



Màster en Construcció i Representació d'Identitats Culturals

“Milicianes de la paraula viva”: dones i nació en la música d'arrel valenciana contemporània

Alejandro Arribas

Departament de Llengües i Literatures Modernes i d'Estudis Anglesos

Facultat de Filologia i Comunicació

Universitat de Barcelona

2022/2023

Directora: Adriana Nicolau Jiménez



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Índex de continguts

1. Introducció: la valencianitat, entre tradició i modernitat	3
2. Marc teòric i delimitació de l'objecte d'estudi	10
2.1 El folklore en la construcció de marcs identitaris	11
2.2 Les dones en la música: una perspectiva musicològica	13
2.3 Dones, nació i música d'arrel	16
2.4 Eines metodològiques i analítiques.....	18
3. El País Valencià del segle XXI: un context canviant	21
3.1 Els conflictes identitaris contemporanis: llengua, país i drets socials.....	21
3.2 Les dones en la música: una veu silenciada	24
3.3 La música en valencià: un sector en expansió	26
3.4 La música d'arrel: les dones i el patrimoni immaterial	27
4. Referents col·lectius i reivindicacions polítiques	32
4.1 Els referents amb nom propi: literatura, música i política.....	32
4.2 Estratègies de reutilització de patrimoni religiós i folklòric.....	38
4.3 Discursos i imatges feministes.....	42
4.4 Fets històrics com a font de legitimació de discursos nacionals.....	46
5. Cures, afectivitat i cossos	48
5.1 Memòria personal i àmbit familiar	48
5.2 Cures i xarxes de suport: l'altra cara del relat nacional	54
5.3 Afectivitat, amor romàntic i erotisme	59
5.4 Corporalitat i ball com a eina d'afirmació.....	63
6. Geografies, espais i arrelament territorial	67
6.1 La llengua com a marcador territorial: el cas de "Titana".....	68
6.2 Cartografies polítiques i emocionals	71
6.3 El factor agrícola: imatges i tractament.....	73
6.4 Discursos ecologistes i conservacionistes	75
6.5 Instrumentació i estils: el so com a localitzador territorial.....	81
7. Conclusions	86
8. Bibliografia	90

Abstract

La música d'arrel o tradicional ha suposat històricament, i en especial des del Romanticisme folklorista, un element clau per a la conformació d'identitats culturals i col·lectives. Alhora, però ha contribuït també a la perpetuació de rols de gènere i estructures androcèntriques que han limitat o impedit la participació femenina en aquesta escena musical. Aquesta invisibilització s'està revertint en els últims anys gràcies a una nova generació d'artistes que estan introduïnt mirades feministes al patrimoni musical i, en conseqüència, proposant noves lectures de les identitats nacionals que sorgeixen d'aquest patrimoni. En aquest treball, estudiaré aquest fenomen de reinterpretació a la música d'arrel del País Valencià per dilucidar com en l'últim lustre s'han fet propostes musicals en què les mirades feministes i les idees sobre la valencianitat intersecten per resultar en una nova proposta de conceptualització del país. Elements com els símbols culturals i polítics, els vincles afectius col·lectius i la geografia seran analitzats per descobrir com els esguards feministes i els relats identitaris valencians conflueixen en l'obra de les artistes, i quin model de nació proposen.

Paraules clau

País Valencià, dones, música d'arrel, feminismes, valencianitat, folklore, reinterpretació, identitats nacionals.

