de negres i de grocs
aniran a fer punyetes.

Què me'n dieu? Trobeu que això està bé? No!

Mal quedi sense veu jo cridaré...

*Lletra i música: Jaume Picas/La Trinca.
LP Trincar i riure (1971)*

'Ais!'

Ovidi Montllor

Ai!
De bo, no res;
de mal, cabassos;
de feina, plens;
de béns, escassos.

Ai!
Volguts per molts
que volen guanys,
serem la clau
que els obre els panys.

Ai!
I un cop oberts,
ens deixaran
que fem rovell
al seu clauer
fins que ens morim.

Ai!
I si pot ser,
sense ser vells,
que la vellesa
porta tristesa,
i una dispesa
que minva els guanys.

Ai!
De dolç, estranys,
d'amarg, companys,
pensant en cel
infern tindrem.

Ai!
I ací a la terra,
quan ens morim,
els fills deixem
amb l'esperança
que facin ells
el que no hem fet.

Ai!

Lletra: Ovidi Montllor (recitat).
LP Crònica d'un temps (1973)

‘Al banderer de la pau’

Esquirols

No és en va el teu gest, company,
quan es perd cobert d'espessa boira,
ni el teu crit, que es transforma en clam,
perquè en tu som tots com un sol home.

Tant de temps han amagat
l'autèntic pas de qui ens ha precedit;
massa temps han retingut
l'autèntic cant d'aquest país.

Lluitarem de ferm
anant colze a colze,
tu has encès un foc,
atiar-lo cal,
mentre mantens ben alta
la bandera de la pau.

La primavera ens portarà flors,
serà el poble senyor de tot,
no hi haurà explotats ni explotadors,
ni cap vençut ni vencedor,
si abrandem amb esforç
la raó dels teus mots:

“Cal lluitar contra el fort
per deixar de ser febles,
i contra nosaltres mateixos
quan siguem forts”.

La teva paraula, cada cop més,
va passant les reixes per volar després.

No és en va el teu gest, company,
quan es perd cobert d'espessa boira,
ni el teu crit, que es transforma en clam,
perquè amb tu hem fet un altre pas.

Lletra: Joan Vilamala. Música: Joan Crosas.
LP Colze amb colze (1976)

'Al meu país la pluja'

Raimon

Al meu país, la pluja no sap ploure:
o plou poc o plou massa.
Si plou poc, és la sequera;
si plou massa, és un desastre.
Qui portarà la pluja a escola?
Qui li dirà com s'ha de ploure?
Al meu país, la pluja no sap ploure.

(recitat)

*No anirem mai més a escola.
Fora de parlar amb els de la teua edat,
res no vares aprendre a escola:
ni el nom dels arbres del teu paisatge,
ni el nom de les flors que veies,
ni el nom dels ocells del teu món,
ni la teua pròpia llengua.
A escola, et robaven la memòria,
feien mentida del present.
La vida es quedava a la porta
mentre entràvem cadàvers de pocs anys.
Oblit del llamp, oblit del tro,
de la pluja i del bon temps,
oblit del món del treball i de l'estudi.
"Por el imperio hacia Dios" des del
carrer Blanc de Xàtiva.
Qui em rescabalarà del tants anys
de desinformació i desmemòria?*

Al meu país, la pluja no sap ploure:
o plou poc o plou massa.
Si plou poc, és la sequera;
si plou massa, és un desastre.
Qui portarà la pluja a escola?
Qui li dirà com s'ha de ploure?
Al meu país, la pluja no sap ploure.

Lletra i música: Raimon.
LP Entre la nota i el so (1984)

'Al vent'

Raimon

Al vent,
la cara al vent,
el cor al vent,
les mans al vent,
al vent del món.

*I tots,
tots plens de nit,
buscant la llum,
buscant la pau,
buscant a Déu,
al vent del món.*

La vida ens dóna penes,
ja nàixer és un gran plor.
La vida pot ser eixe plor,

però nosaltres al vent,
la cara al vent,
el cor al vent,
les mans al vent,
els ulls al vent,
al vent del món.

I tots...

Lletra i música: Raimon.
EP Raimon (1963)

De deu, de vint, de cents d'anys ens ve la història,
i no arriba el moment de tastar glòria.

La glòria del després, no m'és problema.
Ara per ara, què? Res! Passar pena.

I no en volem passar, me cague en dena!
Promeses i discurs, pa d'anys i anys.

No donen solucions, és comprovat.
Paciència en el progrés? Res!, Realitats!

No som pas de cartró, ni fills de Déu.
Som persones, entesos? Que quede clar!

Comprenc el vostre oblit, feu la viu-viu.
Esperem la resposta, doncs, sigueu breus!

Començaré a escoltar-vos quan, de veritat,
no tinga l'home reixa ni caritat.

Ara per ara, cante, i cantaré,
i tants cops m'enamore, em casaré.

Començaré a escoltar-vos quan, de veritat,
no tinga l'home reixa ni caritat.

Lletra i música: Ovidi Montllor.
LP De manars i garrotades (1977)

'Amanda'

Raimon

Et recorde, Amanda,
els carrers mullant-se,
anant a la fàbrica,
allà on treballava Manuel.
El somriure ample, la pluja a la cara,
res no t'importava
perquè et trobaries amb ell, amb ell amb ell...
només una estona,
la vida és eterna en aquesta estona.
Sona la sirena, torna a la faena,
i tu caminaves, tot ho il·luminaves,
i la curta estona et va fer florir.

Et recorde, Amanda,
els carrers mullant-se,
anant a la fàbrica,
allà on treballava Manuel.
El somriure ample, la pluja a la cara,
res no t'importava
perquè et trobaries amb ell, amb ell amb ell...
que marxà a la serra,
que gens de mal feia, que marxà a la serra,
i en ben poca estona ells el destrossaren.
Sona la sirena, torna a la faena,
molts ja no tornaren, tampoc el Manuel

Et recorde, Amanda,
els carrers mullant-se,
anant a la fàbrica,
allà on treballava Manuel.

*Lletra i música: Víctor Jara.
(Versió i adaptació de Raimon).
LP A Víctor Jara (1974)*

‘Aquesta terra és la nostra terra’

La Trinca

Aquesta terra és la nostra terra:
de la muntanya fins a la vall,
de dalt del cel al fons del mar,
tot això és nostre de veritat.

Déu va passar-hi en primavera
i tot cantava al seu pas,
i canta encara la terra entera,
i canta que cantaràs.

Tan t si fa bo com si hi ha tempesta,
tant si fa fred com si el sol crema,
tant si fa vent com si està encalmat,
tot això és nostre de veritat.

I és nostre el cel, i és nostre el mar,
i aquests turons i aquesta vall,
i els olivers i els camps de blat:
tot això és nostre de veritat.

Lletra i música: Woody Guthrie (‘This Land is Your Land’).

Versió i adaptació: La Trinca.

LP Tots som pops (1969)

'Ara que tinc vint anys'

Joan Manuel Serrat

Ara que tinc vint anys,
ara que encara tinc força,
que no tinc l'ànima morta
i em sento bullir la sang.
Ara que em sento capaç
de cantar si un altre canta,
avui que encara tinc veu
i encara puc creure en déus.

Vull cantar les pedres, la terra, l'aigua,
el blat i el camí que vaig trepitjant,
a la nit, al cel, a aquest mar tan nostre
i al vent que al matí ve a besar-me el rostre.
Vull alçar la veu per una tempesta,
per un raig de sol, o pel rossinyol
que ha de cantar al vespre.

Ara que tinc vint anys,
ara que encara tinc força,
que no tinc l'ànima morta
i em sento bullir la sang.
Ara que tinc vint anys,
avui que el cor se m'embala
per un moment d'estimar
o en veure un infant plorar.

Vull cantar l'amor, el primer, el darrer,
el que et fa patir, el que vius un dia.
vull plorar amb aquells que es troben tots sols,
sense cap amor van passant pel món.
Vull alçar la veu per cantar els homes
que han nascut dempeus, que viuen dempeus
i que dempeus moren.

Vull, i vull, i vull cantar
avui que encara tinc veu,
qui sap si podré demà.
Però avui només tinc vint anys,
avui encara tinc força
i no tinc l'ànima morta,
i em sento bullir la sang.

Lletra i música: Joan Manuel Serrat.
EP Ara que tinc vint anys (1966)

'Au, jovent'

Coses

Au, jovent, deixeu la feina,
preparem-nos a sortir,
esmolem de pressa l'eina
per quan toquin a ferir.
Per donar lo crit d'alerta
la campana està amatent,
i abans d'hora ja es desperta
dins del cor, l'enardiment.

*Au, jovent, via fora,
via fora, sometent!*

Eixa gent entravessada
que ho té tot empudegat:
eixa trepa ens ha robada
nostra pau i llibertat.
Mes ja els ve l'hora darrera,
ja els arriba l'escarment;
sortim tots a la cacera
d'aquests llops sens planyiment.

Au, jovent...

Nostres feixes adobades
amb afany hem conreat
fins que, a còpia de suades,
hi hem fet créixer el nostre blat.
Aquell blat nos és la vida,
la família hi té el *sostén*,
i aquells lladres, en partida,
la collita ens van prenent.

Au, jovent...

*Lletra: Anònim segle XIX. Música: Jordi Fàbregas.
LP Via fora! (1976)*

Tancat a casa la major part del temps,
no sóc amant de llepar. No tinc déus,
ni pensaments de trobar-me en tal cas.
Jo sóc qui sóc. Si vols veure'm, em veus.
El meu treball el demostre com puc,
i tant com puc, em done tot a ell.
Millor, pitjor... el judici ja és vostre.
I amb l'ofici, arribaré a ser vell.
Llavors veurem quina retribució
em tocarà en tant que jubilat.
Si dic això és perquè, com he dit,
no sóc amant de llepar un sol dit.

Jo sé que vaig amb les meues cançons
saltant històries, saltant situacions.
ara dic groc, i després passe al verd.
Sé que és difícil seguir-me l'explicat.
Per tant, per tots, em vaig a presentar:
Jo ací explique a la meua manera
uns fets, un temps, una estima, una idea.
Jo sóc l'artista, el cantant, el pallasso.
Per a uns, pollet; per a altres, una fera.
Com bé veureu, no arribe a l'u setanta.

Si, com he dit al bell començament,
sóc dels qui resta a casa el major temps,
no és pas per boig ni per sentir-me estrany,
és pel dubte, i dubto molt, companys.
Quina és la porta que s'obre sense panys?
Quantes persones et reben sense engany?
Quants parlen d'ells dient que de tu parlen?
Quants m'estaran posant en dubte ara?
Doncs, repetesc: jo parle del meu temps,
estime el viure d'un colp ja, per a tothom.
Tinc un partit i una ideologia,
dic el que dic sense cap covardia,
però també sé el preu de tot això:
Més tard o d'hora m'arribarà sentència,
car no interessa qui no llepa amb paciència.
M'aïllaran, dient que m'he aïllat,
diran o diuen que ja sóc acabat.
No pense pas donar-me per guanyat.

Mentrestant jo, no m'empasse la porga
d'aquells qui creuen que tot està tan clar.
Respecte això, amb tot el meu respecte,
admire artistes, admire comedians,
però jo sóc jo, i no em puc deslligar.

De mi mateix, poc més puc explicar.
Jo sóc l'artista, el cantant, el pallaso.
Jo sóc l'artista, el cantant, el pallaso!

Lletra i música: Ovidi Montllor.
LP Bon vent i barca nova (1978)

'Cada dia és un nou pas'

Esquirols

Sovint, amic, massa sovint,
palpo l'angoixa dins el pit;
moments obscurs de llarga nit
solquen el dur camí que hem escollit.

Potser amb el crit, potser amb les mans
obrirem pas, farem un cant
que vibrarà i es farà gran
com el dia que creix a cada instant.

I el nostre esforç esperançat,
lluita fidel, serà com l'arbre que és valent,
a cops de pluja, a cops de vent.

*Cada dia és un nou pas,
cada nit un nou repòs,
cada gota de rosada,
nova frescor.*

Sovint, amic, massa sovint,
sento que som poble oprimat
que ha begut dolços vins d'oblit
i al compàs de la por es va destruint.

Potser amb el crit, potser amb les mans
obrirem pas, farem un cant
que vibrarà i es farà gran
com el dia que creix a cada instant.

*Cada dia és un nou pas,
cada nit un nou repòs,
cada gota de rosada,
nova frescor (3)*

Cada dia és un nou pas!

*Lletra: Joan Vilamala; música: Joan Crosas.
LP Colze amb colze (1976)*

'Cal que neixin flors a cada instant'

Lluís Llach

Fe no és esperar,
fe no és somniar,
fe és penosa lluita per l'avui i pel demà.
Fe és un cop de falç,
fe és donar la mà,
la fe no és viure d'un record passat.

No esperem el blat sense haver sembrat.
No esperem que l'arbre dongui fruits sense poda'l:
L'hem de treballar,
l'hem d'anar a regar,
encara que l'ossada ens faci mal.

No somniem passats que el vent s'ha emportat.
Una flor d'avui es marceix just a l'endemà,
cal que neixin flors a cada instant.

Enterrem la nit,
enterrem la por,
apartem els núvols que ens amaguin la claror.
Hem de veure-hi clar,
el camí és llarg
i ja no tenim temps d'equivocà'ns.

Cal anar endavant sense perdre el pas.
Cal regar la terra amb la suor del dur treball,
cal que neixin flors a cada instant.

Lletra i música: Lluís Llach.
SG Lluís Llach (1968)

I-

Campanades a morts fan un crit per la guerra
dels tres fills que han perdut les tres campanes negres.
I el poble es recull quan el lament s’acosta:
Ja són tres penes més que hem de dur a la memòria.

Campanades a morts per les tres boques closes,
ai d’aquell trobador que oblidés les tres notes!
Qui ha tallat tot l’alè d’aquests cossos tan joves,
sense cap més tresor que la raó dels que ploren?
Assassins de raons, de vides,
que mai no tingueu repòs en cap dels vostres dies
i que en la mort us persegueixin les nostres memòries.

Campanades a morts fan un crit per la guerra
dels tres fills que han perdut les tres campanes negres.

II-

Obriu-me el ventre pel seu repòs,
dels meus jardins porteu les millors flors.
Per aquests homes caveu-me fons,
i en el meu cos hi graveu el seu nom.
Que cap oratge desvetlli el son
d’aquells que han mort sense tenir el cap cot.

III-

Disset anys només i tu tan vell.
Gelós de la llum dels seus ulls,
has volgut tancar ses parpelles,
però no podràs, que tots guardem aquesta llum
i els nostres ulls seran llampecs per als teus vespres.

Disset anys només i tu tan vell.
Envejós de tan jove bellesa,
has volgut esquinçar els seus membres,
però no podràs, que del seu cos tenim record
i cada nit aprendrem a estimar-lo.

Disset anys només i tu tan vell.
Impotent per l’amor que ell tenia,
li has donat la mort per companya,
però no podràs, que per allò que ell va estimar
el nostre cos sempre estarà en primavera.

Disset anys només i tu tan vell.
Envejós de tan jove bellesa
has volgut esquinçar els seus membres,
però no podràs, que tots guardem aquesta llum
i els nostres ulls seran llampecs per als teus vespres.

IV-

La misèria esdevingué poeta,
i escrigué en els camps en forma de trinxeres.
I els homes anaren cap a elles.
Cadascú fou un mot del victoriós poema.

Lletra i música: Lluís Llach.
LP Campanades a morts (1977)

'Cançó de la mare' ('He deixat ma mare')

Raimon

He deixat ma mare sola a Xàtiva, al carrer Blanc;
ma mare, que sempre espera que torne com abans
He deixat germans i amics que em volen
i esperen, com ma mare, que jo torne com abans.

He vingut ací perquè crec que puc dir-vos,
en la meua maltractada llengua,
paraules i fets que encara ens agermanen.
Paraules i fets que encara ens fan sentir
homes entre els homes.

Paraules i fets que encara ens agermanen
en la lluita contra la por,
en la lluita contra la sang,
en la lluita contra el dolor,
en la lluita contra la fam,
en la sempre necessària lluita contra el que ens separa
i ens fa sentir-nos a tots nosaltres estranys.

He deixat ma mare i els meus germans.
He deixat els amics i la casa
i a tots els que esperen que jo torne com abans.
I crec que he fet bé... i crec que he fet bé.

Jo sé, jo sé, jo sé, jo sé que tornaré al carrer Blanc.
Però ara ací, però ara ací crec que també és ma casa
i crec que puc dir-vos amb el cor obert
a tots vosaltres: Germans.

Germans.

Lletra i música: Raimon.
LP Raimon a l'Olympia (1966)

'Cançó de les balances'

Ovidi Montllor

Doncs era un rei que tenia
el castell a la muntanya.
Tot el que es veia era seu:
terres pous, arbres i cases,
i al matí, des de la torre,
cada dia les comptava.

La gent no estimava el rei
i ell tampoc no els estimava,
perquè de comptar en sabia,
però d'amor no li'n quedava:
Cada cosa tenia un preu,
la terra, els homes, les cases.

Un dia un noi del seu regne
vora el castell va posar-se,
i va dir aquesta cançó
amb veu trista però clara:

“¿Quan vindrà el dia que l'home
valgui més que pous i cases,
més que les terres més bones,
més que les plantes i els arbres?
¿Quan vindrà el dia que l'home
no se'l pese amb les balances?”

El rei, que va sentir al noi
el va fer agafar, i amb ràbia,
va ordenar que li donessin
cent cinquanta bastonades,
i a la torre el va tancar
castigat a pa i aigua.

Però el poble encara sap
la cançó de les balances,
i quan s'ajunten els homes,
rient i plorant la canten.

Lletra: J.M. Carandell. Música: Ovidi Montllor.
EP Ovidi Montllor (1968)

'Cançó del lladre'

Marina Rossell

Quan jo era petitet la misèria em consumia,
el pare és a la presó i la mare frega i cria.
Tants homes he vist morir, que he après a estimar la vida,
la del dia de demà, no pas la que el cel et crida.
Adéu, barris de raval... adéu, ciutat molla i grisa.

Quan jo me so fet grandet n'he buscat una sortida,
l'ofici de bandoler, no pas sol, sinó amb quadrilla.
No he robat per fer-me ric, que de rics massa n'hi havia,
sinó per matar la fam, per defensar la justícia.
Adéu, companys de ciutat, de la ciutat molla i grisa.

Un pobre pixatinters ha mentit, per vida mia!,
diu que m'ha vist disparar amb armes que no tenia.
El jutge m'ha condemnat, la sentència em llegia.
Molts botxins m'han donat mort amb una cruel sagnia.
Adéu, companys de ciutat, de la ciutat molla i grisa.

Amics, moriré cantant cançons de la terra mia,
són cançons de llibertat, per ella perdo la vida.
Adéu, vida meva, adéu... adéu dolça terra mia.

*Lletra: adaptació de Marina Rossell i Joan Ollé
de la 'Cançó del lladre' (popular).*

Música: popular.

LP Si volíeu escoltar (1977)

'Cançó per les dones'

Guillem d'Efak

Quan els homes triguen massa
mai no en surt res de profit;
mon fill és fora de casa
fa tres dies i tres nits.
Així cantava una dona,
sense voler ho vaig sentir.
Quan me mira no me mira,
i si em mira no me veu.
La meva veu el regira,
vull parlar-li i no li lleu.

*Mon pare morí a Astúries
i a Belchite el meu marit,
ja començo a passar ànsia
d'on morirà el meu fill.
De tots els homes de casa
ni un no ha mort en el llit.*

Ja torna el temps de plorar,
sento una veu que m'ho diu,
una veu que mai no enganya,
sols les mares la sentim.
Tantes voltes l'he sentida
com un corcò al fons del pit.

*Mon pare morí a Astúries
i a Belchite el meu marit,
ja començo a passar ànsia
d'on morirà el meu fill.
De tots els homes de casa
ni un no ha mort en el llit.*

Pregau dones, pregau dones!
Que Déu senti els vostres crits.

Lletra i música: Guillem d'Efak.
EP Cançó per les dones (1968)

'Cançó sense nom' ('On vas')

Lluís Llach

On vas amb les banderes i avions
i tot el cercle de canons
que apuntes al meu poble?

On vas amb la vergonya per galó,
i en el fusell hi duus la por,
que apuntes al meu poble?

On vas quan ja l'infant no pot jugar
perquè el carrer vessa de sang
i ets tu qui l'omples?

On vas quan ja l'infant no pot mirar
ni el blau del mar ni aquell cel clar,
i ets tu qui els robes?

On vas amb les banderes?
On vas amb avions?
On vas, on vas!

Lletra i música: Lluís Llach.

LP L'estaca (1974) [*edició francesa de Lluís Llach a l'Olympia (1973), disc en què aquesta cançó no hi era, per causa de la censura. El disc de 1974 conté el concert sencer*]

'Cant de maulets'

Al Tall

Eixiu tots de casa, que la festa bull,
feu dolços de nata i coques de brull,
polimenteu fustes i emblanquineu murs
perquè Carles d'Àustria ha jurat els furs.

Enrameu de murta places i carrers,
abastiu de piules xavals i xiquets,
aclariu la gola amb vi i moscatell,
que no hi ha qui pare el pas dels maulets.

Vine, Pilareta, que et pegue un saxó,
els peixos en l'aigua i els amos al clot,
i si no l'empara el Nostre Senyor,
tallarem la cua a Felip de Borbó.

Si l'oratge es gira en mal dels maulets,
vindran altres dies que bufe bon vent.
Quan més curt ens lliguen més perill tindran.
Passeu-me la bota i seguiu tocant.

Lletra: V. Torrent. Música: Ximet S. Caffarena.
LP Quan el mal ve d'Almansa (1979)

'Cant del Barça'

Coral St Jordi. Dir: Oriol Martorell

Tot el camp és un clam.
Som la gent blaugrana,
tant se val d'on venim,
si del sud o del nord:
ara estem d'acord, estem d'acord,
una bandera ens agermana.

*Blaugrana al vent, un crit valent,
tenim un nom, el sap tothom:
Barça, Barça, Barça!*

Juagdors, seguidors,
tots units fem força.
Són molts anys plens d'afanys,
són molts gols que hem cridat,
i s'ha demostrat, s'ha demostrat
que mai ningú no ens podrà tòrcer.

*Blaugrana al vent, un crit valent,
tenim un nom, el sap tothom:
Barça, Barça, Barça!*

*Lletra: J.M. Espinàs i Jaume Picas.
Música: Manuel Valls.
SG Cant del Barça (1975)*

'Canta Perpinyà'

Jordi Barre.

*Canta, canta, canta,
canta, canta Perpinyà.*

Canta que canta, Perpinyà, quan l'alba desperta la plana,
que a l'horitzó blau de la mar ix el sol groc com una grana.

Canta, canta, canta...

Canta que canta, Perpinyà, quan es fan rosses les muntanyes,
que pels carrers tothom s'afanya cap a l'amor, cap al treball.

Perpinyà, canta el sol que lluu, la bellesa de la diada,
amb un bufec de tramuntana que fa volar sobre els genolls
les faldilles de tot color.

Canta, canta, canta...

Perpinyà, canta el Castellet, la vermellor de les rajoles,
el Castell dels Reis de Mallorca, que vigila al cim de tot
la riquesa del Rosselló...

canta, canta, Perpinyà.

A la Llotja ballen sardanes. Els de Sant Jaume han tots baixat,
i s'hi barregen veus germanes des dels poblets fins la ciutat,
lligant amics i enamorats.

Canta, canta, canta...

Els vells de sota les *platanes*, tot resant el fil del passat,
diuen que els balls del jovent d'ara no valen les danses d'abans,
i és que els vint anys no tornaran...

canta, canta, Perpinyà.

*Lletra: Jordi Pere Cerdà. Música: Jordi Barre.
EP Canta Perpinyà (1963)*

'Cantarem la vida'

Raimon

Cantarem la vida,
cantarem la nostra vida
de poble que no vol morir.

Lluitarem amb força,
lluitem amb tota la força
per l'única possible
perseguida vida nostra.

I guanyarem l'esperança,
sí, pujarem al camp de l'esperança,
temps i temps negada,
arrencada i trencada.

Sí, guanyarem l'esperança,
l'esperança de viure
lliures i en pau.

Lletra i música: Raimon.

LP Disc antològic de les seves cançons (1964)

Companyia Elèctrica Dharma

'Cants impotents!'

Pare Reagan que esteu en el cel,
vós que tot ho manegueu,
pare Reagan que esteu en el cel,
reconsagrat galifardeu!

Reagan, Thatcher, Gorbatxov,
porquejant la pau del món.
Reagan, Thatcher, Gorbatxov,
cavalcant míssils cabrons.

I jo dic no! I jo dic no!
I jo dic no! Dic NO!

Lletra i música: Elèctrica Dharma.
LP No volem ser (1986)

CATALLUNA

(màgia, misteri i rauxa de la melodia popular).

Aquest és un joc de paraules entre Catalunya i la lluna. I sona "Catalluna"...

Catalluna sona a misteri i a màgia. Catalluna sona a lluna i a rauxa. Lluna de plata: jove, nua, prenyada... Catalluna és l'enyorança de joglars i cavallers, donzelles i fades, monjos i monestirs, pastors i muntanyes. Catalluna és la "marxa" recuperada d'unes melodies catalanes, llunyanes en el temps, però enceses i vives dins el cor.

Sí, a dalt d'un cavall desbocat, trobador d'un conte enyorat, m'enfilo per l'enramat de la torre més alta que guarda presonera a la princesa estimada... Oh, una lluna vermella vestida de capvespre m'encenia els pensaments, tot fent-me l'ullet per la finestra. Una lluna vermella vestida de sang i de roselles, de cabells d'or, de blat i de ginesta. Una lluna disfressada de llegenda, de muntanyes encantades i cants de gesta.

Una lluna guarnida de boscos i salivera d'estrelles. Lluna de plata: jove, nua, grassona i clara. Una lluna engalanada de cims i planes, flors nevades, violes i flabiols... i el rossinyol que entona un cant dolcíssim i allunya el desconsol.

Una lluna medieval atapeïda de dames i princeses presoneres, minyones captives, plors i xisclets. Una lluna que ens parla de guerres i vaixells, de moros i cadenes, joies, anells i llargues cabelleres. Una lluna calenta coberta de venjança i sang, de cavalls i reis, de muntanyes coronades de grans castells.

Una lluna eixerida i tendra: lluna plena de poetes i cançons, amors i petons, festes, cossos ardents, follets i un tamborí, quan canta el gall i amb cants d'albada el sol matiner ajuda a sortir.

Una lluna generosa que, vessant-se, ens omple de passions de claror blanca, nascuda de les nits tèbies d'un miracle.

Catalluna sona a misteri i a màgia. Catalluna sona a lluna i a rauxa.

I Catalluna vol dir, també, recuperar les tradicions de la nostra cultura enfront de la potència de les cultures anglosaxones, de les cultures oficials manufacturades pels imperialismes. Catalluna com a contrapunt. El que ens falta és voluntat de mantenir diferències. I nosaltres volem oferir noves perspectives.

Aportem la nostra condició mediterrània com un acte de solidaritat davant l'amenaça que pesa sobre aquesta cultura nostra, sobre la vella saviesa de les civilitzacions que s'han fet al voltant d'aquesta mar.

Sí, la lluna jove i nua i bategant em torna un tros petit de nit, i amb una tendresa infinita us dic que Catalluna és la penyora d'un sentiment molt antic.

(recitat amb el fons de la música).

Text: Josep Fortuny. Música: Esteve Fortuny.
LP Catalluna (1983)

Companyia Elèctrica Dharma

'Catalonia is not Patagonia'

*Eh, oeh, oeh Catalonia,
eh, oeh, is not Patagonia...*

(i instrumental)

Lletra i música: Elèctrica Dharma.
LP Força Dharma! Deu anys de resistència (1985)

Catalunya, comtat gran,
qui t'ha vist tan rica i plena!
Ara el rei nostre senyor
declarada ens té la guerra.

Seguen arran!
Seguen arran, que la palla va cara!
Seguen arran!

El comte duc d'Olivars
temps ha que li burxa l'orella:
"Ara és hora, nostre rei,
ara és hora que fem guerra".

Contra tots els catalans
ja ho veieu quina n'han feta.
Passaren viles i llocs
fins al lloc de Riudarenes.

Ja n'han cremada una església
que Santa Coloma es deia,
cremant albes i casulles,
cremant calzes i patenes.

Del pa que no n'era blanc
deien que era massa negre,
i en donaven als cavalls,
tot per desolar la terra.

Del vi que no n'era bo
deien que era massa agre,
i en regaven els carrers,
tot per desolar la terra.

Al davant dels seus parents
deshonraven les donzelles,
i mataven els seus pares
si de mal donaven queixa.

Ja en daren part al virrei
del mal que aquells soldats feien.
"Llicència els he donat jo,
molta més se'n poden prendre".

En sentir-ne tot això
s'és avalotat la terra.
En sentir-ne tot això
s'és avalotat la terra.

Ja entraren a Barcelona
cent persones forasteres
amb el nom de segadors,
perquè n'eren temps de sega.

De tres guardes que n'hi ha
ja n'han morta la primera;
anaren a la presó
a dar llibertat als presos.

Tragueren els diputats
i els jutges de l'Audiència,
i mataren el virrei
al fugir-ne a la galera.

El bisbe els va beneir
amb la mà dreta i l'esquerra:
"On és vostre capità?,
quina és vostra bandera?"

Ja van treure el bon Jesús
tot cobert amb un vel negre.
Ja van treure el bon Jesús
tot cobert amb un vel negre.

"Aquí és nostre capità,
aquesta és nostra bandera.
A les armes, catalans,
que el rei ens declara guerra!"

Seguen arran!
Seguen arran, que la palla va cara!
Seguen arran!

Lletra i música: cançó popular.
LP Bac de Roda (1977)

Diu que hi ha una tribu d'indis a l'Oest americà
que té alguna retirada amb el poble català,
no hi ha tribu més ufana sota la capa del sol:
"som i serem gent Apache tant si es vol com si no es vol".

Ha rebut per totes bandes, però "endavant, que no ha estat res!",
per la seva mala estrella és el *pupes* del Far West,
doncs sabem, segons la història, que aquesta tribu, pobrets,
quan es rifen garrotades tenen tots els bitllets.

Que lluny és el Far West! Que bonica és Oklahoma!
Com el Far West no hi ha res.

Invasions de tota mena ha sofert contínuament,
però una de les més sonades l'ha tingut darrerament:
la del general Frank Custer i un grapat de capsigranys,
ara fa quinze mil llunes, més o menys uns quaranta anys.

La primera atzagaiada de l'infame general
fou prohibir la seva llengua i la dansa ritual,
i envià els casaques blaves per colonitzar els nadius
i arrencar la cabellera als elements subversius.

Que lluny és...

Però a la mort del general, el dels *sellos* de correus,
ho deixà tan ben lligat que manen els seus hereus.
Per poder canviar-ho tot però que tot seguís igual
van muntar unes eleccions per distreure el personal.

I quan la tribu, amb eufòria, desenterrant la destrat
engegava a fer punyetes el famós seny ancestral,
per parar el cop de moment i presidir la reserva,
de l'exili arribà un *jefe* que tenien en conserva.

Que lluny és...

I per asserenar els ànims d'aquest poble tan tossut,
es firmà un tractat de pau que li diuen l'Estatut.
Però com sempre passa al cine, a l'hora de la veritat
els tractats amb rostres pàl·lids només són paper mullat.

I ara es volen tirar enrere perquè diu que som un cas,
i quan se'ns dóna un ditet ens agafem tot el braç,
i de tant que recomanen prudència i moderació
ja no estem desencantats: ara estem cagats de por.

Doncs no volen que fem l'indi i amenacen cada dia
que vindrà, si no estem quiets, el set de cavalleria.

Lletra i música: La Trinca.
LP Nou de Trinca (1981)

'Companys, no és això'

Lluís Llach

No era això, companys, no era això
pel que varen morir tantes flors,
pel que vàrem plorar tants anhels.
Potser cal ser valents altre cop
i dir no, amics meus, no és això.

No és això, companys, no és això,
ni paraules de pau amb garrots,
ni el comerç que es fa amb els nostres drets,
drets que són, que no fan ni desfan.
Nous barrots sota forma de lleis.

No és això, companys, no és això;
ens diran que ara cal esperar.
I esperem, ben segur que esperem,
és l'espera dels que no ens aturarem
fins que no calgui dir: No és això.

Lletra i música: Lluís Llach.
LP El meu amic el mar (1978)

Temps era temps que hi havia en un poblet medieval,
un baró de mala jeia que a tothom volia mal.
Amb carrossa d'or i plata passejava tot superb
pel seu terme, que moria d'esquifit i famolenc.

Xics i grans, mig morts de gana, li sortien al seu pas
demanant-li amb ulls plorosos que tingués d'ells pietat.
Però ell somreia, i burleta, els cridava amb veu de tro:
"A pensar, males abelles, necessito molt més or".

Els diumenges a la tarda organitzava un gran joc:
"Vilatans, vinga a la festa, a la festa de la mort!
Vull setze joves per banda amb espases i garrots
a fer d'escacs a la plaça, i que guanyin els més forts"

Xics i grans, mig morts de pena, li sortien al seu pas,
demanant-li amb ulls plorosos que tingués d'ells pietat.
Però ell somreia, i burleta, els cridava amb veu de tro:
"A jugar, vatua l'olla, que a mi m'agrada aquest joc!"

Un joglar passà pel poble avançada la tardor,
que amb senzilla veu cantava, i així deia la cançó:
*"Ai del poble, ai de la vila que té un lladre per senyor!
Si vol pau que sigui justa, l'haurà de guanyar amb suor"*

Xics i grans, tots l'escoltaven, li donaven la raó,
els naixia l'esperança, van anar a trobar el baró.
Però ell somreia, i burleta, els cridava amb veu de tro:
"Us faré tallar una orella si escolteu el trobador!"

Els vilatans es negaren a pagar més els tributs,
al palau armats anaren i parlaren sense embuts:
"No et volem per baró nostre, no et volem, ves-te'n d'aquí,
que si et quedes, ai de tu, a la forca has de morir".

Xics i grans, tots a la una, li cantaven la cançó:
"Ai del poble, ai de la vila que té un lladre per senyor",
però ell callava, i de ràbia se li corsecava el cor,
mentre el poble repetia la cançó del trobador:

*"Ai del poble, ai de la vila que té un lladre per senyor!
Si vol pau que sigui justa, l'haurà de guanyar amb suor"*

*Lletra i música: Joan Vilamala.
LP Fent camí (1975)*

‘Contra la por’

Raimon

Anem dient les coses pel seu nom!
Si no trenquem el silenci
morirem en el silenci.

Contra la por és la vida,
contra la por és l'amor,
contra la por som nosaltres,
contra la por sense por.

Anem dient les coses pel seu nom!
Tots els que han sofert
el pes de la immensa bota
i l'afilada espasa
saben el que és la por,
i saben que és difícil
dir les coses pel seu nom.

Contra la por és la vida,
contra la por és l'amor,
contra la por som nosaltres,
contra la por sense por,
sense por, sense por.

Lletra i música: Raimon.

LP Sobre la pau. Contra la por (Olympia 2) (1969)

No en puc treure l'entrellat, "corasón loco",
jo no sé qui t'ha enredat menjant-te el coco.
I és que no me'n sé avenir
com això no et fa patir ni t'atabala;
és difícil esbrinar com es poden mantenir
dues pàtries i no estar tocat de l'ala.

Això ens passa als de per aquí
i als d'algunes altres zones,
que mantenim dues pàtries
com qui manté dues dones..
Una pàtria és la parenta,
que m'hi van casar per força i no em deixa divorciar.
És una dona dolenta,
que m'esbronca i m'estomaca i que em parla en castellà.
L'altra pàtria és la fulana,
perquè a mi en dóna la gana, perquè ella em té el cor robat,
tot i que algunes vegades,
quan anaven tan mal dades, l'he estimada d'amagat.

Te'n faré cinc cèntims més, que si molt no m'equivoco
encara no has entès res, "corasón loco".

Una pàtria em fiscalitza,
m'inspecciona, em fa la guitza i em té el jornal controlat,
i com una sangonera,
m'escorcolla la cartera fins que em deixa ben pelat.
I ara surten manifestos
on expliquen quatre llestos que ja m'estic excedint,
i vomiten la parida
de que som jo i la querida els qui l'estem oprimint.

Vet aquí el meu embolic, "corasón loco";
jo també fa temps que estic trencant-m'hi el coco.
Qui és el burro que et va dir
que a mi això no em fa patir ni m'atabala?
Jo tampoc no veig gens clar com es poden mantenir
dues pàtries i no estar tocat de l'ala.

*Lletra: La Trinca. (Adaptació del bolero 'Corazón loco',
d'Antonio Machín).*

LP Nou de Trinca (1981)

'Corrandes vénen'

Esquirols

Corrandes en són corrandes i cançons en són cançons,
que us cantarem, tot fent gresca, quatre coses pel seu nom
De les pedretes i pedres en traiem panets i pans,
però qui xucla la mamella no som pas els catalans.

Tenim mar, tenim muntanya, tenim sol i tenim neu,
no volem ser claveguera dels països europeus.
També tenim molta platja, hotels, “dàncings” i “night clubs”,
torrem culs per cap pesseta i en quedem amb els dits bruts.

*Corrandes vénen, corrandes van, sortiu al balcó que ara va de bo.
Corrandes vénen, corrandes van, per treure'ns dels ulls la son.*

Fa temps i temps que els del “centro” ens han aigualit el vi,
i el “cocido” que ens endossen ni el fetge no el pot pair.
L'encís de la botifarra no deixeu desvirtuar,
que a tot governant amb barra bé n'hi haurem de regalar.

Si voleu fer un pet esplèndid com les centrals nuclears,
quedeu-se el menú del dia: mongetes de primer plat.
Si tenim urani a manta, és ben nostre, què carai!
que també tenim aixades, i pebrots, cebes i alls.

*Corrandes vénen, corrandes van, sortiu al balcó que ara va de bo.
Corrandes vénen, corrandes van, per treure'ns dels ulls la son.*

És ben nostra aquesta terra que als de fora fa delir,
que se'n vagin a l'“Amè-rica”, que se'n tornin a “Madris”.
I si els venem la camisa ens prendran els pantalons.
Corrandes en són corrandes i cançons en són cançons.

*Corrandes vénen, corrandes van, sortiu al balcó que ara va de bo.
Corrandes vénen, corrandes van, per treure'ns dels ulls la son.*

*Lletra: Joan Vilamala; música: Joan Crosas.
LP Torna, torna, Serrallonga (1980)*

'Crònica d'un temps'

Ovidi Montllor

Sense plors ni sospirs.
Sense tristor als ulls.
Sense paraules buides.
Sense morir de pena.
Amb el cos d'una peça.
Amb el cor al seu ritme.
Amb el cap al seu lloc.
Amb els ulls relaxats.
Sense cap alegria.

Sense massa tristor.
Amb la sang al seu grau.
Amb el fetge normal.
Sense moltes més coses.
Amb muntanyes de coses.
Amb un sol pensament,
amb un sol pensament
mirava com llençaven la terra
sobre d'ell.

Una mort sense accident,
sense cap malaltia,
sense anys i més anys,
sense cap covardia.
Amb un poquet de plom
que va entrar per l'esquena.

(recitat):

*Un vell despertador que sonava
a les sis de cada dia nou,
avui, ha sonat encara,
i ella ha palpat el buit del llit,
tan gran, de casa, i ha dit:
"Alça't, ja és hora".
Hi ha un cartell a una obra,
la tinta és tendra i negra:
"Se admite personal".*

*Lletra: Ovidi Montllor; música: Juan Soriano.
LP Crònica d'un temps (1973)*

'Cucuts de rellotge'

Raimon

Voldrien fer de nosaltres
uns cucuts de rellotge.
Tancats dintre la capsa,
sortiríem per dir les hores.

I si no ens donaven corda
passarien els anys i les coses,
mentre nosaltres, sempre quiets
dintre la capsa quedàvem.

Voldrien fer de nosaltres
uns cucuts de rellotge.

Lletra i música: Raimon.

LP Entre la nota i el so (1984)

'Damunt d'una terra'

Lluís Llach

Vailet, et diuen que a les guerres
tan sols hi ha tristeses, no s'hi guanya mai.
Damunt d'aquesta terra encesa
tot allò que és feble vol ignorar els mals.