1. La valencianitat, entre tradició i contemporaneïtat

Al llarg dels segles, els valencians han desenvolupat una sèrie de pràctiques, rituals i coneixences que han permés caracteritzar-los com a poble i cohesionar-los al voltant d'una identitat diferenciada que malgrat els vaivens i els daltabaixos ha romàs en la base del teixit social. I la música, si bé no sempre gaudeix d'un reconeixement específic, ocupa un paper destacat en aquest entramat de pràctiques culturals col·lectives que emmarquen la valencianitat per la seua qualitat de vertebradora social. Si ens remetem a les dades de la Federació de Societats Musicals de la Comunitat Valenciana, que no inclou la totalitat de les entitats musicals del país, el territori valencià comptava a 2016 amb 547 societats musicals que inclouen 1686 formacions artístiques de diversa tipologia. Açò suposaria una xifra aproximada de 40000 músics federats que contribuiria, en termes absoluts, a gairebé el 50% del total de l'Estat espanyol (Borrás). Els números, per tant, parlen per si sols: les pràctiques musicals col·lectives són un pilar de la identitat valenciana, i un espai de cohesió social de primer ordre. Alhora, aquest destacat substrat musical de la cultura valenciana ha permés el floriment de nombroses propostes i figures musicals particulars que han contribuït a generar en el territori valencià una escena musical consolidada, que ha tingut en l'ús del valencià un dels seus eixos destacats. Bona mostra n'és l'última edició dels Premis Ovidi Montllor de la música en valencià, organitzada en novembre del 2022, en què una trentena d'artistes foren nominats en les diferents categories guardonades.

Creador i societat estableixen relacions de reciprocitat i influència mútua en totes les cultures i, per tant, aproximar-nos al discurs artístic individual dels músics valencians suposa parar atenció, també, a les circumstàncies col·lectives que emmarquen aquest discurs. En la seua vessant de creació personal, el fet musical genera un espai per a l'expressió de relats i idees que, malgrat el seu caràcter subjectiu, poden revelar informació sobre els condicionants globals de tot un grup humà, una cultura o una societat. És per aquest motiu que, sent jo

mateix valencià i des de la meua posició acadèmica de musicòleg, m'interessa escatir com la música reflecteix i participa dels canvis que la societat i la cultura valencianes estan travessant en els últims temps. El País Valencià del segle XXI està prenent part de debats candents de la nostra època com la consecució de la justícia social o la igualtat entre homes i dones, alhora que es planteja la lluita per la supervivència de la pròpia llengua i identitat. Els postulats feministes, en específic, cerquen des de perspectives diverses la desarticulació del patriarcat com a estructura reproductora de dinàmiques de poder i opressió cap a les dones, així com l'equitat real i efectiva entre gèneres. Aquests plantejaments han penetrat en importants sectors de la societat valenciana i estan donant peu a noves línies de pensament entorn de les estructures col·lectives i el seu desplegament. En efecte, la valencianitat com a identitat es comença a concebre des de fa uns anys des d'una nova òptica que destaca el paper de les dones en la seua conformació i continuació, així com revela i posa en qüestió els biaixos androcèntrics que la nostra herència cultural ha afermat i perpetuat. Enfront d'una idea de país que semblava immutable i emmarcada de forma fèrria en la tradició, des d'alguns sectors s'està proposant una nova valenciania que entén la relectura feminista del seu bagatge i la incorporació de les reivindicacions presents en la seua societat com a part de la seua definició. Davant d'aquesta conjuntura complexa i multifactorial el fet musical, com cap manifestació cultural, no pot romandre indiferent. La meua recerca, doncs, pretén atendre a aquesta circumstància i observar com les lluites per l'eixamplament de drets de les dones —i altres col·lectius dissidents— i la reivindicació d'un marc cultural i nacional propis i en procés de redefinició estan confluint en les propostes musicals que s'estan fent des del país en els últims anys. D'aquesta manera, vull descobrir les traces que aquest canvi social està deixant en els fets musicals locals, alhora que busque dilucidar com aquests contribueixen a aprofundir en la transformació de la societat.