I en maurici va escoltant,
però segueix a terra sense fer-ne cas,
perquè uns altres li han dit tant
que la seva vida és patir sota el fang...

Recorda les raons que un dia
varen canviar el signe d'aquell temps passat.
Ell ha marcat la teva vida
amb una ferida que tu has de curar.

I en Maurici va escoltant,
i pensa que ja sap el perquè dels mals,
però se'n torna, està dubtant,
i altres veus ressonen també al seu voltant:

Vailet, no siguis anarquista
i vés a la conquesta de l'honor més alt,
que al teu costat tindràs la força
que ens permet l'ordre i ens porta la pau.

I en Maurici sap molt bé
que si només dubta poca cosa té.
En Maurici sap què fer:
buscarà els companys i sortirà al carrer.

Lletra: L. Boada i A. Castells; música: Lluís Llach.
SG Lluís Llach (1968)

'Darrer diumenge d'octubre'

Al Tall

*Darrer diumenge d'octubre,
darrer diumenge d'octubre,
el camí ja és ben sabut:
Eixiu a la carretera
que cal aplegar-se al Puig.
Darrer diumenge d'octubre.*

La Marina i la Ribera,
l'Horta, els Ports i la Safor,
Vall d'Albaida, la Costera,
la Plana de Castelló.

Albocàsser, Elx i Alzira,
Carcaixent, Sagunt i Alcoi,
Ontinyent, Carlet, Gandia,
Almassora i Vinaròs.

El Garbí i el Puig Campana,
el Montgó i el Montcabrer,
Calderona, Bèrnia, Aitana,
Montot i Benicadell.

*Darrer diumenge d'octubre,
darrer diumenge d'octubre,
el camí ja és ben sabut:
Eixiu a la carretera
que cal aplegar-se al Puig.
Darrer diumenge d'octubre.*

*Lletra: Vicent Torrent; música: Tradicional valenciana.
LP Deixeu que rode la roda (1976)*

'Darrera les muntanyes'

Lluís Llach

Darrera les muntanyes,
amb la tristesa que em llaura els camps,
faig cançons d'enyorança
per no oblidar-me del vostre cant.
Qui m'ha fet tan llunyana
si puc sentir-vos tan a prop?
Ai de tu, la més malaurada, ai de tu!

Darrera les muntanyes
encara canta el rossinyol,
veu que els fills van a França
i així el seu arbre es defulla en plor.
Si m'han fet pobre els lladres
també sóc pobre del vostre amor.
Ai de tu, la més malaurada, ai de tu!

Darrera les muntanyes
visc la incertesa del meu destí,
però el camí que jo faci
enllà dels vespres us trobarà.
Adéu, terres germanes,
canteu-me fort, que us vull sentir!
Ai de tu, la més malaurada, ai de tu!

Venim del nord, venim del nord...

Lletra i música: Lluís Llach.
LP Somniem (1979)

‘Desperta’t Rosselló’

Pere Figueres

Ai, desperta’t, Rosselló! Sí, vell Rosselló, desperta’t,
que si dorms al teu racó ja tindràs la llar deserta
i les serps hi niaran;
quan la llum serà aturada morirà la fe sagrada.
Doncs, Rosselló, endavant!

*Tan-pata-tam, que les figues són verdes;
tan-pata-tam, que ja maduraran.*

Llengua viva, llengua sana, te parlarem sempre més;
Pocellet, canta que canta, com sa mare li ha après.
Nosaltres fent de llausetes: refilarem més que mai
amb cançons que ens sem tretes i que alegren tot l’espai.

Tan-pata-tam...

Si n’hi ha que els hi fa nosa, llengua del nostre passat,
nosaltres veiem la cosa de molts diferents costats:
Que si nos deien un dia: “Parleu pas el català”,
el poble s’aixecaria amb un gros pal a la mà.

Tan-pata-tam...

Un matí, si d’altres roses espelleixen el roser,
veurem com totes les coses floreixen elles també.
I ballarem la sardana, de la mar al Canigó,
quan tocarà la campana de la gran revolució.

Tan-pata-tam...

En aquest dia de festa vos convidi per demà,
amb la flor de la ginesta alçada al cap de la mà,
a lluitar com ho demana un bon fill del Rosselló
per la llengua catalana, que hem de defendre al millor.

Tan-pata-tam...

*Text: Joan Amade; música: Pere Figueres.
SG Desperta’t Rosselló (1973)*

‘Diguem no’

Raimon

Ara que som junts,
diré el que tu i jo sabem
i que sovint oblidem.

Hem vist la por
ser llei per a tots.
Hem vist la sang,
que sols fa sang,
ser llei del món.

*No!, jo dic: No!, diguem: No!,
nosaltres no som d'eixe món.*

Hem vist la fam
ser pa dels treballadors.
Hem vist tancats a la presó
homes plens de raó.

*No!, jo dic: No!, diguem: No!,
nosaltres no som d'eixe món.*

Lletra i música: Raimon.

EP Se'n va anar i 3 cançons de Raimon (1963)

Digueu-me per què'

Guillermina Motta

Digueu-me per què
quan la vida em somriu
a mi em cauen les llàgrimes.

Digueu-me per què
entremig del dolor
m'hi cap l'esperança.

*Digueu-me per què
estant tan avall
sento coses tan altes.*

Si sóc tan sols un tros de terra
per què sento un anhel d'eternitat.
Si sóc tan sols núvol que passa
per què s'ofega el cor en altres aigües.

Digueu-me per què...

Digueu-me per què
jo sento pietat
d'aquell que no estima.

Digueu-me per què
jo crec en l'amor
i crec en la vida.

Digueu-me per què...

Lletra i música: Guillermina Motta.
EP Guillermina Motta (1964)

N'era una reunió amb un cap de vila,
i de regidors n'hi havia una pila.
Tralarala-la-la, que voten, que voten;
tralarala-la-la, per al català.

No ho sabia dir, si és que algú ho desitja,
si n'eren divuit o dotzena i mitja.
Tralarala-la-la, que voten, que voten;
trolorolo-lo-lo, i voten que no.

Després d'anys d'ensopiment
torna a vibrar Barcelona,
doncs es pregunta la gent
per què vol l'Ajuntament
tocar-nos allò que no sona.

Catalans, aquesta gent,
dient no, ha dit que sí.
Fotem-los-hi un monument,
i ara que no ve d'aquí,
que el pagui l'Ajuntament.

Com ha de ser el monument,
si escolteu bé us ho direm
seguidament:

A sobre d'un núvol tret dels pastorets,
i com si es tractés d'una estàtua romana,
els divuit regidors despulladets
tot seriosos i ballant una sardana.

I allà a sota el monument, un jardinet
tot ple de mates d'alfals i cosconies,
i que el cuidin i el mantinguin regadet
amb aigua del Manzanares tots els dies.

I per posar el monument
amb els divuit regidors,
tenim el lloc escaient:
el carrer de Robadors.

I s'obligarà els coloms
a volar per sobre el lloc,
que per molt que sí, que hi haguessin,
sempre fora massa poc.

Divuit jutges d'un jutjat,
divuit jutges d'un jutjat,
divuit jutges d'un jutjat,
divuit jutges d'un jutjat,
dient no, l'han ben...

Lletra i música: La Trinca.
LP Opus 10 (1976)

Dona'

Lluís Llach

Dona, avui t'escric,
ara que puc encara,
potser demà
no et podré dir estimada.
Tinc el fusell, ai amor,
deixat sobre la taula,
i que et puc dir, ai amor,
que no dugui metralla?

Avui també, ai amor,
he disparat mil bales,
i no porto el cos, ai amor,
ferit per mil mirades.

*Qui m'ha donat el dret de la matança?
Qui, del fusell, n'ha fet unes balances?
M'arriba el clam
de dolor i fam,
morts amb ulls blancs
em són companys.*

Faré un camí que ja no té tornada.
Oferiré el meu cos
perquè qualsevol bala
aturi el ritme del cor
que no ha viscut fins ara.

Lletra i música: Lluís Llach.
LP Com un arbre un (1972)

D'un temps, d'un país'

Raimon

D'un temps, que serà el nostre,
d'un país que mai no hem fet,
cante les esperances
i plore la poca fe.

No creguem en les pistoles.
Per a la vida s'ha fet l'home,
i no per a la mort s'ha fet.
No creguem en la misèria,
la misèria necessària, diuen,
de tanta gent.

D'un temps que ja és un poc nostre,
d'un país que ja anem fent,
cante les esperances
i plore la poca fe.

Lluny som de records inútils
i de velles passions,
no anirem al darrera
d'antics tambors.

D'un temps que ja és un poc nostre,
d'un país que ja anem fent,
cante les esperances
i plore la poca fe.

D'un temps que ja és un poc nostre,
d'un país que ja anem fent.

Lletra i música: Raimon.
EP Raimon (1964)

Ben pagesa i ben galana sa cançó m'ha de sortir,
redoblada i coblejada, com solem fer per aquí.
Per pujols i per sa plana voldria que fes camí.
Tan fort com una campana jo la faré retronir,
i es qui té s'orella sana, que escolti i podrà sentir,
que ja fa temps que en tenc gana i avui us ho venc a dir.

*Eivissa, petit bocí de la terra catalana
que arrancà la tramuntana i enmig de la mar florí.*

Que som terra catalana ja és ben fàcil d'advertir,
llevat que un tingui lleganyes o cervell de ratolí.
Sa llengua ens agermana, sa història no pot mentir:
som néts d'aquells que arribaren l'any mil dos-cents trenta-cinc
amb el comte Nunó Sanç i amb en Guillem de Montgrí.
Es vuit d'agost comandaren, i es moros es van rendir.
Sa derrota musulmana en festa es va convertir,
i avui és sa berenada que feim a es Puig dels Molins.

*Eivissa, petit bocí de la terra catalana
que arrancà la tramuntana i enmig de la mar florí.*

Va florir i ara ja grana, i arriba es temps de collir,
i enc que bufin tramuntanes, tot comença a reverdir:
sa memòria i ses solanes, ses feixes i es vells amics.
I basta que mos separen, que molt més mos hem d'unir:
com es grans d'una magrana, que no ens puguin despartir.
Entre germans ningú mana, no ens podem desavenir.
Sa feina no serà vana si arribam a aconseguir
sa llibertat sobirana que un dia vàrem tenir,
i es drets que junts defensàrem lluitant contra Felip V.

*Eivissa, petit bocí de la terra catalana
que arrancà la tramuntana i enmig de la mar florí.*

*Lletra i música: Isidor Marí (la tornada pertany a un poema
del poeta Eivissenc Felip Curtoys (1838-1916)).*

LP Una ala sobre el mar (1979)

Dominen el món dues grans potències,
i tot un garbuix d’interdependències.
Si és que els hem de creure, tots volen la pau,
però quan es reuneixen... redéu quin cacau!
I mentres dialoguen a cops de sabata
la resta del món els té per corbata,
doncs així que es troben les dues nacions,
a sobre la taula posen els canons.

I l’OTAN?

(Anar-hi)anant, narinant, narinant...

S’agafen pel monyo i es tiren per terra,
són com criatures que juguen a guerra:
-“Jo en tinc una bomba que n’és de neutrons,
no esguerra el paisatge però en mata pilons”.
-“Doncs per què empapar-te?, jo en tinc un missil
que fot unes cebes que en mata cent mil”.
-“Que tiro la bomba!”
-“Que apreto el botó!”
-“Mariquita l’últim!”
-“Mariquita l’últim!”

Valga’m Déu Senyor!

I l’OTAN?

(Anar-hi)anant, narinant, narinant...

Que un botó no costa gaire d’apretar,
tot plegat pot fotre un pet com una gla,
i el qui estigui al mig, i sense botons,
l’embotonaran pels quatre cantons.
Si un dia l’apreten no durarà gaire,
diu que en cinc minuts se’n va tot enlaire.
Tant si ho fan els ianquis com si ho fan els russos
seran cinc minuts, però aquests cinc minuts...
cagarem tramussos.

I l’OTAN?

(Anar-hi)anant, narinant, narinant...

Lletra i música: La Trinca.
LP Nou de Trinca (1981)

¿Qui fa i desfà quan vol, sense manies,
retalla siluetes sense rostre,
que corren, s’agenollen i raspallen,
xisclen com marietes, donant ordres
per al seu bé i per al nostre mal?:
Són el burro i l’ànguila reial.

Per què ballem el ball de mala gana?;
per què tanquem finestres quan, obertes,
deixen entrar la llum que abans teníem?;
per què les flors ja neixen totes grises?;
per què hem de regar pedres quan no cal?:
Perquè ho mana el burro i l’ànguila reial.

¿On es diuen paraules i discursos
que, cada dia més, ningú no escolta?;
on s’estripen raons imprescindibles?;
on encara es recorden les croades?;
on l’amor és pecat per immoral?:
On hi ha el burro i l’ànguila reial.

¿Quan tornarem a riure com ho feien
els nostres pares, fort, sense recança?;
quan deixarem els nervis de l’espera?;
quan dormirem per sempre el “tant se val”?:
Quan es morin el burro i l’ànguila reial.

Sortirem al carrer i una gentada
es fondrà amb salts de joia i alegria,
el sol resplendirà radiant i amb força,
i el festeig durarà quatre setmanes:
una gresca a nivell nacional
quan es morin el burro i l’ànguila reial.

Lletra i música: Pi de la Serra.

LP No es possible el que visc (1974)

Són les sis, son les set, ets un pobre cucut de paret,
a les vuit, cantaràs, a les nou, hi tornaràs.
Com ninot sacsejat, a cada hora hauràs de fer
el paper programat, calculat, pel teu rellotger.

Més d'un cop has tingut el desig d'aixecar el vol,
fugir del lligam que et té presoner,
volar arreu del món i saber d'altres veus,
i aprendre a a cantar lliurement.

Ets cucut, ets cucut, joguina del temps;
ets cucut, ets cucut en molts moments.
Ets cucut, ets cucut, sinònim d'absurd
d'un món disfressat de legalitat
que juga amb tu.

Són les sis, són les set, et saps pobre cucut de paret;
a les vuit cantaràs, però a les nou tu callaràs.
Si ets ocell estacat, cal que lluitis per sortir del pas,
perquè vols, perquè saps què és la llibertat.

Mai com ara has tingut el desig d'aixecar el vol,
fugir del lligam que et té presoner,
volar arreu del món i saber d'altres veus,
i aprendre a cantar lliurement.

Ets cucut, ets cucut, joguina del temps;
ets cucut, ets cucut en molts moments.
Ets cucut, ets cucut...
Si n'ets conscient, el nostre futur bé pot canviar:
depèn de tu, de cadascú.

Lletra: Joan Vilamala. Música: Joan Crosas.
LP Fent camí (1975)

El Danubi és blau tal com diu l'Strauss.

*Però el riu Llobregat és amarronat,
el Besòs és verd, i groc n'és el Ter.
L'Ebre, vist del mar, és blanc nuclear,
i el Segre, mirat des d'un puig,
és color de gos com fuig.*

Aigües tèrboles, aigües tòxiques,
clavegueres enciseres, aigües fèrides, aigües pútrides,
que gentils regueu el clar país, el meu!

Hi ha rius d'un groc tinyós, n'hi ha d'un tornassol oliós,
n'hi ha d'un caqui llefiscós...
i és que de porqueries n'hi ha de tots colors.

Flaiem els efluvis jolius que fan els nostres rius,
cantem, ensumant cara al vent: "quina catipén!"
Cadàvers de gallina i llaunes de tonyina,
i raspes de sardina: és tot el bestiar
que al riu s'hi pot trobar.

Com enyorem els pescadors, ara que han tocat el dos!,
que de peixos, si n'hi ha alguns,
suren junts ben difunts,
confitats amb un suc pudent, ple d'escuma detergent
i residus radioactius, papers plàstics i preservatius.

Líquids patògens, detritus càustics,
fluids atòmics, bosses de plàstic...
quin femer!

*El riu Llobregat és amarronat,
el Besòs és verd, i groc n'és el Ter.
L'Ebre, vist del mar, és blanc nuclear,
i el Segre, mirat des d'un puig,
és color de gos com fuig.*

Que de porqueria n'hi ha de tots colors.

*Lletra: La Trinca (superposada a la música del vals
'Al bell Danubi blau' de J. Strauss).
LP Nou de Trinca (1981)*

Un xic pobre sóc,
un xec mancaria:
solució de tot.
Un hom sense res
un ham necessita
abans que res més.
Em manca un pis,
no puc donar un pas,
tinc que moure un plet
si vull menjar un plat.
A la “tasca”, un vas,
fa que em diguen:”Vés!”
I si vull ser gras
he de menjar gat.
Per a mi és un goig
menjar un poc de guix.
Fins i tot un pet
ja se’m torna mut.
I em troben tan groc
que em diuen “el grec”.
Mon pare em diu foll
en comptes de fill.
I tinc tanta fam
que em menjaré el fem,
que em menjaré el fem!

Tot això, jo crec,
que ho apanya un “crack”!
No m’espere més:
agafe un trabuc
i em foto a fer el ruc
per allà on puc.
Trec, trac, troc, truc!
Cla, cla, cla, cla, cla...!

Lletra i música: Ovidi Montllor.
LP Un entre tants (1972)

En Joan s’ha suïcidat!
No es preocupe, senyora,
això ja sol passar.

Una bomba al carrer!
No es preocupe, senyora,
això ja sol passar

Han robat al meu Banc!
No es preocupe, senyora,
això ja sol passar.

El món s’està tornant boig!
No es preocupe, senyora,
això ja sol passar.
Passa això i més, i més i més,
i encara passa poc,
i poc, i massa poc.

No es pot seguir igual,
des que neixes fins que mors.
I un es cansa, senyora,
de menjar sempre el mateix,
i de comprar el diari,
i de dormir al mateix llit.
I un se sent humiliat
quan, afaitant-se la barba,
lí conten contes de nen.
I tot acaba, llavors,
amb això que em conte ara:
Suïcidis, atracs i bombes,
bogeries i...
i més, senyora, i més.
Vostè d’això no en sap res:
No és jove, i té molts diners.

Lletra i música: Ovidi Montllor.
LP Un entre tants (1972)

'El penjat'

Marina Rossell

He vist, he vist, he vist dalt de la ciutadella
com es gronxa el penjat d'una creu guerxa,
com branda el vent de llevant,
com els seus peus van buscant
la llunyana terra,
ai, ai... la llunyana terra.

Ho he vist, ho he vist, ho he vist, no he girat la cara,
el pare m'ha donat una gran plantufada
perquè me'n recordi bé,
perquè la por em faci ser
bona hereu de casa,
ai, ai... bona hereu de casa.

Ho he vist, ho he vist, ho he vist, que la por ens governa.
Miraré bé al penjat, com balanceja,
com branda el vent de llevant,
com els seus peus van buscant
la llunyana terra,
ai, ai... la llunyana terra.

La por, la por, la por branda dalt de la força.
Jo et canvio la por per una altra força.

Jo aprendré a mirar,
jo aprendré a lluitar
amb una altra força,
ai, ai... amb una altra força.

*Lletra i música: Popular. (Adaptació de
Marina Rossell i Joan Ollé).
LP Si volíeu escoltar (1977)*

‘En aquesta illa tan pobra’

UC

En aquesta illa tan pobra,
es que la van governant
tallen per allí on volen
i es queden sa major part.
I a Madrid fan festes grosses
amb lo que es va recaudant:
tot són cotxes i carrosses,
diputats i generals,
i es que neix pobre, que es morga,
sense un dia de descans.

Lletra i música: Popular.

LP En aquesta illa tan pobra (1976)

Venim del nord, venim del sud, de terra endins, de mar enllà.

Trepitjades terres que en el pas dels segles no heu trobat repòs
encara,
cal obrir l’oracle de la nostra història per saber què som,
encara.
Esquinçades terres que heu vist les fronteres dins el vostre cos
encara,
escolteu la veu de tots aquells que creuen que és temps de cantar:

Venim del nord, venim del sud, de terra endins, de mar enllà.

Trepitjades terres que vau perdre a Almansa el vostre dret a ser,
encara,
si creiem que som, malgrat tantes nits que ens han allunyat,
encara,
esquinçada llengua, fidel testimoni del que encara som,
encara,
escolteu la veu de tots aquells que creuen que és temps de cantar:

Venim del nord, venim del sud, de terra endins, de mar enllà.

Trepitjades terres que heu plorat amb fills el dret d’existir
encara,
perquè avui és hora de poder lluitar pel que volem ser,
encara,
esquinçades terres que rebeu el dia amb els mateixos mots
encara,
escolteu la veu de tots aquells que creuen que és temps de cantar:

Venim del nord, venim del sud, de terra endins, de mar enllà.

Esquinçades terres que heu vist les fronteres dins els vostre cos
encara,
trepitjades terres que vau perdre a Almansa el vostre dret a ser
encara,
esquinçada llengua, fidel testimoni del que encara som,
encara,
perquè avui és hora de poder lluitar pel que volem ser

Venim del nord, venim del sud, de terra endins, de mar enllà.

Lletra i música: Lluís Llach.
LP Somniem (1979)

*No rigues massa de pressa,
que se't pot glaçar el riure.
Atenció a la jugada,
que ens pot ploure altre vegada.*

Aquell que anava d'ocre ara va de groc:
Canvia poc.
Aquella papallona, ara borinot:
No surt del pot.
Aquell que tant resava, ara va per sant,
patim, patam.
Aquell obrer del plom, ara plom i goma:
De broma en broma,
de broma en broma...

No rigues massa de pressa...

Aquell de dreta i dret, ara dret i dreta,
turet, tureta.
Aquell que aconsellava, ara ja fot crits:
Estats Units.
Aquell de la mà dura, ara “dura-cràcia”,
ves quina gràcia.
Aquell de tisoleta, ara punyalet:
És més finet,
és més finet.

No rigues massa de pressa...

Aquell del no-diàleg, ara parla amb tots:
El joc del bord.
Aquells del “hem guanyat”, ara no han perdut:
L'arròs eixut.
Aquells volen ser ells ara, abans, després...
au, corre, vés!
Ah, i aquells que no vivien, ara encara menys,
i els “borlins” plens,
i els “borlins” plens.

No rigues massa de pressa...

Lletra i música: Ovidi Montllor.
LP De manars i garrotades (1977)

'És ara, amics, és ara'

Jaume Arnella

Quan per mi sigui la terra
i jo sigui per tothom,
i ens anomenem "nosaltres",
i no ens quadri cap més nom:
jo cantaré cançons per tot arreu.
jo cantaré cançons pel meu poble,
i jo diré: És ara, amics, és ara".

Com més endavant camines
més s'eixampla l'horitzó,
quan entre els homes no hi hagi
cap esclau ni cap senyor:
jo cantaré cançons de llibertat,
jo cantaré cançons pel meu poble,
i jo us diré: És ara, amics, és ara.

Quan fusells siguin arades,
no se semblarà la mort,
quan la sang no pagui enveges
i el poder no el doni l'or:
jo cantaré cançons, cançons de pau,
jo cantaré cançons pel meu poble,
i jo diré: És ara, amics, és ara.

Quan les aigües són calmades,
la pau és el seu color;
quan els nostres ulls, petita,
no emmirallin ja cap por:
jo cantaré cançons, cançons d'amor,
jo cantaré cançons pel meu poble,
i jo diré: És ara, amics, és ara.

Si les veles són plegades
la nau no solca la mar;
si tenim les mans creuades
el bon temps mai no vindrà.
Per 'xo' jo vull cantar, jo vull cridar,
jo vull cantar esperança pel meu poble,
i jo us vull dir: És ara, amics, és ara.

Lletra i música: Joan Soler i Amigó - Jaume Arnella.
SG És ara, amics, és ara (1968)

'Et cobriran de blasmes'

Esquirols

Et cobriran de blasmes,
però el vent no els farà cas.
Voldran sembrar la fosca,
però els ulls hi veuen clar.
Podran cosir-te els llavis,
però d'altres s'obriran
i clamaran, invictes,
la terra, llibertat.

I els mots que ara t'empasses,
les reixes no sabran
que són secrets que l'aire
contra elles va adreçant.
Damunt les teves passes,
les nostres fendiran
les aigües prohibides
de l'alliberament.

Lletra: Jordi Estrada; música: Ramon Estrada.
LP Com un anhel (1982)

‘Fent camí’

Esquirols

Fent camí per la vida
em tocarà menjar la pols,
ficar-me al mig del fang
com ho han fet molts,
compartir el poc aliment
que porto al meu sarró,
tant si m’omple la joia
com si em buida la tristor.

Vindran dies d’angoixa,
vindran dies d’il·lusió,
com la terra és incerta,
així sóc jo,
dubtaré del compromís
i a voltes diré no,
o em mancarà, quan calgui,
decisió.

Però lluny, a l’horitzó,
ja lliure de l’engany,
veuré milers com jo
que van vencent la por.

Alleugeriré el pas
duent amb mi el sarró,
i avivaré amb el cant
el pas dels meus companys.

Amb la llum resplendent
la força del vent
m’empeny endavant.
Són els homes
que van vencent la por.

És la joia i l’esperit,
la força i el crit
que em guia endavant.
Tan lleuger
com el pas dels meus companys.

Endavant!

Lletra i música: Joan Vilamala.
LP Fent Camí (1975)

Companyia Elèctrica Dharma

Fi de festa - La gent vol viure en pau'

Tornaria a parlar tendrament d'aquesta terra.
Parlaria a tothom del seu alè constant.
Tornaria a parlar amargament de tanta guerra.
Parlaria a tothom dels gemecs del mar.
Cap on sigui que giro l'ull i pertot on miro
veig la mateixa colla de porcs
potinejant el món i fent destrossa.
Sí, la gent vol viure en pau
i a quatre desgraciats no els hi dóna la gana.
Senyors que maneu tant:
si escopiu al cel us caurà a la cara!
Ai!, aquesta és una terra desconcertada
que dóna voltes sense parar,
que sembla malalta i cansada,
trista i desanimada,
que sembla decidida a acabar amb la seva vida.

Tornaria a parlar tendrament d'aquesta terra.
Parlaria a tothom del seu alè constant.
Tornaria a parlar amargament de tanta guerra.
Parlaria a tothom dels gemecs del mar.
Ai, la gent vol viure en pau
i a quatre desgraciats no els hi dóna la gana.
Són uns fills de puta acabats.
Sempre foten la punyeta.
Estats-Carronya!, Bèsties de guerra!
Les seves festes són criminals.
Alceu els cossos! L'hora ha sonat!
És la rauxa dels condemnats!
Ballarem amb energia damunt tota la porqueria,
perquè aquesta és una música tossuda i obstinada,
música per ferir-se els peus
ballant-la al seu voltant.
Sí, han de caure les muralles. Totes.
Les trompetes estàn preparades.

(recitat amb el fons de la música)

Lletra: Josep Fortuny. Música: Josep i Esteve Fortuny.
De la composició "Les festes de l'Energia" dins:
LP Força Dharma! Deu anys de resistència (1985)

Fills de Buda'

Pi de la Serra

Oh, gran filòsof oriental,
perdona, doncs, per tot el mal
que et faré anomenant-te aquí.
Però tu que ets savi, m'entendràs,
tu que sempre vas dormint al ras.

A l'home que sap com va el món,
per no patir-lo no el vol veure
i llepa l'amo com tothom,
té un cul d'infinita cabuda, *fills de Buda!*

Als iscarriots del segle vint,
plens de canons i de medalles,
voltors de ciutat, assassins,
teniu la bossa ben molsuda, *fills de Buda!*

Per la ramera autoritat
dels qui són més rics que nosaltres,
els sants d'un déu justificat
que té la cara ben gruixuda, *fills de Buda!*

Per als qui juguen amb la nit
matant hores sense consciència,
després, de por, es fan pipí al llit,
gràcia divina que han rebuda, *fills de Buda!*

Per als inventors de la mort,
feta d'enginys de tota mena,
adéu, me'n vaig a pregar a l'hort,
feu als jueus bona rebuda, *fills de Buda!*

Per als drets naturals humans
de resistència a l'invasor,
sàpiguen els americans
que tenen la guerra perduda, *fills de Buda!*

Lletra i música: Pi de la Serra.
LP Fills de Buda (1974)

Força Dharma! Companyia Elèctrica Dharma

Força Dharma!
Força Dharma!... (i instrumental)

Lletra i música: Elèctrica Dharma.
LP Força Dharma! Deu anys de resistència (1985)

Si quaranta anys foren molts anys
per la forçada quarantena,
cal vigilar, immunitzar
contra un nou virus d'eixa mena.

Bé ho han dit els alemanys,
que han passat un cas semblant,
tot i que el seu historial no és ben bé igual.
Hem pogut tenir la sort de gaudir d'un franc repòs,
fins que el virus en qüestió s'ha mort.

*Sant Democraç, protegiu nostre pas.
Feu-nos el do de ser nostre patró.
Sant Democraç, de bruixots n'estem farts,
no volem caure en les urpes
del virus maligne que ens ha fet malbé,
mai més!*

Oh quaranta anys!, Oh quaranta anys!
Qui us ha viscut i qui us veu ara.
Encara anem coixos d'un peu,
va ser tan forta la febrada.

Vèiem com de grau en grau, el cas era greu, més greu.
Va pujar graó en graó una infecció.
Els bruixots, per prevenir qualsevol alteració
ho volien tallar tot, no et fot!

Sant Democraç...

Tastalunglans!, tastalunglans!
aquell qui del llit se n'aixeca,
quatre-cents grams, quatre-cents grams,
voldrà sortir al carrer de pressa.

Als bruixots hem demanat que ens donin d'alta aviat,
sembla ser que no estan pas ben disposats:
Mentre tinguin un malalt, honoraris van cobrant,
per això van receptant calmants.

Sant Democraç...

*Lletra i música: Joan Crosas.
LP Licor d'herbes bones (1978)*

'Gola seca'

Ovidi Montllor

Tu dius que gris, i aquell marró,
i de seguida ja t'han canviat de pis.
No cal dubtar que no és parlant,
sinó amb gaiato, que tot anirà canviant.

*O juguem tots o estripem la baralla,
boig el que calla o a l'ull té palla.*

I passe a dir altra cosa que em fa patir.

Tu dius que gris, i aquell marró,
i de seguida ja t'han canviat de pis.
No cal dubtar que no és parlant,
sinó amb gaiato, que tot anirà canviant.

*O juguem tots o estripem la baralla,
boig el que calla o a l'ull té palla.*

Acabe ja, però em queden més coses dins.

O juguem tots...

Lletra i música: Ovidi Montllor.
EP Ovidi Montllor (1969)

*Som les dones de casa,
uns àngels de virtut,
defensarem a espasa
la nostra solitud.*

Solitud que ens fa fortes
per lliurar el gran combat.
No ensorraran les portes
de la felicitat.

Som les dones de casa...

La nostra llar és la nostra alegria,
i l'estimem amb amor infinit,
i no ens importa bregar tot el dia
si quan ve al vespre ens somriu el marit.

Rentar i planxar, i comprar, i la cuina,
i estar a l'aguait dels paranys i els perills;
conservar el cos i la pell tota fina
per ell, que es cansa i treballa pels fills.

Per tots ser un àngel,
per tots, un somriure,
sempre contentes de ser un escarràs;
fer de pomada si els cou el mal viure,
xarop si tussen, si es trenquen, pedaça.

Tornar-se flor si avui fa primavera,
fer de paraigua quan cau un ruixat;
manta, edredó, matalàs, coixinera,
i sempre exemple de fe i castedat.

Ser parallamps, tornavis o ser vela,
burro dels cops, papallona o gosset.
Passar pel món sense ni deixar estela,
defensarem amb delit aquest dret.

Si les dolentes, les divorciades,
les feministes no ho volen així,
prenem les armes les bones casades
quan som felices del nostre destí.

Som les dones de casa
que patim d'allò més,
defensarem a espasa
els fills i els diners.

Els diners, l'ideari
del nostre món concret,
i els fills per vessar-hi
la nostra mala llet.

Som les dones de casa...

Lletra: Narcís Comadira. Música: J.L. Mora-
leda.

LP Vota Motta (1977)

'Inici de càntic en el temple'

Raimon

Ai, ai...

Ara digueu: "La ginesta floreix,
arreu als camps hi ha vermell de roselles.
Amb nova falç comencem a segar
el blat madur, i amb ell, les males herbes".
Ah, joves llavis desclosos després
de la foscor, si sabíeu com l'alba
ens ha trigat, com és llarg d'esperar
un alçament de llum en la tenebra!
Però hem viscut per salvar-vos els mots,
per retornar-vos el nom de cada cosa,
perquè seguíssim el recte camí
d'accés al ple domini de la terra.
Vàrem mirar ben al lluny del desert,
davallàvem al fons del nostre somni.
Cisternes seques esdevenen cims
pujats per esglaons de lentes hores.

Ara digueu: "Nosaltres escoltem
les veus del vent per l'alta mar d'espigues".

Ara digueu: "Ens mantindem fidels
per sempre més al servei d'aquest poble". (3)

Ara digueu, ara digueu, ara digueu!

Lletra: Salvador Espriu. Música: Raimon.
LP Cançons de la roda del temps (1966)

I

Quan surts per fer el viatge cap a Ítaca,
has de pregar que el camí sigui llarg,
ple d'aventures, ple de coneixences.
Has de pregar que el camí sigui llarg,
que siguin moltes les matinades
que entraràs en un port que els teus ulls ignoraven,
i vagis a ciutats per aprendre dels que saben.

Tinguis sempre al cor la idea d'Ítaca,
has d'arribar-hi, és el teu destí.
Però no forcis gens la travessia,
és preferible que duri molts anys,
que siguis vell quan fondegis l'illa,
ric de tot el que hauràs guanyat fent el camí,
sense esperar que et doni més riqueses.

Ítaca t'ha donat el bell viatge,
sense ella no hauries sortit.
I si la trobes pobra, no és que Ítaca t'hagi enganyat.
Savi, com bé t'has fet,
sabràs el que volen dir les Itagues.

II

*Més lluny, heu d'anar més lluny
dels arbres caiguts que ara us empresonen,
i, quan els haureu guanyat,
tingueu ben present no aturar-vos.*

Més lluny, sempre aneu més lluny,
més lluny de l'avui que ara us encadena,
i quan sereu deslliurats,
torneu a començar els nous passos.

Més lluny, sempre molt més lluny,
més lluny del demà que ara ja s'acosta,
i quan creieu que arribeu,
sapigueu trobar noves sendes.

Més lluny, sempre aneu més lluny,
més lluny de l'avui que ara us encadena,
i quan sereu deslliurats,
torneu a començar noves sendes.

*Més lluny, heu d'anar més lluny
dels arbres caiguts que ara us empresonen,
i, quan els haureu guanyat,
tingueu ben present no aturar-vos,
tingueu ben present no aturar-vos.*

III

Bon viatge pels guerrers
que al seu poble són fidels.
Favoreixi el déu dels vents
el velam del seu vaixell.
I malgrat llur vell combat,
tinguin plaer dels cossos més amants,
omplin xarxes de volguts estels,
plens d'aventures, plens de coneixences.

Bon viatge pels guerrers
si al seu poble són fidels..
El velam del seu vaixell
favoreixi el déu dels vents.
I malgrat llur vell combat,
l'amor ompli el seu cos generós,
trobin els camins dels vells anhels,
plens d'aventures, plens de coneixences.

I malgrat llur vell combat,
tinguin plaer dels cossos més amants,
omplin xarxes de volguts anhels,
plens d'aventures i de coneixences.

*Lletra: Carles Riba, sobre el poema de Konstan-
dinos Kavafis. Música: Lluís Llach.*
LP Viatge a Itaca (1975)

Jo vinc d'un silenci'

Raimon

Jo vinc d'un silenci antic i molt llarg,
de gent que va alçant-se des del fons dels segles,
de gent que anomenen classes subalternes,
jo vins d'un silenci antic i molt llarg.

Jo vinc de les places i dels carrers plens
de xiquets que juguen i de vells que esperen,
mentre homes i dones estan treballant
als petits tallers, a casa o al camp.

Jo vinc d'un silenci que no és resignat,
d'on comença l'horta i acaba el secà,
d'esforç i blasfèmia perquè tot va mal...
qui perd els orígens perd identitat.

Jo vinc d'un silenci antic i molt llarg,
de gent sense místics ni grans capitans,
que viuen i moren en l'anonimat,
que en frases solemnes no han cregut mai.

Jo vinc d'una lluita que és sorda i constant,
jo vinc d'un silenci que romprà la gent
que ara vol ser lliure i estima la vida,
que exigeix les coses que li han negat.

Jo vinc d'un silenci antic i molt llarg,
jo vinc d'un silenci que no és resignat,
jo vinc d'un silenci que la gent romprà,
jo vinc d'una lluita que és sorda i constant.

Lletra i música: Raimon.
LP El recital de Madrid (1976)

La Balanguera'

Maria del Mar Bonet

La Balanguera misteriosa,
com una aranya d'art subtil,
buida que buida sa filosa
de nostra vida treu el fil.
Com una parca bé cavila
teixint la tela per demà.
La Balanguera fila, fila.
La Balanguera filarà.

Girant l'ullada cap enrera
guaita les ombres de l'avior,
i de la nova primavera
sap on s'amaga la llavor.
Sap que la soca més s'enfila
com més endins pot arrelar.
La Balanguera fila, fila.
La Balanguera filarà.

De tradicions i d'esperances
tix la senyera pel jovent,
com qui fa un vel de nuviàncies
amb cabelleres d'or i argent.
De la infantesa qui s'enfila,
de la vellura qui se'n va.
La Balanguera fila, fila.
La Balanguera filarà.

Lletra: Joan Alcover. Música: Amadeu Vives.
LP Sempre (1981)

La cançó del cansat'

Ovidi Montllor

*Em va tocar tocant Mediterrani;
per barret, Pirineus, i una llesqueta;
per sabata, Oriola, d'estranguis,
i per cor duc a Alcoi: la terreta.*

Per senyera, senyors, quatre barres;
per idioma, i senyores, català;
per condició, senyors, sense terres;
per idea, i senyores, esquerrà.

Queda clar, per tant, per a tothom,
la meua carta de naturalesa.
No és miracle ni és un malson,
m'ha tocat i és la meua feblesa.

Quede clar, també, que són covards
tots aquells que obliden les arrels:
Seran branca d'empelt en altres prats,
i en la mort, rellogats dels estels.

És ben trist encara avui parlar
i posar al seu lloc una història.
Fins ací ens heu fet arribar,
de tan grossa raó naix la glòria.

I torne a repetir: sóc alcoià,
tinc senyera on blau no hi ha,
dic ben alt que parles català
i ho faig a la manera de València,
i ho faig a la manera de València.

*Em va tocar tocant Mediterrani;
per barret, Pirineus, i una llesqueta;
per sabata, Oriola, d'estranguis,
i per cor duc a Alcoi: la terreta,
i per cor duc a Alcoi: la terreta!*

*A Joan Fuster. Lletra i música: Ovidi Montllor.
LP Bon vent i barca nova (1978)*

La cançó dels mariners'

Esquirols

Per aquesta vela blanca,
lleugera com un anhel
d'entrar sempre mar endintre
i perdre'ns amunt del cel:

*Catalunya, pàtria nostra,
vola com una nau,
tens el cel que et fa de sostre,
massa ample per ser esclau.*

Per la fusta de la barca,
que fa olor de bosc sagrat,
i sap d'esma les dreces
i els camins de llibertat.

Pels dos remes que al batre a l'aigua
hi fan una lluïssor,
com dues ales de plata
que degotessin claror.

Pel Mestral que infla la vela,
que és l'alè del mateix Déu,
i se'ns enduu terra enfora,
que ens vol lliures com ens féu:

*Catalunya, pàtria nostra,
vola com una nau,
tens el cel que et fa de sostre,
massa ample per ser esclau.*

Lletra: Ventura Gassol; música: Ramon Estrada.
LP Com un anhel (1982)

Segons la Constitució, Espanya és una nació
“llena de gracia y de sal”,
que té el mar en un cantó i en el altre Portugal.

Capítol primer:

Són ciutadans espanyols lladres i guàrdies civils,
capellans, frares i monges, “carajillos” i taronges,
mantecades i pernils.

I també diuen que ho són l’Agustina d’Aragón,
el “cipote” d’Archidona, el Futbol Club Barcelona
i l’estàtua d’en Colón.