Un dels àmbits en què aquest nou paradigma ha fet acte de presència en temps recents és el de la música tradicional o d'arrel, un gènere que ha sigut utilitzat amb freqüència per a la construcció d'imaginariis nacionals que es lligaven a la conservació dels costums, rituals i maneres de fer considerats patrimonials d'una col·lectivitat. Tanmateix, en molts països del món fa temps que aquestes músiques acullen propostes renovadores vertebrades per artistes que posen en qüestió l'aparell discursiu tradicional que ha caracteritzat el gènere. Aquesta circumstància s'uneix a una presència creixent de dones i identitats dissidents en els grups d'aquestes escenes, així com a una major visibilitat de les dones com a solistes, productores i compositores. Així, en el marc de la música d'arrel irlandesa apareix el 2018 la iniciativa Fair Plé ("Gender Balance"), que arran d'un seguit d'acusacions d'assetjament sexual en l'escena agrupa les artistes per reclamar una equitat completa entre gèneres dins el sector. També a la península Ibèrica escenes com la gallega veuen com es multipliquen les propostes folk d'autoria femenina, amb figures de gran projecció mediàtica com Tanxugueiras (Rodríguez). Les músiques tradicionals s'estan introduïnt així en els debats i les dialèctiques socials contemporànies, al mateix temps que afavoreixen una nova conceptualització de les identitats nacionals que problematitza els elements en què aquestes s'havien basat en èpoques prèvies. Certament, el País Valencià no fa excepció a aquest fenomen: en els últims temps han anat sorgint a la seua música d'arrel un reguitzell de treballs que s'emmarquen en aquesta voluntat de renovació del llenguatge folklòric des d'una mirada feminista i plural, en línia amb la tònica internacional. Les artistes implicades situen els elements de la cultura tradicional valenciana en un nou marc polític en què són qüestionats i desconstruïts per acabar formant, en última instància, un nou discurs sobre el país en el qual les dones esdevenen una peça fonamental. Així doncs, l'escolta d'aquestes noves propostes suscita la que serà la meua pregunta de recerca: com intersecten els discursos sobre la valencianitat i les qüestions de gènere en les músiques d'arrel en valencià de l'últim lustre?

Amb aquest interrogant vull destriar les maneres en què les narratives sobre la identitat nacional valenciana estan confluint en la música estudiada amb perspectives feministes, i com aquesta conjunció pot estar donant lloc a una nova manera d'explicar i pensar la valencianitat. Ja en 1994 l'etnomusicòleg Vicent Torrent, quan denunciava la falta d'interés institucional per la recuperació de la música tradicional valenciana, afirmava que aquest procés havia de considerar el llenguatge musical autòcton valencià “no com un patrimoni de museu” sinó des de “la rehabilitació de l'ús social” d'aquesta música (38). La tria dels treballs discogràfics que formen el meu objecte d'estudi cerca, justament, la inclusió de propostes que participen d'aquest ús social rehabilitat i aquesta nova dimensió simbòlica de les músiques d'arrel. Així, el corpus seleccionat per analitzar aquestes qüestions compta amb cinc àlbums: *Junteu-vos* (2019) i *Present* (2022) del grup El Diluvi, *Titana* (2021) de Noèlia Llorens “Titana”, *Carraixet 50 anys* (2022) de Carraixet i *L'Assumpció* (2023) de La Maria. Tots ells s'inclouen en una *playlist* creada per proporcionar una escolta complementària a la lectura del present treball.¹ Els discos s'emmarquen en el període dels últims cinc anys, etapa que s'inicia amb la publicació el 2019 de *Junteu-vos* per part del grup El Diluvi; aquest àlbum suposa un canvi de paradigma temàtic per a la banda, que comença a explorar el feminisme de forma més profusa que en treballs previs, i dona el tret d'eixida al canvi produït en l'últim lustre, en què han aparegut en la música tradicional valenciana un major volum de propostes encapçalades per dones que en ocasions hi ha vertebrat relats feministes. En altres casos, grups amb plantilles de majoria masculina s'han interessat també per aquesta qüestió i com a conseqüència les dones participants han cobrat gran protagonisme, com és el cas d'El Diluvi mateix, en què la multiinstrumentista Flora Sempere, malgrat ser l'única dona, té un paper fonamental i de lideratge. Aquest panorama recent contrasta amb el que trobem en altres disciplines com la literatura, en què ja fa unes dècades