*I ara aquest país, que consti, que consti,
si no va pitjor anirà millor,
perquè ja tenim la “consti”, la “consti”,
perquè ja tenim la Constitució.*

Relacions laborals:

Els obrers en general podran fer vaga legal,
sempre i quan es garanteixi que mai no s’interrompeixi
la jornada laboral.

Per mirar d’eradicar aquesta absurda mania,
no podrà cap ciutadà torturar cap policia
ni que vagi de país.

*I ara aquest país, que consti, que consti,
si no va pitjor anirà millor,
perquè ja tenim la “consti”, la “consti”,
perquè ja tenim la Constitució.*

Capítol final sobre la sagrada unitat de la pàtria:

Espanya no és divisible ni es parteix com un pastel,
que ja ho deia sempre en Franco,
i també en Carrero Blanco poc abans de pujar al cel.

*Lletra i música: La Trinca.
LP Pel broc gros (1979)*

Companyia Elèctrica Dharma

'La cosa està negra'

*Inana-inene, Inanaibé!
Inana-inene, Inanaibé!...*

(i instrumental)

Lletra i música: Elèctrica Dharma
LP Força Dharma! Deu anys de resistència (1985)

'La fàbrica Paulac'

Ovidi Montllor

He llegit aquesta tarda
que la fàbrica Paulac
ha tancat les seves portes
i ha fet crac!

El diari diu que el pobre
fabricant s'ha arruïnat,
i ha hagut de marxar a Suïssa,
amoïnat.

Si la fàbrica no dóna,
diu que no ens hem d'esverar,
que ja hi ha qui se n'ocupa
del que es fa.

Una banca se la queda
per vendre i especular:
Hi hagi fàbrica o finança,
tant se val.

Dels obrers que hi treballaven,
el diari no n'ha parlat.
Són a l'estació de França,
m'han contat.

Lletra i música: Josep Maria Carandell.
EP Ovidi Montllor (1969)

La faixa'

La Trinca

El "corsé" no està de moda, la cotilla va de baixa,
per això els fabricants de faixes de la indústria nacional
convoquen per la tablilla el gremi de la cotilla:
dimecres a dos quarts d'onze, assemblea general.

*La faixa, la faixa està de rebaixa,
no se'ls veu gaire optimistes
aquests fabricants de faixes,
altrament dits faixistes.*

S'inaugura la reunió, i és tan gran l'esverament
que, per calmar l'assemblea, així parla el president:
"Clients de tota la vida ara ens estan fent el salt,
no s'exporta cap cotilla ni a Grècia ni a Portugal.
Què tant acostar-se a Europa!, què tant canviar de jaquetes!
Si no vetllem pel negoci anirem a fer punyetes.
Doncs, fent números, he vist que si segueix anant de baixa
caldrà tornar a dir al país: "O faixa... o caixa!"

La faixa, la faixa està de rebaixa...

Continuant la reunió es llegeix una octavilla
que en contra de la cotilla ha llançat l'oposició,
on hi ha escrit: "Companys: la faixa
ens oprimeix i ens domina,
cal cremar totes les faixes i els faixistes de propina."
Deu cauen sota la taula víctimes d'un cobriment,
mig histèrics els que queden, canten exaltadament:
"Tres días hay en el año que relucen más que el sol:
Jueves Santo, Corpus Cristi y el divuit de juliol."

*Faixistes, no busqueu més solucions,
sabeu de fonts fidedignes que la culpa és dels maçons
i dels jueus malignes.
Faixistes, sou del món occidental reserva espiritual
sota el mantell protector de la Santa Inquisició.*

*Lletra i música: La Trinca.
LP Opus 10 (1976)*

Per ordre de l'alcalde,
es fa saber a tothom
que una fera ferotge
del parc s'escaparà.
Es prega a les senyores
compren força aliments,
i no surten de casa
fins que torni el bon temps.
Tot el que tinga cotxe
que foti el camp corrents,
i se'n vage a la platja
a la torre o als hotels.

L'alcalde s'encarrega,
fent ús dels seus poders,
de a la fera ferotge
deixar-la sense dents.
El qui això no acompleixca,
que no es queixi després
si per culpa la fera
ell rep algun turment.

Jo, que no tinc ni casa,
ni cotxe ni un carret,
em vaig trobar aquell dia
la fera en el carrer.
Tremolant i mig mort:
-Ai, Déu, redéu, la fera!-
I en veure'm tan fotut,
em va dir molt planera:
-Xicot, per què tremoles?
Jo no te menjaré-
-I doncs, per què t'escapes
del lloc on tens marcat?-
-Vull parlar amb l'alcalde
i dir-li que tinc fam,
que la gàbia és petita,
jo necessite espai-.

Els guàrdies, que la veuen,
la volen atacar.
La fera es defensa,
no la deixen parlar.
Com són molts i ella és sola,
no pot i me l'estoven,
i emprenyats per la feina
a la gàbia me la tornen.

Per ordre de l'alcalde,
es fa saber a tothom
que la fera ferotge
ja no ens treurà la son.
I gràcies a la força
no ha passat res de nou:
tot és normal i maco
i el poble resta en pau.

Lletra i música: Ovidi Montllor.
EP Ovidi Montllor (1968)

'La gallineta'

Lluís Llach

La gallineta ha dit que prou,
ja no vull pondre cap més ou,
a fer punyetes aquest sou
que fa tants anys que m'esclavitza

I si em vénen ganes de fer
em faré venir un restrenyiment,
no tindrà cap més ou calent
el que de mi se n'aprofita.,

*La gallina ha dit que no,
visca la revolució!*

A canvi d'algun gra de blat
m'heu tret la força de volar,
però, us ho juro, s'ha acabat,
tinc per davant tota una vida.

I no pateixo pel destí,
que un cop lliurada del botxí
no hi ha d'haver-hi cap perill
perquè m'entengui amb les veïnes.

*La gallina ha dit que no,
visca la revolució!*

I els galls que amb mi hauran de dormir
els triaré sans i valents,
que n'estic farta d'impotents
que em fan passar nits avorrides.

Que quedi clar per sempre més
que jo de verge no en tinc res,
i que posats a fer no em ve
d'un segon restrenyiment.

*La gallina ha dit que no,
visca la revolució!*

Lletra i música: Lluís Llach.
LP Com un arbre un (1972)

'La garrofera'

Al Tall

La garrofera és d'argila
si a vostè no li sap mal,
és arbre de tensió alta
per la rojor de la carn.
Mastega terra apretada
i abraça pedrers mollars;
la garrofera és eterna:
sempre ha estat on ha d'estar,
sempre ha d'estar a on estava,
si a vostè no li sap mal.
La garrofera destil·la
rampellades nacionals.
Fora de la nostra terra
els qui l'estan ocupant!

Lletra: Vicent Torrent.

Música: Vicent Torrent i Josep Maria Senabre.

LP Tocs i vares (1983)

El jutge està malalt, el jutge de l'Audiència,
le'n van a visitar, de metges, més de trenta,
larà!

Si l'un amor se'n va, larà, un altre en vindrà.

No hi van pel jutge, no, tampoc per la serventa,
que hi van per sa muller, que és dona molt plaenta,
larà!

Si l'un amor se'n va, larà, un altre en vindrà.

-Jutge, quan seràs mort, quin marit vols que prenga:
el del gambeto blau o el de la capa verda?,
larà!

Si l'un amor se'n va, larà, un altre en vindrà.

-Calla, callar, muller, si jo en surto d'aquesta
prou que t'estovaré els ossos de l'esquena!,
larà!

Si l'un amor se'n va, larà, un altre en vindrà.

-Calla, calla, marit, no en sortiràs d'aquesta,
que n'has pres un caldet amb una salsa verda,
larà!

Si l'un amor se'n va, larà, un altre en vindrà.

Demà, de bon matí, n'endolaran l'església;
vestideta de dol jo vindré al teu darrera,
larà!

Si l'un amor se'n va, larà, un altre en vindrà.

Quan aixecaré el cap, veuran la llagrimeta,
el cap abaixaré, tot fent la rialleta,
larà!

Si l'un amor se'n va, larà, un altre en vindrà.

La gent quan me veurà dirà: "Quina viudeta!",
i en arribant a any nou ja seré casadeta,
larà!

Si l'un amor se'n va, larà, un altre en vindrà.

Lletra i música: Popular.

EP Ni flors ni violes. Les altres cançons populars (1967)

'La matança del porc'

Pi de la Serra

Avui és la diada de matar el porc
que hem anat engreixant
des de fa bastants anys,
amb llet de la més bona
i tomàquets de l'hort,
amb la millor farina, patates i ous.

La porca està trista i nosaltres contents,
ja no passarem gana per un quant temps.
Poseu-li unes graelles i un bon suport,
feu una gran foguera d'alzina i pi,
rostiu-lo i xisclara: senyal que no és mort.
Afanyeu-vos, que bufa vent de garbí.
Quan no li quedi un pèl, feu-li un gran tall al coll,
i amb la sang que li ragi n'ompliu un doll.
Buit ja, de panxa enlaire el col·loqueu,
amb la daga més fina, obriu-lo en canal,
netegeu-li els budells i tot el que trobeu,
talleu la carn rosada i poseu-la en sal.

La porca està plorant i nosaltres rient:
ens menjarem la llengua del seu parent.
Demà hi haurà bon tall, s'ha acabat la fam,
demà passat fuet i després pernil.
I quan s'acabi el porc, hi passarà la porca,
i després els garrins i tots els porcs del món.

Lletra i música: Pi de la Serra.
LP Triat i garbellat (1971)

Companyia Elèctrica Dharma

La Mediterrània se'ns mor'

Hem deixat ferides a les ones,
i tots junts cantem la melodia
d'un confús neguit,
d'un confús neguit,
d'un confús neguit...

La Mediterrània se'ns mor
i al cel resona un xiscle d'oreneta.

La Mediterrània se'ns mor,
i tu i jo emanem d'ella.

Lletra: Josep Fortuny. Música: Joan i Josep Fortuny.
LP Tramuntana (1977)

És fluorescent la meva estrella de plàstic groc,
i tinc la galta més vermella,
potser del cop que m’he donat aquest matí
per saber si estava somiant;
no és possible el que he vist...
He vist un jeep sense manies, tot cap avall,
i una sirena descobria l’amagatall;
hi havia gent que s’ho mirava
opinant sobre el fet precís;
no és possible el que he vist...
Un helicòpter descendia ràpidament,
el número dotze corria cap a la gent;
uns han saltat en el tramvia,
d’altres s’han ficat en un pis;
no és possible el que he vist...
Hi havia un vell que no podia córrer com jo,
m’he aturat a ajudar-lo (sóc massa bo).
Resulta que el vell era jove,
resulta que m’ha dit: “Ja et tinc”.
Eren dos quarts de cinc.
D’una estrebada més que forta, m’he deslliurat;
tinc una orella delicada, i allí ha picat.
De cop les cames m’han fet figa,
tot s’ha tornat de color gris,
no és possible el que he vist...
És fluorescent la meva estrella de plàstic groc,
i tinc la galta més vermella,
segur del cop que m’ha donat aquest matí;
la mare que el va parir.
No és possible el que he vist...

Lletra i música: Pi de la Serra.
LP No és possible el que visc (1974)

'La meva terra'

Lluís Llach

La meva terra és com un infant,
no dóna gràcies, ni mai sap quan
no es torna aspra i plena de fang,
o verda i plana i et dóna tant...

La meva terra mai no sap quan
mirar endarrera, tirar endavant.
Plena de nafres, plena de sang,
plena de joia i plena de cant.

No té una flama que digui sí,
però una espurna sempre ho vol dir;
no té una flama que digui no,
però té cendra que ho colga tot.

*La meva terra sols té caliu
que dorm i dura dintre d'un niu.
La fusta i jo, que volem sortir,
esperem flama que ens digui sí.*

Uns, endavant ens volen portar,
espurnes vives en soledat;
altres, ens volen sempre aturats,
la cendra pesa sobre els cansats.

*La meva terra sols té caliu
que dorm i dura dintre d'un niu.
La fusta i jo, que volem sortir,
esperem flama que ens digui sí.*

Lletra i música: Lluís Llach.
EP El bandoler (1968)

'La nit'

Raimon

La nit. La nit és llarga, la nit.

Del treball tornen uns homes
i al treball uns altres van.

La nit. La nit és llarga, la nit.

Per a uns és nit de festa,
per a uns altres, nit de dol,
de cremar amor, nit vella,
de sentir la mort tot sol.

La nit. La nit és llarga, la nit.

Tots la portem al cor, la nit.
Nits de déus, nits de dimonis;
nits d'infants, nits de Nadal;
tantes nits perdudes
que no tornaran mai.

*La nit, que llarga que és la nostra nit,
la nit.*

Lletra i música: Raimon.

LP Disc antològic de les seves cançons (1964)

Companyia Elèctrica Dharma

'La presó del rei de França'

(instrumental)

*Música: Popular. Adaptada i arranjada
per Elèctrica Dharma.
LP Catalluna (1983)*

Tenia quatre banderes,
tres les vaig perdre en combat,
la bandera que fa quatre
l'he desada en un calaix.
No la'n trauré fins que bufi
ben fort el vent de llevant
i s'endugui aquest mal aire
que ens toca de respirar.

Tenia un jardí amb tres arbres,
un mal vent me'ls ha esfullat.
Amb el jardí ple de fulles
no fa de bon caminar.
El mal vent encara bufa;
jo no em canso d'esperar:
per cada fulla caiguda,
als arbres, hi neix un tany.

De dos amors que tenia,
l'un en terra, l'altre en mar,
el de terra l'empresonen,
l'altre viu exiliat.
Jo, ni ploro pel de terra
ni em lamento pel de mar.
Plors i laments, de què serveixen?
Gent que lluiti és el que cal.

Tinc una llengua tan viva
com les més vives que hi ha.
Si quan parlo s'esperveren,
jo que sí, em poso a cantar.
Canto i canto i cantaria
si pogués més fort i clar.
Quan les cançons fossin pedres,
vinga fones i al combat!

Amors, arbres i banderes
són mots de bon recordar.
Qui n'aprèn la cantarella
ja mai més l'oblidarà.

Si de cas no l'heu apresada,
no us canseu de preguntar,
que si els mots són com la pluja
la terra som tots plegats.

Lletra: Miquel Martí i Pol. Música: Ramon Muntaner
LP Presagi (1976)

L'estaca'

Lluís Llach

L'avi Siset em parlava
de bon matí al portal,
mentre que el sol esperàvem
i els carros vèiem passar.
-Siset, que no veus l'estaca
a on estem tots lligats?
Si no podem desfer-nos-en
mai no podrem caminar.

*Si estirem tots, ella caurà,
i molt de temps no pot durar;
segur que tomba, tomba, tomba...
ben corcada deu ser ja.
Si jo l'estiro fort per aquí
i tu l'estires fort per allà,
segur que tomba, tomba, tomba...
i ens podrem alliberar.*

Però, Siset, fa molt temps ja,
les mans se'm van escorxant,
i quan la força se me'n va
ella és més ampla i més gran.
Ben cert sé que està podrida,
però és que, Siset, pesa tant!
que a cops la força m'oblida,
tornem a dir el teu cant:

Si estirem tots...

L'avi Siset ja no diu res,
mal vent que se'l va emportar!
ell, qui sap a quin indret,
i jo a sota el portal.
I quan passen els nous vaillets,
estiro el coll per cantar
el darrer cant d'en Siset,
lo darrer que em va ensenyar:

Si estirem tots...

Lletra i música: Lluís Llach.
EP Lluís Llach (1968)

L'Estatut'

Coses

Valga'ns el nostre Estatut, coix i guenyo i geperut,
que doi l'Estat que ens envia! *La cançó nostre Estatut.*
Potser els aires d'ací el faran emmalaltir
del pap o de pulmonia. *La cançó nostre Estatut.*

Valga'ns el nostre Estatut, més petit que un esternut
d'una puça presumida. *La cançó nostre Estatut.*
Mare de Déu, que esquifit! Com que arriba de Madrid,
no ens arriba pas a mida, Mare de Déu, que esquifit!

Ai, carat, noi Estatut camacoix i carabrut!,
tu, vols dir autonomia? Ai, carat, noi Estatut!
Ara sí que en veig un tip, si et llegís el rei Felip
a ben segur que riuria. Ara sí que en veig un tip.

Valga'ns el nostre Estatut, cal regar-lo amb un embut,
que l'infant cal fer reviure. *La cançó nostre Estatut.*
Convertim nostre Estatut en l'ànima del resolut
que vol la pàtria ben lliure. *La cançó nostre Estatut.*

Lletra. Anònim del 1931. Música: Coses.
LP Perquè no s'apagui l'aire (1978)

Lladres'

Al Tall

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

Governeu de lladrocini,
rapinyeu governant;
sou fartons de vida llarga
que mai voleu acabar.

El nostre plat cada dia
ens el torneu a llevar,
l'aparteu amb elegància
com si no tinguérem fam.

I amb rabosera elegància
ens heu forçat a oblidar
que si sentim buit el ventre
és per manca de menjar.

No s'ensenya en les escoles
com van esclafar un país,
perquè d'aquella sembrada
continuen collint fruits.

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

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

Lletra: Vicent Torrent. Música: Enric Esteve.
LP Quan el mal ve d'Almansa (1979)

Després d'analitzar els rius,
el mar, les platges i l'aire,
sospesant els resultats
i no rumiant-s'ho pas gaire,
afirma l'observatori
de Sant Carles de la Ràpita
que ha augmentat en el país
l'índex de merda per càpita.

Aquest fet tan alarmant
no ha estranyat ni al més incult,
tothom sap que els responsables
sempre han pensat amb el cul.

Enterat el ministeri,
tot seguit s'ha compromès
a "tomar serias medidas",
és a dir, a no fer res.

*Mama caca, en l'aigua què li han fet
Mama caca, en l'aire què li han fet?
Mama caca, a la terra què li han fet?
Mama, mama caca,
ja no en queda un pam de net.*

Com sabrà tota la gent,
que de tonta no en té un pèl,
torna al mar, baixant pels rius,
l'aigua que plou des del cel.
Però quan torna a ser en el mar
es veu que l'aigua s'enyora,
i aprofitant que fa sol
cap als núvols s'evapora.

Però entre tanta claveguera
i tanta central nuclear,
ja comença a evaporar-se
la porqueria del mar.

I caurà un suc del núvols
ple de substàncies nocives,
i serà que està plovent
cagarrines radioactives.

*Mama caca, en l'aigua què li han fet
Mama caca, en l'aire què li han fet?
Mama caca, a la terra què li han fet?
Mama, mama caca,
ja no en queda un pam de net.*

*Lletra i música: La Trinca.
LP Trempera matinera (1977)*

'Mediterrània'

Esquirols

Agonitza la sirena
de la mar Mediterrània,
Mediterrània...

*Ai, la barca,
ai, la vela,
ai, la xarxa, pescador!*

Un pastor de la muntanya
ha baixat a consolar-la,
a consolar-la...

Ai, la barca...

Ha calmat la tramuntana
i la bonança l'ha pentinada.
Un matí de pluja fina
l'ha refrescada per despertar-la,
i a la nit li fa la vetlla
l'estelada.

Agonitza la sirena
de la mar emmetzinada,
emmetzinada...

Ai, la barca...

El silenci de les algues
va nuant una mortalla,
una mortalla...

ai, la barca...

Un pastor de la muntanya
se'n torna enrera sense l'aimada.
Pescador vora la platja
mira la barca, mira l'onada.
A la pell del cor hi porten
un tatuatge.

*Lletra: Joan Crosas. Música: Ramon Estrada.
LP Torna, torna, Serrallonga (1980)*

Més enllà d'un adén'

Esquirols

Quan l'adéu és a reveure i el cel és clar,
quan brolla l'herba verda allà al quintà.
Quan tot just és oblidada l'última por,
quan l'home porta als llavis una cançó.

Un company esdevé germà,
un amor esdevé llavor,
i l'infant que et dóna la mà,
tendresa esdevé força per lluitar.

Quan l'adéu és caminada i el camí ple
de pols i de petjades, de cants i fets.
Quan el bram de la tempesta porta la por,
quan l'home llença queixes sense ressò.

Un company esdevé germà,
un sol clam esdevé clamor,
cada mà troba una altra mà,
el poble esdevé força per lluitar.

Quan l'adéu és una reixa d'una presó
i els somnis es desvetllen en la foscor.
Quan el grinyol d'una porta és l'últim cant,
quan l'home mata l'home en un instant.