¹ Podeu accedir-hi ací: https://open.spotify.com/playlist/4p4h1yXzU61zX9ehb0acry?si=s5I3leb8Qz-pY4xdDm1ZpA&utm_source=copy-link

que es dona una important presència de dones a les lletres valencianes estudiada, entre d'altres, per autores com Maria Lacueva (*Les dones fortes, Dones i Valencianisme*). La música d'arrel, en canvi, s'ha caracteritzat per un component de perpetuació de la col·lectivitat molt marcat que li ha conferit un caire androcèntric, fet que ha dificultat l'accés femení a l'escena fins a temps recents. Les artistes seleccionades representen una gran varietat de casuístiques professionals que donen fe d'aquesta circumstància d'invisibilització: si bé comptem amb un grup com Carraixet, històric del gènere, aquest ha passat per diverses modificacions de plantilla fins a ser només femení des del 2021. Altres artistes, com El Diluvi, tan sols s'han consolidat en l'última dècada, i en el cas de solistes com Noelia Llorens o La Maria tot just han iniciat la seua trajectòria professional en els últims anys. Malgrat la brevetat generalitzada de les trajectòries, els artistes seleccionats ofereixen una representativitat i diversitat de perfils notables dins el marc de la música d'arrel valenciana. Alhora, els treballs seleccionats són partícips del qüestionament d'unes problemàtiques d'opressió que fins aleshores, amb freqüència, el gènere tradicional havia contribuït a reforçar, com és l'exclusió de les dones dels espais públics de l'escena, la perpetuació de narratives masculines o la feminització de certes tasques i instruments, entre d'altres.

A la introducció del seu referencial escrit *Nosaltres, els valencians* Joan Fuster ja deia que “pocs valencians hi deu haver —valencians amb un mínim de consciència d'ésser-ho— que no s'ho hagin plantejat alguna vegada: què som, i per què som com som” (6). El meu interès és observar quina resposta donen les músiques estudiades a aquesta complexa pregunta per comprendre com aquestes dones valencianes pensen el País Valencià, i com es pensen a elles mateixes en relació amb aquesta realitat nacional. Si bé aquestes artistes recullen l'herència valencianista d'aportacions com la fusteriana, la realitat és que els discursos canònics sobre la valencianitat s'han elaborat sovint des de posicions masculines que han ignorat les perspectives feministes i l'aportació de les dones a aquesta identitat.

Fixant-me en la conjunció entre aquests relats feministes que ara afluoren i la reivindicació nacional i territorial que la música d'arrel mai ha deixat de vertebrar, vull comprendre per tant com els artistes estudiats basteixen una nova definició de la valencianitat i una nova proposta de país en què recuperació cultural i avenços socials van de la mà. En aquest sentit, l'estructura del meu treball està orientada a estudiar les diferents vessants que s'engloben dins d'aquesta nova visió de la identitat valenciana que vull analitzar. L'escrit conté dos grans seccions: en la part teòrica, dedique un capítol a establir un conjunt de referents teòrics que ens proporcionen les eines d'estudi necessàries, i un altre a contextualitzar el País Valencià actual en el marc de les qüestions que ens ocupen. La part analítica, a continuació, presenta tres capítols en què expose els diferents eixos d'una recerca transversal. Al llarg dels mateixos veurem com les artistes es relacionen amb les simbologies polítiques i culturals de la valenciania, com es subjectiven a nivell identitari mitjançant els cossos, els afectes i els vincles amb els altres, i com pensen el territori i reflexionen sobre les formes en què aquest s'ocupa. Aquests temes, que apareixen de manera clara als àlbums, conflueixen i s'interrelacionen en el corpus escollit per donar al País Valencià —i al que significa ser-hi part— una nova accepció.

Aquesta és una recerca que pretén fer visibles les opressions encara existents en un territori geogràfic i cultural molt concret, i posar-les en comú com no s'ha fet fins ara: en regions com la irlandesa, i per part d'autores com Helen O'Shea, Tes Slominski o Lillis O'Laoire, el procés de resignificació feminista de la música d'arrel ha estat objecte d'estudi, però a casa nostra encara roman força desatès. És per això que prenc com a referència els punts cinqué, de consecució de la igualtat de gènere, i desé, de reducció de les desigualtats, dels Objectius de Desenvolupament Sostenible de les Nacions Unides. Alhora, cerque posar en relleu i analitzar propostes de superació d'aquestes desigualtats a través del fet musical. El corpus que estudiaré apunta en aquesta direcció, ja que porta a debat el caràcter androcèntric

de la música i cultura valenciana tradicional, i introdueix una mirada feminista que evidencia la participació de les dones en la mateixa i les narratives alternatives que se'n deriven. Al mateix temps, aquesta música situa la identitat valenciana en una posició contemporània en què esdevé interseccional i connectada amb el debat social que l'envolta, de manera que la dota de vigència i actualitat per sobreviure en el País Valencià del present.

2. Marc teòric i delimitació de l'objecte d'estudi

El conjunt de gèneres i expressions artístiques que en l'actualitat denominem, en base als seus usos lingüístics, música en valencià, s'ha caracteritzat al llarg del temps per comptar amb una minsa presència en la literatura acadèmica tant valenciana com general. Aquesta situació es dona malgrat que els estudis humanístics s'han interessat durant dècades pels moviments contraculturals i que la música en llengua pròpia ha exercit un paper destacable —tot i que desatés— en l'articulació sociopolítica del País Valencià des de, com a mínim, l'última etapa de la dictadura franquista. Tot i així, fins al 2011 no apareix el primer manual tècnic al respecte. *La cançó en valencià: dels repertoris tradicionals als gèneres moderns* de Josep Vicent Frechina suposa un tímid punt d'inflexió que permet l'aparició d'alguns articles que analitzen casos específics d'aquesta indústria, com el d'Aina Monferrer (2019); tanmateix, sovint se centren en l'estudi d'aspectes paramusicals més que no pas en la música mateixa.

La musicologia, en canvi, encara no ha inclòs la música en valencià dins el seu àmbit de treball de manera sistemàtica més enllà de lloables esforços com el de Frechina, situació que deixa un camp obert per encetar noves línies d'investigació. Un dels objectius de la meua recerca, doncs, és començar a suplir aquesta absència de material acadèmic respecte a la música en valencià, atenent al cas específic de la música d'arrel. A les quatre seccions següents abordaré el paper de la música d'arrel en l'elaboració de marcs identitaris nacionals i la posició de les dones en el fet musical. Més endavant uniré ambdós temes tractant la participació femenina en la música d'arrel, per concloure amb una breu presentació de les eines teòriques bàsiques que utilitzaré en la meua anàlisi interpretativa.

2.1 El folklore en la construcció de marcs identitaris

A *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición* Josep Martí exposa com des de finals del segle XIX es desenvolupa un model de vida urbà que propicia el sorgiment de “la consciència de la desaparició progressiva del llegado cultural de tipus tradicional, conjuntament amb la importància que [...] se dio al manteniment de una identitat col·lectiva, amb les consegüents implicacions polítiques”. Així, “una bona part de les diverses manifestacions de la cultura tradicional [...] pasó a ser instrument de la nova societat de tipus urbà” (1996, 11). Cal esgüardar críticament, per tant, allò que denominem *tradició*, ja que com ens recorda Jaume Ayats, no deixa de ser “unes activitats que són considerades amb continuïtat perceptible entre el passat i el present, i que han rebut la sanció més o menys col·lectiva [...] de representar aquesta continuïtat” (“Tradicions altra vegada”, 4). És a dir, lluny de les premisses biologicistes que el primer folklorisme huitcentista va propugnar,² allò que es considera tradicional o d’arrel dins una comunitat no deixa de ser un constructe en certa manera arbitrari, un conjunt de fets culturals als quals s’otorga la capacitat i responsabilitat de perpetuació dels trets diferenciadors de la col·lectivitat que els defensa. Això no implica, tanmateix, que el material folkloritzat en si mateix siga més propi o alié al grup en qüestió que cap altre des d’un punt de vista tècnic.