Un company esdevé germà,
un gemec esdevé esperó,
i la sang fa bullir la sang,
l'asfíxia esdevé força per lluitar.

Lletra i música: Joan Crosas.
LP Colze amb colze (1976)

Tot aquest món ja és ben divertit.
Ja no hi han amos ni criats,
ara els qui manen parlen amb tu
sense cap mena de recança.
No és pas allò de l’esclavitud
on era un tort mirar el teu amo.
Ara et fan xerrameca,
cops a l’esqueneta i algun cigarret,
i fins i tot al bar una cerveseta.

Tot aquest món ja és ben divertit.
Ja no hi han amos ni criats,
ara tots som col·laboradors
de tal empresa o empreseta.
Això m’agrada, de veritat,
fins al reparto dels beneficis:
llavors tu ets qui ets i aquell, aquell,
i jo només sóc jo, i el teu ventre és igual
que el d’aquell esclau.

Tot aquest món ja és ben divertit.
Ja no es diu amos i criats,
ara les coses han canviat
i això es diu amb altres paraules:
Es diu gerent o “jefe”, o empresari o “dire”
o el que vulgueu dir. El fet és el mateix
i els fotuts els mateixos.

Tot aquest món ja és ben divertit,
tan divertit... tan divertit...
tan divertit... que acabarà en plors.

Lletra i música: Ovidi Montllor.
LP A Alcoi (1974)

No'

Lluís Llach

De lluny, d'ahir, ens ve la veu que diu el no.
Damunt dels camps, els segles han escrit amb sang:
No!

Qui no el sabrà sentir?
Qui dirà que no el sent?
No!

D'ahir, de lluny, els segles han escrit amb sang.
D'avui, d'aquí, prenem la veu per a dir:
No!

Què diran els botxins?
Com ho gosaran dir?
No!

D'aquí, d'avui, prenem la veu per a dir el no.
D'arreu, demà vindrà la veu per a dir:
No!

I dins el cap dels llops
retrunyirà l'udol:
No!

Lletra i música: Lluís Llach.
LP Maremar (1985)

'No abarateixis el somni'

Lluís Llach

No abarateixis el somni,
res més que això tinc per dir-te, si vols.
No abarateixis el somni,
que és com l'estel que hi ha al fons del camí.

I si cal, refarem tots els signes
d'un present tan difícil i esquerp,
però no abarateixis el teu somni mai més.

Que ens han fet preu per al viure,
i el viure a voltes té el preu de dir prou.
Prou de renúncies mediocres
que no ens permeten la història dempeus.

I si cal, conviurem la misèria,
però ha de ser sense engany, dignament.
Prou d'amenaques innobles
amb la fam i el tronar dels canons.

No, no abarateixis el somni,
el teu estel que hi ha al fons del camí.
No abarateixis el somni
o et donaràs per menyspreu tu mateix.

Lletra i música: Lluís Llach.
LP T'estimo (1984)

No sé el perquè de les guerres'

Guillermina Motta

De política no hi entenc prou, perdoneu-me, perdoneu-me;
de política no hi entenc prou.

*No sé el perquè de les guerres, no hi puc veure la raó;
jo no entenc d'economia, no entenc d'odi ni de por.
Però crec que hi hauria d'haver, no sé on, en algun lloc,
un camí ben diferent de la sang i de la mort.*

Per exemple, dic jo, si els que porten el món
deixaven un dia la feina per mirar-se, tan sols,
en els ulls d'un infant del passat: d'Hiroshima o bé d'Auschwitz;
o del present: d'un negre americà o d'un nen del Vietnam...

*No sé el perquè de les guerres, no hi puc veure la raó;
jo no entenc d'economia, no entenc d'odi ni de por.
Però crec que hi hauria d'haver, no sé on, en algun lloc,
un camí ben diferent de la sang i de la mort.*

O si miraven, dic jo, els ulls de mares, germanes o esposes
que esperen inútilment;
o si miraven, tan sols, les coses,
les llars desfetes, les collites perdudes,
o les roses que l'odi marcí fora de temps.

*No sé el perquè de les guerres, no hi puc veure la raó,
jo no entenc d'economia, no entenc d'odi ni de por.
M'agradaria, tan sols, que el món s'omplís, de bell nou,
d'infants amb ulls riallers i de roses amb olor.*

Lletra i música: Guillermina Motta.
EP No sé el perquè de les guerres (1966)

No serem moguts'

Xesco Boix

*No serem, no serem moguts!
No serem, no serem moguts!
Igual que el pi a prop de la ribera,
no serem moguts!*

Ens empara el sindicat,
no serem moguts!
Ens empara el sindicat,
no serem moguts!
Igual que el pi a prop de la ribera,
no serem moguts!

No serem...

Lluitarem i aguantarem,
no serem moguts!
Lluitarem i aguantarem,
no serem moguts!
Igual que el pi a prop de la ribera,
no serem moguts!

No serem...

El nord i el sud tots junts,
no serem moguts!
El nord i el sud tots junts,
no serem moguts!
Igual que el pi a prop de la ribera,
no serem moguts!

No serem...

*Lletra i música: Espiritual negre. Adaptació
de Xesco Boix.
LP Festival Folk (1967)*

No heu vist mai un home a pèl que acaba de sortir del bany?
Regalimant per cada pèl busca el barnús amb gran afany.
No heu vist cap lleig sense remei després de devorar un lluç,
mirar-se amb cara de pallús la maonesa del jersei?
Els jovencells són uns mesells, quan es fan vells tenen rampells.
Els que són alts són uns cretins, si són baixets són uns botxins.
No heu vist mai un home gras, que treu les cames del seu jaç
tot remugant: “que tinc mitjons?”, i es grata d’esma els saxons?

*No us caséssiu pas, noietes,
no us caséssiu pas.*

Val més fer cine, feu-me cas, o quedar verge a cals papàs.
Feu de cambrera, de rentaplats. Crieu un mico, crieu gats.
Alceu els remes, serviu conyac. Preneu els hàbits o els parracs.
Veneu bombons, veneu tabacs. Feu strip-tease amb fons de jazz,
o feu la Rambla en darrer cas,
*però no us caséssiu pas, noietes,
no us caséssiu pas.*

Heu vist un home balbejat si ve massa tard a sopar,
el coll maculat de carmí, i amb tuf dubtós de patxulí?
No heu vist mai al cabaret un senyoràs, calb i obsolet,
palpar dissimuladament la donzelleta innocent?
Els que són forts parlen d’esports, si són polits són avorrits,
si són astuts són orelluts, quan ja són rics són massa antics.
Potser no heu vist mai, al ball, un pixaví escarransit
estarrufar-se com un gall, estirar el coll i treure pit?

*No us caséssiu pas, noietes,
no us caséssiu pas.*

Poseu-vos el millor vestit i aneu de gresca cada nit.
Canvieu d’amant tres cops al mes. Dins un mitjó gardeu diners:
als setanta anys us serviran per conquerir qualche galan.
Al pretendent recalitrant deixeu-lo amb un pam de nas.
Viviu la vida a tot gas,
*però no us caséssiu pas, noietes,
no us caséssiu pas.*

*Lletra i música: Boris Vian-Guillermina Motta.
LP Vota Motta (1977)*

Companyia Elèctrica Dharma

No volem ser'

Ieieh! ieieh!
ieieh! ieieh!

ieieiah! Independència!
ieieiah! Independència! (corejat interactivament pel públic)

(instrumental que inclou la tonada de “No volem ser”,
interpretada pel públic segons el patró del *No volem cap'*
d'Al Tall; cal tenir en compte que es tracta d'una actuació
en directe)

Lletra i música: Elèctrica Dharma.
LP No volem ser (1986)

No vull tindre penediment'

Araceli Banyuls

Tinc por d'apagar-me un dia
i veure la meua vida,
i veure la meua vida
buida.

No vull mai tenir penediment
per deixar créixer la por
que va cremant a poc a poc
hores i hores de vida
per ser feble i acceptar
tindre més comoditat
a canvi de ma llibertat.

Jo vull ser com sóc
i parlar com crec.
Dona m'han fet
i tinc boca i tinc veu,
i avui, i avui,
cante.

Vull sempre ser
com branca de taronger,
que cada hivern dóna flor,
dóna fruit i dóna goig.

Vull sempre ser
com branca de taronger,
que cada hivern dóna flor,
dóna fruit i dóna goig.

No vull que a l'apagar-me un dia
vege la meua vida,
vege la meua vida
buida.

Lletra i música: Araceli Banyuls.
LP Adés i Ara (1978)

Nova oració del Parenostre'

Coses

Pare nostre que esteu en el cel,
sia augmentat sovint el nostre sou,
vingui a nosaltres la jornada de set hores,
faci's un xic la nostra voluntat
així com la d'aquells que sempre manen.

El nostre pa de cada dia
doneu-nos-el més fàcil que no pas el d'avui,
perdoneu els nostres pecats
així com nosaltres perdonem
els dels nostres encarregats,
i no ens deixeu caure a les mans del director,
ans advertiu-nos si s'apropa,
amén.

Lletra: Miquel Martí i Pol.

Música: Coses.

LP Via fora (1976)

En este país, senyors,
ens fa falta molta llenya
per mantindre la caldera
i anar coguent els cigrons.

Ni petrolis ni carbons
tenim prou per fer-la moure,
i tant al ric com al pobre
importa manxar el foc.

Què farem de tanta fàbrica
i tan poca gasolina,
s'enredra l'economia
i perilla l'esmorzar.

*Ai món, quantes voltes pegues,
que mos dus a bacs!
Ho hem gastat tot en la sembra
i ara no podem regar.*

Qui desfarà l'embolic
per poder tirar avant?
Cal presentar uns bons plans
que ens eviten l'esclafit.

I músiques celestials
van baixar des de la trona:
qui sempre a menjar vos dóna
té preparat el bullit.

L'energia nuclear
serà la millor manera
de mantinde la caldera
o de fer-la rebentar.

Ai món...

El bullit té preparat
qui a malcuinats ens enfita,
i a qui de molt aprofita
una central nuclear.

La clavaran a Cofrents
si és que remei no li'n poses.
Com són grosses, n'entren poques,
si en vols més, para el cabàs.

I a mans de semblant progrés,
història no hi ha més que una:
farem la pàtria en la lluna,
per tots els segles. Amén.

Ai món...

*Lletra i música: V.Torrent/E.Parra.
LP Quan el mal ve d'Almansa (1979)*

'Onze de setembre'

Esquirols

Homes d'ací, obriu els ulls,
palpeu l'avui d'aquest país
i bé veureu un poble en marxa,
un poble vell que ha resistit.

Un poble fort que es recupera
de la desfeta dels anys passats,
de la tempesta que l'oprimia,
per conquerir la llibertat.

Lletra: Joan Vilamala; música: Joan Crosas.
LP Licor d'herbes bones (1978)

Pare, digueu-me què li han fet al riu,
que ja no canta.
Rellisca com un barb, mort, sota un pam
d'escuma blanca.
Pare, que el riu ja no és el riu.
Pare, abans que torni l'estiu
amagui tot el que és viu.

Pare, digueu-me què li han fet al bosc,
que no hi han arbres.
A l'hivern no tindrem foc, ni a l'estiu lloc
per atura'n-se.
Pare, que el bosc ja no és el bosc.
Pare, abans de que es faci fosc
ompliu de vida el rebost.

Sense llenya i sense peixos, pare,
ens caldrà cremar la barca,
llaurar el blat per les enrunes, pare,
i tancar amb tres panys la casa.
I deia-ho vostè!

Pare, si no hi han pins no es fan pinyons,
ni cucs ni ocells.
Pare, on no hi han flors no es fan abelles,
cera ni mel.
Pare, que el camp ja no és el camp.
Pare, demà del cel plourà sang,
el vent ho canta plorant.

Pare, ja són aquí: monstres de carn
amb cucs de ferro.
Pare, no, no tingueu por, digueu que no,
que jo us espero.
Pare, que estan matant la terra.
Pare, deixeu de plorar,
que ens han declarat la guerra.

Lletra i música: Joan Manuel Serrat.
LP Per al meu amic (1973)

'Per Mallorca'

Al Tall

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

quan ix el sol els galls canten
bonica morena,
quan se pon callen i dormen,
quan se pon callen i dormen.

Qui està despert, viu i parla,
i qui dorm només somia,
bonica morena;
qui somia no en trau res
i després es desenganya.

Hi havia una volta un poble
que dormia i que dormia,
bonica morena,
i de tant que va dormir,
despert i tot somiava.

Cal que pugem al Montgó,
que ixca el sol abans de l'alba,
bonica morena,
cal que vetlem per la nit,
llancem l'engany dins de l'aigua.

Per Mallorca...

Quan ix el sol els galls canten,

*Lletra: Vicent Torrent; música: Popular/ Arr: Al Tall.
LP Cançó Popular del País Valencià (1975)*

Plovia, aquell dia, perquè vull!
Perquè tinc ganes que plugués.
Sortia ella de casa, perquè vull!
Perquè tinc ganes que sortís.
Tenia jo un paraigües, perquè vull!
Perquè tinc ganes de tenir.
Vaig dir-li de tapar-la, perquè vull!
Perquè tinc ganes d'ajudar.
Va dir-me: "Encantada", perquè vull!
Perquè tinc ganes d'encantar.
Va arrapar-se a mi, perquè vull!
Perquè tinc ganes d'estimar.
Vam viure un món preciós, perquè vull!
Perquè tinc ja ganes de viure.
Després vàrem parlar, perquè vull!
Perquè tinc ganes de parlar.
Vam volar pel món, perquè vull!
Perquè tinc ganes de volar.
Vam sentir un món nou, perquè vull!
Perquè no m'agrada aquest.

I el vam veure millor, perquè vull!
Perquè sé que és millor.
Vam menjar el més bo, perquè vull!
Perquè sé que es pot menjar.
Vam viure amb gent preciosa, perquè vull!
Perquè estic tip de la contrària.
Tot era meravella, perquè vull!
Perquè estic fart de fàstics.
Tot era de tothom, perquè vull!
Perquè tot és de tots.
I acabe la cançó, perquè vull!
Tot comença en un mateix.

Lletra: Ovidi Montllor. Música: Y. Belmonte.
LP Un entre tants (1972)

Pirates de l'Oest'

Esquirols

Pirates a la costa armats fins a les dents
tenim a casa nostra, ai, valga'ns Déu!
No duen barretina, i parlen en anglès,
diuen que són *marines*, pirates de l'Oest.
Se'ns han ficat a casa i fan de guardians
de les barres i estrelles de l'Oncle Sam.

Com noves ciutadelles, i cada quatre pams,
han instal·lat casernes com catedrals.
Amb bombes i metralla vigilen per la pau:
Ja ho feia així el Cèsar, però a cops de pal.
I vetllen per la dreta les multinacionals,
el dòlar i l'or negre i el capital.

Dalt del Turó de l'Home i dalt del Puig Major,
a Ciutat de Mallorca, a Roses i Maó;
a Pals i a Tarragona, i a Barcelona, ai, Déu!,
a Guardamar i Aitana, a Benidorm i a Reus;
a ciutat de València, Figueres i Montgrí,
a Colombres i Sóller i dalt del Puig Pení;
a Codolar i S'Enclusa, i al bell mig d'Alacant
s'han instal·lat pirates...americans!

Lletra: Joan Vilamala; música: Joan Crosas.
LP Com un anhel (1982)

‘Plany al mar’

Joan Manuel Serrat

Bressol de vida, camins de somnis,
pont de cultures...
ai, qui ho diria!, ha estat el mar.
*Mireu-lo fet una claveguera,
mireu-lo anar i venir sense parar.*

Sembla mentida que en el seu ventre
es fes la vida,
ai, qui ho diria sense rubor!
*Mireu-lo fet una claveguera,
ferit de mort.*

De la manera que el desvalisen
i l'enverinen,
ai, qui ho diria que ens dóna el pa!
*Mireu-lo fet una claveguera,
mireu-lo anar i venir sense parar.*

On són els savis i els poderosos
que s'anomenen, ai, qui ho diria!,
conservadors?
*Mireu-lo fet una claveguera,
ferit de mort.*

Quanta abundància, quanta bellesa,
quanta energia, ai, qui ho diria,
feta malbé!
Per ignorància, per imprudència,
per inconsciència i per mala llet.

Jo que volia que m'enterressin
entre la platja, ai, qui ho diria,
i el firmament!
I serem nosaltres, ai, qui ho diria!,
els qui t'enterrem.

Lletra i música: Joan Manuel Serrat.
LP Fa vint anys que tinc vint anys (1984)

Una cosa ens uneix ara
de Salses a Guardamar:
formigó, sorra i ciment,
una cinta vora el mar.

De Cotlliure a Macarella
la claror enterbolida.
D'Alacant a Sa Riera,
la mar resta sense vida.

De la Garrotxa a la Segarra
un solc i una ferida.
De Setcases a Viella
s'especula sense mida.

Del Conflent a l'Alcoià,
de Menorca a la Marina,
entre boscos mig cremats,
ja només s'alcen garrigues.

I d'Ascó i de Vandellós
ni les runes quedaran.
Cap Amposta i Vinarós
el petroli a la mar sura.

A Barcelona, tot fum.
A Tarragona, poca aigua.
A Sagunt no es veu el sol.
A València no pas gaire.

Una cosa ens uneix ara
de Salses a Guardamar.

Lletra: Josep Huguet. Música: Ramon Estrada.
LP Torna, torna, Serrallonga (1980)

Primer de maig de 1976'

Teresa Rebull

El sol de la Rambla, aquell primer de maig,
sens flors a les parades, sense ocells ni cant.
Jo me la mirava, aquella espiga alta,
valenta i ben plantada, estesa sobre l'asfalt.

La gent caminava, amunt i avall.

La gent corria, amunt i avall.

Jo me'l mirava, aquell xicot ardent,
pell llisa, espadenya blanca, sota cops de mala rel.
Jo me'l mirava, aquell obrer irat,
amb la raó als llavis, el puny ben apretat.

La gent caminava, amunt i avall.

La gent corria, amunt i avall.

Cuixes rodones de noies airoses
com una tramuntana d'ocells de pau.
Cabells al vent, espeses barbes,
entre els *jeeps* i trabucaires, per la Rambla bonys i sang.

La gent caminava, amunt i avall.

La gent corria, amunt i avall.

Eixugueu les llàgrimes, companys de primavera!
Dies de sol i festa un dia seran.

La gent caminava, amunt i avall.

La gent corria, amunt i avall.

Lletra i música: Teresa Rebull.

LP També per tu (1981)

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

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

Que torne a la llum del dia
en un primer cadafal
tot el poble que va viure,
prenguen lloc en igualtat,
abans del fracàs d'Almansa,
Jaume I i ausiàs March
amb els gremis i els oficis,
llauradors i gent de mar.

Que siguem també testics
en un segon cadafal
els hereus de la derrota,
valencians de Nova Planta;
prenguen lloc en igualtat
Maians, Romeu i Sorolla
amb els obrers de la seda
i els plantadors de taronja.

Feu més fort el sortilegi
amb tots els vostres poders
i acudixquen a la festa
en un tercer cadafal
aquells que encara han de nàixer,
gent desperta i sobirana,
senyors del seu propi viure;
prenguen lloc en igualtat.

I vosaltres que sentiu
les músiques i els romanços,

obriu els ulls i voreu
des del vostre cadafal
l'ample caminal que s'obri
entre tots els concurrents.

Comença la processó
llarga, trista i desolada.
Va davant el rei Borbó,
Felip V el calça llarga;
segueix l'any 1707
i el Decret de Nova Planta;
l'organista Cabanilles
va sonant una tocata;
molts maulets, bolic al muscle,
busquen on alçaran casa;
porten pelfes i catifes
els teixidors de la llana;
passen porcs i botiflers,
botiflers i sargantanes,
renegats i delators,
socarrats i socarrades,
lladres, bisbes i marquesos,
naus amb senyera esgarrada,
Carles d'Àustria plegant vela,
pebre, cànem i pesquera,
D'Asfeld, dimoni emplomat,
incendiari i mala bava,
soldats catalans i anglesos,
de Portugal i d'Holanda,
saladures, prostitutes,
ametlons, arròs i pansa,
francesos i castellans,
saragüels i el mal d'Almansa;
passen molts més de maulets,
botiflers no hi han a penes,
passen Berwic i Blanquer
i Lluís XIV de França,
lliures, diners, divuités,
un nou patriotisme passa
castellanesc i estafant,

l'Estat Modern va d'estrena.
I els senyors van de dinar,
el Penjadet i Basset,
Quart de Poblet passa en flames,
volen les cendres de Xàtiva.
I una extensa polseguera
s'escampa sobre la llum,
que el sol va en la comitiva
i la remor se l'en duu;
que el conjur no dura sempre
i la història ja és passada,
però el mal que vingué d'ella
rossega encara i alcança.