Aquest procés de confecció de nous imaginaris identitaris nacionals a partir de materials recuperats del patrimoni popular correspon en gran mesura al que els etnomusicòlegs han denominat ‘folklorisme’. Frechina el defineix com “una representació de determinats elements tradicionals fora del seu temps, del seu espai i de la seua funció”, de manera que apel·len “al context tradicional dins d’un altre context que ja no ho és”,

² Parle de concepcions com la del *volksgeist* o esperit del poble de Herder, que atribuïa a cada nació uns trets comuns i immutables al llarg de la seua història. Aquesta filosofia va ser clau en l’onada de folklorisme romàntic que va recórrer Europa al segle XIX com a part dels denominats nacionalismes musicals. Aquest ideal contribuï a determinar quines músiques eren incloses en el cànon patrimonial nacional en cada cas i instaurà el valor de l’autenticitat com a determinant de l’arrelament nacional.

confrontant la realitat actual i la representada (38). Per la seua banda, Martí enumera els tres nivells en què el folklorisme es manifesta: una base ideacional que inclou actituds i valors, un producte —que engloba els aspectes formals del fenomen cultural— i finalment l'actualització que en un moment i lloc determinats es fa de dit producte tradicional (*El folklorismo*, 25-26). Aquesta manera d'entendre la cultura tradicional s'adequa en gran mesura a la situació actual en els països occidentals, on aquells materials i fenòmens culturals considerats d'arrel s'han inscrit en molts casos en un imaginari de caire urbà com a part del seu procés de resignificació.

Així, a dia de hui en molts territoris els elements folklòrics es manifesten en espais de diversa índole, allunyats de les geografies en què s'inscrivien en origen, i funcionen com una manifestació cultural més dins un ampli espectre d'elements que també poden participar de la construcció identitària. Aquesta evolució és observable també en la música tradicional, que ha explorat nous llenguatges i registres en les últimes dècades i s'ha obert a la hibridació amb altres sonoritats i processos de difusió fins a esdevenir a nivell efectiu un gènere més de la música urbana, com demostra per exemple l'èxit de la world music.³ La cultura tradicional, doncs, comporta, tal i com afirma Jordi Montesó un procés de contínua negociació d'elements simbòlics que s'adapten a la idiosincràsia del grup en cada moment històric, i no un estatisme de conservació (42) que la condemnaria del cert a l'anacronisme i a una irrellevància social que suposaria, a llarg termini, la seua desaparició.

Múltiples autors han reflexionat sobre l'aparent paradoxa que suposa la reviscolança de les tradicions locals de les últimes dècades en el context d'una globalització que s'accentua. Mentre que alguns com Martí afirmen que el procés globalitzador manifesta que

³ Segons l'*Oxford Dictionary of Music* (2013), terme encunyat a partir dels anys 80 per part de la indústria musical per descriure la fusió d'estils ètnics locals amb música pop comercial occidental, esdevenint una categoria en si mateixa dins el mercat musical.

“todas las culturas han de ser iguales en su derecho y ejercicio de la diferencia” (*Más allá del arte*, 137), altres plantegen la qüestió en termes més conflictius. Així, Biddle i Knight afirmen que

“the large and complex history of the encounter between popular music, nations and nationalisms reveals an extraordinary tension between the centralized cultural policies of nation-states and the ‘local’ or more distributed practices of popular musicians” (12).