Lletra: Vicent Torrent; música: Eliseu Parra.
LP Quan el mal ve d'Almansa (1979)

Així com és meu el cotxe,
el pis, el gos i el canari,
que sàpiguen tots els homes
que sóc el teu propietari.

I que tot déu se n'empapi
de forma definitiva
que seràs sempre la meva
propietat en exclusiva.

*Ai propietari, ai propietari,
jo sóc el propietari del teu cos,
vine cap aquí!
Propietari, ai propietari,
jos sóc el propietari del teu cos,
passa cap allà!*

Sempre trobem algun manso
que et tira l'ull al passar,
vigila que si me'n canso
no et trec més a pasturar.
No vull que ningú no gosi
resseguir-te el cos amb ànsia,
i que tothom es mantingui
a deu metres de distància.

Ai propietari, ai propietari...

I que no em cabregi massa,
perquè agafaré un martell,
et clavaré un clau al front

i t'hi penjaré un cartell,
on escriuré amb lletra clara
i amb sang de les meves venes:
"Esta mujer sólo es mía".
Firmado: Francisco Llenas.

Ai propietari, ai propietari...

Jo t'inscriuré en el registre, monada,
ai! ai! ai!, de la propietat privada.

Ai propietari, ai propietari...

Vindràs aquí, vindràs aquí,
perquè ets meva,
o si no et foto una gleva!

Olegària, no m'h facis, Olegària,
no em surtis contestatària!
Sí, sóc el teu propietari,
i aquí mano més que un subsecretari!

Lletra i música: La Trinca.

LP Trempera matinera (1977)

Que mai no falti l'alegria'

La Trinca

*Que mai no falti alegria
per a demanar Autonomia,
i que no falti salut
per a demanar l'Estatut.*

Això de nació espanyola
va sortir per carambola
inventat pels reis catòlcs
una nit de xerinola
i d'excessos alcohòlics.

I els seus fills, néts i nebots,
i tots els estaquiots
que els han vingut al darrera,
han mantingut la fal·lera
de la unitat per pebrots.

Que mai no falti alegria...

I si de cas algun dia
s'arrenquen els de Madrid
demanant Autonomia,
que vinguin sense manies,
que els hi darem de seguit.

Farem la gran botifarra
a aquest piló de bandarres
que ens retrassen l'Estatut.
Que ens deixin les quatre barres
i que es quedin el barrut!

Que mai no falti alegria...

No volem l'Autonomia
quan ja no ens quedi alegria,
ni que arribi l'Estatut
quan ja no tinguem salut.

*Lletra i música: La Trinca.
LP Pel broc gros (1979)*

‘Què volen aquesta gent’

Maria del Mar Bonet

De matinada han trucat,
són al replà de l’escala;
la mare, quan surt a obrir,
porta la bata posada.

*Què volen aquesta gent
que truquen de matinada?*

“El seu fill, que no és aquí?”
“N’és adormit a la cambra,
què li volen, al meu fill?”
El fill mig es desvetllava. *Què volen...*

La mare ben poc en sap
de totes les esperances
del seu fill estudiant,
que ben compromès n’estava. *Què volen...*

Dies ha que parla poc,
i cada nit s’agitava,
li venia un tremolor
tement un truc a trenc d’alba. *Què volen...*

Encara no ben despert
ja sent viva la trucada,
i es llança pel finestral
a l’asfalt, d’una volada. *Què volen...*

Els que truquen resten muts,
menys un d’ells, potser el que mana,
que s’inclina al finestral,
darrera xiscla la mare. *Què volen...*

De matinada han trucat,
la llei una hora assenyala.
ara l’estudiant és mort,
n’és mort d’un truc a trenc d’alba. *Què volen...*

*Lletra: Lluís Serrahima; música: Maria del Mar Bonet.
EP Què volen aquesta gent? (1968)*

*Què vos passa, què vos passa,
què vos passa, valencians?
El nostre país vol viure
sense perdre identitat.*

Era lliure i treballava
el nostre País Valencià,
però vingueren uns homes
i mataren aquell cant.
Nobles, bisbes i juristes
ens vengueren per un plat
de llentilles a Castella,
als seus costums castellans.

*Què vos passa, què vos passa,
què vos passa, valencians?
El nostre país vol viure
sense perdre identitat.*

Poble de les Germanies,
poble nostre revoltat,
ara saps com la noblesa
demostra la lleialtat.
Hem patit segles de lluita,
de matances i d’espants,
perquè un poble nascut lliure
no ha de viure empresonat.

*Què vos passa, què vos passa,
què vos passa, valencians?
El nostre país vol viure
sense perdre identitat.*

Un mal dia, des d’Almansa,
ens vingué la novetat:
el nostre País Valencià
era país conquestat.
Nostra llengua bandejaven
llevant-li oficialitat,
com a dret just de conquesta
imposen el castellà.

*Què vos passa, què vos passa,
què vos passa, valencians?
El nostre país vol viure
sense perdre identitat.*

Sempre ens han guanyat la guerra,
els anomenats cristians,
a nosaltres que érem moros,
jornalers i assalariats.
Tinc ganes de fer història
i escriure-la en valencià,
una història on els vençuts
de tants segles guanyaran.

*Què vos passa, què vos passa,
què vos passa, valencians?
El nostre país vol viure
sense perdre identitat.*

D’altres guerres hem patit,
tot anà costera avall,
ens robaren la consciència,
per això ara estem callats.
Alça’t, poble de València,
i comença a caminar,
perquè un poble nascut lliure
no ha de viure empresonat.

*Què vos passa, què vos passa,
què vos passa, valencians?
El nostre país vol viure
sense perdre identitat.*

*Lletra: Toni Mestre. Música: Paco Muñoz.
LP La llibertat la picaren (1977)*

'Qui dirà la nostra història'

Paco Muñoz

Perquè no anàrem a Amèrica
en temps dels conquistadors,
perquè no estàvem a Flandes
amb l'exèrcit invasor.

Quan arribarà eixe dia
que la branca ha de florir,
i ensenyaran a l'escola
la història del meu país?

Perquè allò de Covadonga
no ens afecta als valencians,
que la nostra Covadonga
és Sant Miquel de Cuixà.

*Qui dirà la nostra història
als xiquets del meu país?
Qui ens contarà aquells temps
que ens han portat fins avui?*

*Qui dirà la nostra història
als xiquets del meu país?
Qui ens contarà aquells temps
que ens han portat fins avui?*

Qui els dirà que el rei en Jaume
no era un rei conqueridor,
sinó un rei de barba rossa,
jutge i bon repartidor?

I qui era en Vinatea,
qui eren els Agermanats,
i per què als qui són de Xàtiva
els diuen els socarrats?

*Qui dirà la nostra història
als xiquets del meu país?
Qui ens contarà aquells temps
que ens han portat fins avui?*

Qui els farà saber qui som,
ser valencians, què vol dir,
per què veremem a França
havent tanta terra ací?

Lletra i música: Paco Muñoz.
LP Prometença (1984)

Sa cançó que escoltareu
l'ha feta Guillem d'Efak,
més de mig manacorí
i fill d'en Toni Cremat.
La va fer a son Coletes
una horabaixa de març.
Déu vulga que per molts anys
pugui anar-hi caminant.

L'any mil quatre-cents cinquanta
pitjor fou que el de sa fam.
Els rics mengen pa de xeixa,
diuen les dones plorant.
Els rics mengen pa de xeixa
i per noltros sols no hi ha mestall.
Lo Tort Ballester ho escolta
i li invest cap a Ciutat.

I era una colla de veure., tots eren manacorins.
Fent-se costat un a l'altre anaven replegant amics.
Si coratge té en Mates, més en Fullana i en Gil,
en Nadal i en Mascaró, en Guinovart i en Fornit.
Lo Tort Ballester els comanda perquè era el més decidit.

Per donar compte al rei
a Nàpols varen anar,
i el rei els dóna penyora
que ja tot s'arranjarà.
Però els senyors de casa bona
ni el rei volen escoltar.
Tres anys lo Tort Ballester
els tingué acorralats.

I era una colla de veure, tots eren manacorins.
Fent-se costat un a l'altre anaven replegant amics.
Primer s'hi juntava en Mates, llavors en Fullana i en Gil,
en Nadal i en Mascaró, en Guinovart i en Fornit.
Lo Tort Ballester els comanda per lluirar el mallorquí.

Set mil cinc-cents sous donaven
els nobles a qui el matàs.
Feren venir mercenaris,
moros i napolitans.

Calaren foc a les cases
i es fartaren de robar.
I llavors arribà la venjança
color de vi i de sang.

I era una colla de veure, tots eren manacorins.
Si ho reren els condemnats, també ho eren els botxins.
Primer mataren en Mates, llavors en Fullana i en Gil,
en Nadal, en Mascaró, en Guinovart i en Fornit.
I a lo Tort Ballester el penjaren escorxat de viu en viu,
i escamparen els seus trossos pels entreforc dels camins.

Després d'aquesta endemesa
tot romangué com abans:
els pobres més bocaclosa
i més viudes plorant, plorant.
I no ploraven per elles,
ploraven pels seus infants.

Sa cançó que heu escoltat
l'ha feta Guillem d'Efak,
qui demana a Déu que el poble
no tingui mai més tirans,
(i que mai més no hi hagi guerra
ni lluites entre germans.)*

Lletra i música: Guillem d'Efak.
EP Guillem d'Efak (1967)

(*)Aquest final entre parèntesis el substituï en una versió
pròpia, el 1993, per:

(...) i que si torna a haver guerra
la guanyem els catalans.

Sageta de foc'

Ovidi Montllor

Hi ha un home a la presó
dels qui avançaven.

Junteu-vos!, junteu-vos!

Traieu-li l'embaràs
que li oprimeix les mans.

Junteu-vos! Junteu-vos!

Perquè faci camí, perquè faci camí,
perquè faci camí...

Junteu-vos, junteu-vos.

Perquè faci camí, perquè faci camí,
perquè faci camí...

Junteu-vos!, junteu-vos!,

junteu-vos!

Lletra: Joan Salvat-Papasseit. Música: Ovidi Montllor.

LP De manars i garrotades (1977)

Companyia Elèctrica Dharma

'Saps – Ke'

Saps que l'arbre
més s'enfila
com més endins
pot arrelar?

(i instrumental)

Lletra i música: Elèctrica Dharma.
LP No volem ser (1986)

Sé que la vida és amarga,
sé que costa guanyar el pa,
perquè les cançons que canto
ningú les vol escoltar.

Sé que l'hivern és terrible
per a qui no es pot calfar;
sé que olora les roses
qui no ha d'anar a treballar.

Sé que la por i la tortura
el més fort fan tremolar;
sé que la veritat és força
que ningú pot aturar.

*I el vent fa badar els poetes,
i l'amor els fa plorar.*

Sé de moltes injustícies
que ningú sap ni sabrà;
sé de vides escapçades
per un sol gest d'una mà.

Sé d'herois que fan quinze hores
i tenen temps de cridar;
sé de fàstics i d'angoixes
que mai no podré oblidar.

Sé de qui ja no recorda
altra cosa que esperar;
sé de qui vol una corda
per penjar-se i acabar.

Lletra i música: Francesc Pi de la Serra.
LP Fills de Buda (1974)

'Si els fills de puta volessin no veuríem mai el sol'

Si algú se sent al ludit
i té ales, que no voli.
El refrà que cantaré
és adagi de carrer,
ja me'l deien al bressol:
*Si els fills de puta volessin
no veuríem mai el sol.*

Potser ens ajupim sovint;
no és per hàbit ni caprici,
que és per esquivar el calbot,
i esperar el moment propici
tant si es vol com si no es vol:
Si els fills de puta volessin...

Al camp la fruita es podreix,
hi ha massa intermediaris,
no hi ha planificació.
Això diuen els diaris
i així resa el camperol:
Si els fills de puta volessin...

A Suïssa han ingressat
mils de milions a cabassos;
després diuen que és l'obrer
el responsable dels fracassos
i la manca de control:
Si els fills de puta volessin...

A ciutat anem de cul,
ningú s'aclareix, tot falla,
ja no podem respirar.
Tothom, més o menys, la balla
de l'agost fins al juliol:
Si els fills de puta volessin...

Surten al carrer, estan
cansats de falses promeses;
sona un tret com un fuet
i cau mort, les mans esteses.
Deixa dona, fills i dol:
Si els fills de puta volessin...

Heu d'oblidar, si podeu,
aquests quaranta anys de glòria.
A mi no em preocupa gens
perquè tinc mala memòria
i el cap dur com un pinyol:
Si els fills de puta volessin...

La unitat no té destí;
l'univers no és cap llimona;
tinc un passaport que diu:
Ha nascut a Barcelona
i per tant és espanyol:
Si els fills de puta volessin...

Jo cada cop veig més clar
que el poble diu el que pensa;
d'ell he après aquest proverbi,
i amb mútua complaença
cantem com un home sol:
Si els fills de puta volessin...

Lletra i música: Francesc Pi de la Serra.
LP A Madrid (1977)

'Si volíeu escoltar'

Marina Rosell

Si volíeu escoltar obriríeu la finestra,
per esglaons de cançó, veritats pugen de pressa.
Al mateix cor de la nit, un nou càntic començava
perquè us acompanyi el pas al llindar de l'esperança.
Cal cremar tot el record d'un ahir ple de tristesa
a fogueres del demà que ja és temps avui d'encendre.

Esguardeu sempre endavant, deixeu els plors endarrere,
aixecat del fons del mar, el sol jove vermelleja.
Desvetllada pel meu crit del malson, la claror lenta
àvida de cada solc caminava l'ampla terra.
S'ajaçava pel sorral, abrillanta blanques veles;
cavalcant al llom del vent tramuntava la carena.

Dintre l'ordre de la llum, vèiem resplendir la casa
que miràrem de guardar quan desgovernaven lladres.
L'aire duia bona olor de blat tendre, de ginesta.
És salvada del perill de morir-se, la rosella.
Sentiu ara com el cant trossejava la carena,
la vilesa de la por que lligà la nostra llengua.

Una veu, les dues mans, unes fortes mans esteses.
Desperteu-vos, gent del camp, car és l'hora de la sega.
Desperteu-vos els obrers, car és l'hora de la feina.
Desperteu-vos, gent del camp, car és l'hora de la sega.

Lletra: Salvador Espriu. Música: Josep Tero.
LP Si volíeu escoltar (1977)

Gimnèsies i Pitiüses,
mordales d'un mateix cranc.
Pitiüses i Gimnèsies
que les Mallorques formau.
Rajoles d'una fornada,
poncelles d'un sol ramell;
Gimnèsies i Pitiüses,
ales d'un mateix ocell.

Hem passat molta sendera
fins arribar aquí on som,
però la història convida:
Mallorquins, siau qui sou!
El vell regne de Mallorques
el voldrien fer bocins,
per això la història crida:
Siau qui sou, mallorquins!

Mentre resti una petxina
aferrada a un marès,
Pitiüses i Gimnèsies
no han de menar por a res.
En la nostra llengua, un dia
dictàvem la nostra llei,
i la nostra llengua sempre
dictarà la seva llei.

Tot quant un dia ens prengueren
contra pau i amistat,
contra honor i per la força...
ara ens ho han de tornar.
No necessitem cappare
que ens duguin de la mà.
No som nins de mel i sucre
i ens sabem governar.

El vell regne de Mallorques
mai no ens el faran bocins,
per això la història crida:
Siau qui sou, mallorquins!

Lletra: Guillem d'Efak; música: Antoni Parera.
Versió enregistrada dins: CD Siau qui sou,
(2011).

'Silenci'

Lluís Llach

Si m'heu de fer callar,
que sigui ara, que sigui ara!
Ara que puc dir no
i res teniu per comprar-me.

Que no vull esperar,
que sigui ara, que sigui ara!,
ara que puc sentir
el pes de tanta basarda.

*I no em sap cap greu
dur la boca tancada,
sou vosaltres qui heu fet
del silenci paraules.*

Que no vull esperar
que el temps rovelli l'arma.
Que no vull que la por
tingui més temps per guanyar-me.

Si m'heu de fer callar,
que sigui ara, que sigui ara!,
ara que tinc les mans
per canviar de guitarra.

*I no em sap cap greu
dur la boca tancada,
sou vosaltres qui heu fet
del silenci paraules.*

Lletra i música: Lluís Llach.
LP I si canto trist (1974)

'Sobre la pau'

Raimon

De vegades la pau no és més que por:
por de tu, por de mi,
por dels homes que no volem la nit.
De vegades la pau no és més que por.

De vegades la pau fa gust de mort:
dels morts de sempre,
dels que són només silenci.
De vegades la pau fa gust de mort.

De vegades la pau és com un desert
sense veus ni arbres,
com un buit immens on moren els homes.
De vegades la pau és un desert.

De vegades la pau tanca les boques
i lliga les mans,
només et deixa les cames per fugir.
De vegades la pau.

De vegades la pau no és més que això:
una buida paraula
per a no dir res.
De vegades la pau.

De vegades la pau fa molt més mal;
de vegades la pau fa molt més mal.
De vegades la pau.

(A Ernesto Guevara).

Lletra i música: Raimon.

LP Sobre la pau. Contra la por. (Olympia 2) (1969)

'Sobre la por'

Raimon

Mig perdudes les paraules,
les coses mig amagades,
i els homes meitat gest, meitat silenci.

Per camps i ciutats, la por
va fent callar una a una
les veus dels vius i dels morts.
I els homes, meitat gest, meitat silenci.

Però no pot ser sempre,
però no és per sempre,
però no serà sempre.
També som vida nosaltres,
amb els nostres silencis
i les nostres paraules,
amb les nostres cases fetes
de treball i d'esperances.

Mig perdudes les paraules,
les coses mig amagades,
i els homes, i els homes, i els homes...
i els homes!

Lletra i música: Raimon.

LP Sobre la pau. Contra la por. (Olympia 2) (1969)

'Sóc una dona'

Marina Rossell

Sóc una dona, ja ho veus, una dona.
Sóc una dona, i no hi vull fer res.
Sóc una dona, res més que una dona,
no seré mai un carrabiner.

Sóc una dona, ben ferma i rodona.
Sóc una dona, ja ho deus haver clissat.
Sóc una dona, i això és cosa bona,
no seré mai un barbut magistrat.

Sóc una dona amb dos pits i una poma.
Sóc una dona amb l'hormona que cal.
Sóc una dona, i això ja no és broma:
no seré mai capità general.

Sóc una dona, i n'estic ben contenta.
Sóc una dona, i no hi trobo entrebanc.
Sóc una dona, i això ja m'orienta:
no seré mai director d'un banc.

Sóc una dona, i amb bona harmonia
sóc la mestressa del meu propi cos.
No seré bisbe, ni tampoc policia,
cosa que em posa de molt bon humor.
Sóc!

Lletra: Maria Aurèlia Capmany. Música: Marina Rossell.
LP Bruixes i maduixes (1980)

'Som'

Lluís el Sifoner

La mar suau de les platges d'Eivissa,
els ametlers de Xixona i de Calp,
les Valls d'Andorra voltades de neu,
la bella Alguer de torres entranyables.

El Rosselló de romàniques glòries,
Maó fidel de prats i tramuntanes,
clar Castelló que defensa la llengua,
blau Guardamar que vigila la fita.
Som, som, som...
Som!

El so daurat dels orgues de Mallorca,
la queixa greu de les cançons de batre,
dances i balls de vella arrel agrícola,
el violoncel immortal d'en Casals.

Mediterrània de cultura pagana,
la Pàsqua ens omplí la casa de mones,
i el vint-i-quatre de juny ens vestix
de cap a peus amb els focs de la pàtria.

La resistència dels agermanats!
La resistència en 1707!
La resistència en 1714!
La resistència en aquell 36!
La resistència que avui persisteix!
Som, som, som...
Som!

Lletra i música: Lluís el Sifoner.
LP Som (1981)

T'adones, amic'

Raimon

T'adones, company,
que a poc a poc ens van posant el futur a l'esquena,
t'adones, amic.

T'adones, company,
que ens el van robant cada dia que passa,
t'adones, amic.

T'adones, company,
que fa ja molts anys que ens amaguen la història
i ens diuen que no en tenim, que la nostra és la d'ells,
t'adones, amic.

T'adones, company,
que ara volen el futur a poc a poc, dia a dia, nit a nit,
t'adones, amic.

T'adones, company,
no volen arguments, usen la força,
t'adones, amic.

T'adones, company,
que hem de sortir al carrer junts, molts, com més millor,
si no volem perdre-ho tot,
t'adones, amic.

T'adones, company,
t'adones, amic, t'adones, company,
t'adones, amic.

Lletra i música: Raimon.
LP El recital de Madrid (1976)

T'he conegut sempre igual

Raimon

Alerta vius, jo sé que si caiguesses,
tants anys, molts anys, massa anys et demanaven.

Entre els sorolls dels cotxes, del carrer,
i de la gent que atrafegada passa,
he vist molt clar que són molts els que lluiten,
i que com tu, calladament, treballen.

T'he conegut sempre igual, com ara,
els cabells blancs, la bondat a la cara,
els llavis fins dibuixant un somriure
d'amic, company, conscient del perill.

Sense parlar m'has dit "tot va creixent",
lluita d'avui pel demà viu i lliure,
que es va forjant aquests dies terribles,
temps, aquests temps, de tantes ignoràncies.

No m'he girat mentre seré em creuave,
he sentit fort un gran orgull molt d'home,
no et trobes sol, company, no em trobe sol,
i en som molts més dels que ells volen i diuen.

Aquest meu cant és teu, l'he volgut nostre,
aquest meu cant és teu, l'he volgut nostre.
Alerta vius, jo sé que si caiguesses,
tants anys, molts anys, massa anys et demanaven.

T'he conegut sempre igual, com ara..

Lletra i música: Raimon.
LP A Víctor Jara (1974)

En la Pobla n'hi ha un vell,
en la Pobla n'hi ha un vell,
que li diuen tio Canya,
porta gorra i brusa negra,
porta gorra i brusa negra
i una faixa morellana.

Tres voltes només va anar
el tio Canya a València:
primer quan va entrar en quintes
i en casar-se amb sa femella;
la tercera va jurar
de no tornar a aixafar-la,
que a un home que ve del poble
ningú fa abaixar la cara.

Set vegades va fer cua,
set vegades va fer cua
en presentar uns papers,
per no saber expressar-se,
per no saber expressar-se
en llengua de forasters.
Aguantà totes les burles,
les paraules agrejades,
i a la Pobla va tornar.

*Tio Canya, tio Canya,
no tens les claus de ta casa;
posa-li un forrellat nou
o et farà fum la teulada.
Tio Canya, tio Canya,
no tens les claus de ta casa,
posa-li un forrellat nou
o et farà fum la teulada.*

Tio Canya tingué un fill,
tio Canya tingué un fill
que li diuen tio Canya,
porta gorra i brusa negra,
porta gorra i brusa negra

i una faixa morellana.

Bé recorda el tio Canya
quan varen portar-lo a escola,
set anys, la cara ben neta,
ulls oberts, camisa nova,
però només va obrir els ulls
el xiquet del tio Canya
quan va sentir aquell mestre
parlant de manera estranya.

Cada dia que passava,
cada dia que passava
anava encollint els muscles
per por a què el senyor mestre,
per por a què el senyor mestre
li fera alguna pregunta.
Aguantà càstigs i renyes
sens gosar d'obrir la boca,
i l'escola va odiar.

Tio Canya, tio Canya...

Cròniques del carrer diuen,
cròniques del carrer diuen
que uns néts que té el tio Canya
que són metges a València,
que són metges a València,
professors i gent letrada,
quan l'estiu vénen al poble
visiten el tio Canya,
i el pobre vell els escolta
parlant llengua castellana.

Però cròniques més noves
expliquen que el tio Canya
ja compta amb besnéts molt joves
que alegren la seua cara.

Mai parlen en castellà,
mai parlen en castellà

com ho han deprès dels seus pares,
sinó com la gent del poble,
sinó com la gent del poble:
la llengua del tio Canya.

Reviscola, tio Canya,
amb gaiato si et fa falta,
que a València has de tornar!

*Tio Canya, tio Canya,
no tens les claus de ta casa,
posa-li un forrellat nou
perquè avui tens temps encara.*

*Tio Canya, tio Canya,
no tens les claus de ta casa,
posa-li un forrellat nou
perquè avui tens temps encara.*

Lletra i música: Vicent Torrent.
LP Deixeu que rode la roda (1976)

'Torna a venir, Vicens'

Jordi Barre

Potser que sí, Vicens, que tenies raó,
ara farà deu anys de fugir el Rosselló.
Tu deies que la terra li arrencava el pa,
que una cinta que serra treu el gust de cantar.

Torna a venir, Vicens, els cirerers t'esperen.
Torna a venir, Vicens, la garnatxa ho vol.

Volies per la Flora, una vida de llum,
com se la veia escrita en un somni de fum.
Volies, tu, per ella, construir un paradís,
i a sa boca vermella veure florir el somris.

Torna a venir, Vicens, la Flora es desespera.
Torna a venir, Vicens, té amor per tu sol.

T'escric avui, Vicens, com gairebé germà,
per te dir els turments del país català,
d'aquest país que ets fill, que vas abandonar,
i que ara té en perill d'esser encara demà.

Torna a venir, Vicens, aquí és ta vida.
Torna a venir, Vicens, és la veu d'un germà.

La coma de la Ramada, on plegàvem nius,
és *route goudronada* fins al camp de l'Oliu.
El serrat d'en Guillot, on caçàvem mures,
i el cortal del Menut, embalsamat d'espig.

El pla de Lledoners i ses figues madures,
tot ha sigut venut a un estranger ric
que n'ha fet cases mortes que dormen tocant riu,
i que només desperten dos mesos a l'estiu.

Torna a venir, Vicens, és l'arrel que et crida.
Torna a venir, Vicens, és la veu d'un germà.

Torna, torna a venir, aquí és ta vida.
Torna, torna a venir, és la veu d'un germà.
Torna, torna a venir, aquí és ta vida.
Torna, torna a venir,
el país cantarà, cantarà, cantarà!

Lletra: Joan Cayrol. Música: Jordi Barre.
LP El Xiprer verd (1979)

'Torna, torna, Serrallonga'

Esquirols

Del cor de les Guilleries
sortirà un gran espetec,
que en faran ressons de guerra
les parets de Tavertet.

Des de Sau a la Cellera,
des del Far al Matagalls,
el trabuc d'en Serrallonga
tornarà als amagatalls.

*Torna, torna, Serrallonga,
que l'alçina ens cremaran,
que ens arrencaran les pedres,
que la terra ens robaran.*

Lletra i música: Joan Crosas.
LP Torna, torna, Serrallonga (1980)

'Tot explota pel cap o per la pota'

Ovidi Montllor

Ja no ens alimenten molles,
ja volem el pa sencer.
Vostra raó es va desfent,
la nostra és força creixent.
Les molles volen al vent.

Diuen: Si no et donen, pren.
No és de lladres dir amén
quan la suor del que fem
no l'eixuga el que rebem,
mullant d'or al qui ens la pren?

És qüestió de saber clar
fins quan hem de treballar
per al sou que ens fan guanyar,
per al sou que ens fan guanyar:
Llavors ja podrem jutjar
el que vol dir explotar.

Conscients de l'explotació,
no hi haurà més solució
que aprofitar l'ocasió
i allò que es diu... amb passió,
fer valer nostra raó, perquè...

Ja no ens alimentes molles,
ja volem el pa sencer.
Vostra raó es va desfent,
la nostra és força creixent.
Les molles volen al vent,
les molles volen al vent,
les molles volen al vent!

Lletra i música: Ovidi Montllor.
LP A Alcoi (1974)

'Un gran dia'

La Trinca

Com una blanca ponzella,
com la flor del llessamí,
el nostre infant surt de casa
un diumenge al dematí.

Amb els ulls negats de llàgrimes
el mirem des del portal,
surt de casa el fillet nostre
amb un aire angelical.

Perquè avui és un gran dia,
sempre en tindrà un bon record:
rebrà la primera hòstia
l'angelet del nostre cor.

*Per un pare i una mare
n'és l'alegria millor
veure el fill fent la primera
manifestació.*

Ja hi ha "follón" a Pelayo,
va corrent cap al merder;
ai! si el veiés el seu iaio,
que era de la CNT.

Panxa enlaire estan les Rambles,
cotxes, cadires i bancs;
xiulen les bales de goma...
tot és ple de núvols blancs.

Fuig corrent de la fumera
el nostre fill estimat,
i allà rep la primera hòstia
sense haver-la demanat

I amb el cor tot ple de joia
torna a casa ben calent,
mentre que en el cel, els àngels
canten solidàriament:

"Baixant per la Font del gat,
amnístia, amnístia!
Baixant per la Font del Gat,
amnístia, llibertat!
Baixant per la Font del gat,
Estatut d'Autonomia!
Baixant per la Font del Gat,
amnístia, llibertat!

*Per un pare i una mare
n'és l'alegria millor
veure el fill fent la primera
manifestació.*

Lletra i música: La Trinca.
LP Trempera matinera (1977)

'Un home mor en mi'

Jaume Arnella

*Un home mor en mi
sempre que un home mor,
en algun lloc del món,
assassinat per l'odi.*

Un home que és com jo;
nascut al món, com jo;
que ha rigut molt, com jo;
que és fet de sang i sal,
de somni i temps, com jo.

Tenia amor, com jo,
al verd dels pins, com jo;
al blau del mar, com jo;
als ulls brillants, com jo;
a la muller i als fills,
com jo, com jo, com jo.

Qui té dret a trencar
d'una vida l'arrel?
Qui pot fer tornar pols
el cor d'un ser humà?
Hi ha qui, amb aquesta pols,
victòries amassà.

M'estripa el cor i dic:
la seva mort desfà
la meva fe en el món,
el meu orgull humà.
Que aquest crit meu rebel
remogui terra i cel: NO!

Lletra i música: Joan Soler i Amigó –Jaume Arnella.
EP Un home mor en mi (1968)

Si us plau, sigueu com les plomes d'au,
sigueu com el plomissol
d'un edredó de bressol.
Que feixuc, aquest gran fardell que duc!
Si us plau, torneu-vos lleugers,
jo, creie-me, no puc més.

Jo us he portat infants,
Déu, que n'ereu de pessants.
M'ha calgut tant de valor
per dur el vostre pes d'amor,
he portat vostre record
quan us arribà la mort,
us he portat rams de flors
i el meu cor, trencat en plors,
quan jugàveu a la guerra.
Jo ventava els meus fogons
i movia cel i terra
per obrir vostres presons.
Si us desfeia una bomba
jo us buscava entre els laments,
ara sóc com una tomba
que rep tots els patiments.

Sóc tan sols jo, és ella o jo,
és la que calla o que diu,
és la que plora o que riu,
Joana d'Arc o Salomé,
mossa de claustre o de carrer,
i és el cor meu, o bé el seu.
És la que no s'ha conegut,
és la que mai no ha vingut,
la que ha vingut i ja era tard,
la d'una nit, la d'un esguard,
*i és una mare com n'hi ha moltes,
és una bruixa com ho som totes.*

Heu de ser com rieres, o potser
com el clar cristall dels llacs
que em descriu sense afalacs

Per favor, mireu-me, no tingueu por,
sóc de carn, per què m'inventeu
com heu fet aquí i arreu?
M'heu volgut servicial,
ignorant i conjugal.
Forta, m'heu hostilitzat,
feble, m'heu humiliat.
M'estimàveu als bordells
i coberta de joiells,
muts els llavis de carmí,
convertida en maniquí.
Massa vella i desvalguda,
de mi us heu desentès.
M'heu negat la vostra ajuda
quan no us servia per res.
Quan encara era bella
suplicàveu per un ball,
ara sóc una capella
amb tot l'oprobri al davall.

Sóc tan sols jo, és ella o jo,
és la que estima o ha estimat,
és la que regna o sega el blat,
la que no es mou, la que ha lluitat,
mossa de luxe o de parracs,
i és el cor meu, o bé el seu.
És la que espera a tots els ports,
és la dels monuments als morts,
la de la dansa i la del plor,
noia d'asfalt i noia flor,
*i és una mare com n'hi ha moltes,
és una bruixa com ho som totes.*

Si us plau, sigueu com un gran cel blau,
com us veu el pensament,
forts i lliures com el vent.
Jo també sóc així, mireu-me bé
punt per punt, no oblideu res,
jo fa temps que us he après.

Jo em quedava esperant,
però puc anar al davant.
Era estelles i manyoc,
i també puc ser el foc.
La deessa més sublim
era poc més que polsim,
terra sota el vostre peu
ignorant que em trepitgeu.

S'obrirà la terra un dia,
i els volcans fins ara muts
compondran la simfonia
d'uns tresors desconeguts.
Una força desfrenada
farà ballar l'oceà;
ara sóc com una onada
que no us vol pas ofegar.

Sóc tan sols jo, és ella o jo,
és la que es dóna, la que es ven,
la que cedeix, la que es defèn,
la que ha somiat la llibertat,
dona d'amor o de combat,
i és el cor meu, o bé el seu.
És la que viu el seu abril,
és la que rau en un asil,
és la dels ulls color de mel,
filla de boira o de ple cel,
*i és una mare com n'hi ha moltes,
és una bruixa com ho som totes.*

Si us plau, si us plau,
torneu-vos lleugers,
jo, creieu-me, no puc més.

*Lletra i música: Anne Sylvestre
(Adaptació: Jordi Teixidor).*
LP Una bruixa com les altres (1981)

A tu t'emprenya molt que jo et tinga mania,
va com va.
A mi m'emprenya molt que tu vages fent cria,
va com va.
A tu t'han dit preciós, a mi m'han dit: "Tu calla",
va com va.
I jo no vull callar mentre tu tens la tralla,
va com va, va com va.

A tu t'han dibuixat i jo trenque la ploma,
va com va.
A mi m'han fet ple d'odi, a tu t'han fet de goma,
va com va.
A tu t'han dat l'herència, a mi m'han dat la vida,
va com va.
A mi em toca lluitar, a tu, prendre la mida,
va com va.

Si jo no tinc per mi, si tu no en tens mai prou,
va com va.
I ets tu qui reps de mi, jo de tu cobre un sou,
va com va.
Si jo ja m'he cansat d'anar vivint dient
el va com va,
pensa que sols diré fins que més no podré:
Va com vull, com volem!

Lletra i música: Ovidi Montllor.
LP A Alcoi (1974)

Ve de ponent com sempre aquest mal vent,
però no somiquem, plorem a voltes
amb els ulls ben oberts; d'altres, irats,
tanquem els ulls i els punys per treure forces
del pou profund de la sang i el neguit.
Parlo de mi i de tots, i del meu temps
i d'altres temps esclaus de la mateixa
mesura de silencis i d'oblit. (*recitat*)

Parlo d'uns ulls que escruten l'horitzó
perquè una nit s'hi ha d'ofegar la lluna,
i d'uns sorrals que cada dia el mar
neteja de remors i de petjades.
S'esbalça a dolls inútilment la llum
pels farallons ben recoberts d'escuma.
Ningú no es renta els ulls a ple torrent,
com anys abans, ni amb boira matinera.
Ja no cremem margeres ni encenem
teies d'ajut a cada cantonada.
Muden els temps, però no muda el vent
ni les proclames ni els miralls, i esclaten
bombolles de sabó davant els ulls
d'aquells que encara esperen el prodigi.
Ve de ponent, com sempre, i és fal·laç,
aquest mal vent, i encomana eixorquia.

Parlo per mi i per tots, i escric a crits
per mi i per tots, pels temps que ens toca viure
i pels temps que vindran, i clavo els ulls
al cor mateix de l'espiral que engendra
aquest mal vent, ara que estic tan sol
que cap temor no m'aigualeix les hores,
ara que ja no em tempta el gest i puc
donar-me tot sencer en cada mirada.
Ve de ponent com sempre, ja ho he dit,
aquest mal vent, i bufa fort encara.

Lletra: Miquel Martí i Pol; música: Ramon Muntaner.
LP Presagi (1976)

Venim del nord, venim del sud'

Lluís Llach

Venim del nord, venim del sud,
de terra endins, de mar enllà,
i no creiem en les fronteres
si darrera hi ha un company
amb les seves mans esteses
a un pervindre alliberat.

I caminem per poder ser, i volem ser per caminar.

Venim del nord, venim del sud,
de terra endins, de mar enllà,
i no ens mena cap bandera
que no es digui llibertat:
la llibertat de vida plena
que és llibertat dels meus companys.

I volem ser per caminar, i caminem per poder ser.

Venim del nord, venim del sud,
de terra endins, de mar enllà,
i no sabem himnes triomfals
ni marcar el pas del vencedor,
que si la lluita és sagnant
serà amb vergonya de la sang.

I caminem per poder ser, i volem ser per caminar.

Venim del nord, venim del sud,
de terra endins, de mar enllà,
seran inútils les cadenes
d'un poder sempre esclavitzant,
quan és la vida mateixa
que ens obliga a cada pas.

I caminem per poder ser, i volem ser per caminar.

Que caminem per poder ser, i volem ser per caminar.

Lletra i música: Lluís Llach.

LP El meu amic el mar (1978)

Vigila el mar'

Maria del Mar Bonet

Vigila el mar,
que la pluja no és teva
i el sol enlluerna a poc a poc.

Vigila el mar,
que la boira t'esbulla
i el vent plora el record.

*Vigila el mar,
que l'ocell ja no canta,
i els terrats s'han cobert de brutor.*

Vigila el mar,
que les cales són preses
i els pins callen la cançó.

Vigila el mar,
que els teus ja no tornen,
i naus estranyes omplen el teu port.

*Vigila el mar,
que l'ocell ja no canta,
i els terrats s'han cobert de brutor.*

Lletra: Maria del Mar Bonet. Música: Hilario Camacho.
LP Maria del Mar Bonet (1974)

Vine l'amor'

Esquirols

Aquesta nit m'ha visitat l'ocell del vent,
i m'ha raptat talment un lladre silent.
Ses ales negres m'han alçat damunt del temps,
on regna el somni viu i transparent.

I he vist fileres de voltors en processó,
i l'esquelet d'una massia a l'horitzó,
xiprer de pedra color verd, llum de neó,
terra oblidada, tomba sense nom.

*Vine l'amor i fes-me companyia,
no vull que el somni dormi al meu costat,
que ens farà esclaus de la més gran follia,
dia a dia, nit a nit, pas a pas.*

El bosc cruixia al pas d'un drac negre i lluent,
al seu darrera el rastre estèril del foc,
i un esvalot de becs i plomes a l'excrement,
remor i petjada de l'intel·ligent.

I he vist profetes mig colgats en el ciment,
clamant al vent fins empassar-se la veu,
enmig l'estrèpit dels voltors, eixordador,
terra enfollida on morim tu i jo.

Vine l'amor i fes-me companyia...

Vine l'amor i omple de vida el meu recer,
sóc terra fèrtil, forta i tendra, pariré.
El nostre crit serà el silenci de la llavor,
eina esmolada, muscle en tensió.

Vine l'amor i fes-me companyia...

Lletra i música: Joan Crosas.
LP Torna, torna, Serrallonga (1980)

Vull ser lliure'

Xesco Boix

Vull ser lliure, vull ser lliure,
vull ser lliure ara mateix, ara mateix.

*I abans de ser un esclau
enterreu-me sota el fang,
que amb Déu pugui viure en pau i llibertat.*

Vull justícia, vull justícia,
vull justícia ara mateix, ara mateix.

I abans de ser un esclau...

No més porres, no més porres,
no més porres a sobre meu, a sobre meu.

I abans de ser un esclau...

Vull llibertat, vull llibertat,
vull llibertat, ara mateix, ara mateix.

I abans de ser un esclau...

Vull ser lliure, vull ser lliure,
vull ser lliure ara mateix, ara mateix.

I abans de ser un esclau...

*Lletra i música: Espiritual negre. Adap-
tació de Xesco Boix.*

EP "Bella Ciao". Xesc Boix (1967)