La visió d’aquests autors pot aplicar-se a la música tradicional valenciana, inscrita dins un marc de minorització cultural i lingüística en què l’Estat espanyol exerceix de punt centralitzador de les polítiques culturals, sovint en detriment del fet local. El paper que aquesta música pot jugar en la configuració d’una identitat valenciana, doncs, cau per a mi en el que Martí defineix com a *etnicitat simbòlica* (*Más allá del arte*, 134) és a dir, que no es basa en l’expressió d’una manera de viure particularitzada o diferenciada de la resta de grups humans, sinó que existeix gràcies a la consciència explícita de pertinença a un grup determinat en base a la pròpia voluntat de diferenciació, el que dona a aquesta etnicitat un valor operatiu molt dèbil. L’autor defensa que aquest concepte és aplicable a les minories ètniques d’Europa occidental, que han vist debilitades les característiques objectives diacrítics que els donaven personalitat com a grup diferenciat (2000, 134-135). El cas valencià, propose, encaixa bé en aquesta definició, i constitueix un exemple de com els elements del folkore i la música tradicional poden contribuir a generar un marc de resistència cultural d’una identitat minoritzada enfront d’un procés estatal d’homogeneïtzació encara en curs.

2.2 Les dones en la música: una perspectiva musicològica

Amb l’arribada de la *New Musicology* a partir dels anys 1990 i l’aparició d’obres referencials com *Feminine Endings* de Susan McClary, s’ha desenvolupat un extens corpus que estudia el

paper dels rols de gènere en les pràctiques i discursos musicals. Malgrat que la tradició de la musicologia històrica havia tendit a contemplar el fet musical com “un lenguaje universal, trascendental y autónomo”, estudis com el de McClary deixaren caduques aquestes premisses i demostraren que la música és “un discurso cultural que mantiene una relación de reciprocidad con el sistema social en el que se inscribe” (Viñuela, 11) i, per tant, amb dinàmiques d’opressió com la patriarcal. Una idea reforçada amb l’aportació d’autors com Martí, que l’any 2000 afirmava que “la discriminación de la mujer en el mundo de la música no se limita a estilos o géneros determinados sino que es generalizable al conjunto del fenómeno musical” (*Más allá del arte*, 194). Segons el català, aquest sexisme inherent s’ha manifestat no només en la producció o pràctica musicals, sinó també en els discursos que es fan sobre el fet musical (194). El debat central, doncs, ha deixat de girar entorn de si la música és o no ideològica, afirmació que hui en dia gairebé ningú posa en dubte atés que les activitats musicals posseeixen una certa capacitat per condicionar les realitats polítiques i socioculturals i alhora es veuen exposades a les dinàmiques dels contextos socials. En canvi, tal com assenyala Nicola Dibben, la musicologia ha passat a plantejar-se com la ideologia es materialitza en el fet musical (331).

La històrica dicotomia patriarcal entre espai públic i privat juga ací, precisament, un paper del tot fonamental. Marcia Citron afirma que el caràcter públic que comporta la música suposa un important problema per a les dones (Viñuela, 14-15), la reclusió de les quals dins l’àmbit privat ha dificultat en gran mesura la incorporació de la població femenina a les pràctiques musicals. Tot i que seria desencertat pensar que les dones no han format part del fet musical al llarg de la història, l’accés als recursos necessaris per desenvolupar activitats musicals els ha sigut molt més problemàtic. Sovint, a més, les directrius patriarcal han pretés establir un codi de rols rígids dins els quals elles podien fer música de manera acceptable a nivell social i moral. Aquests codis han acabat naturalitzant-se i formant part de l’imaginari

col·lectiu patriarcal i, com ens recorda Viñuela, “el hecho de que este funcionamiento de los códigos patriarcales en las categorías musicogénicas se dé en un nivel inconsciente garantiza su continuidad” (13).

Com a conseqüència de l'estructuració patriarcal de les pràctiques musicals, a nivell efectiu es produeix un desequilibri notable en la presència de les dones damunt i baix dels escenaris, i la població femenina queda sovint relegada a un paper passiu de consumidora o de musa objectificada per la mirada artística masculina. Reis Gallego comenta al respecte que “és molt significatiu que les dones, sent les que més entrades compren per a anar de concert o festival, després no troben sobre els escenaris models amb els quals sentir-se identificades” (58). En aquest context, doncs, la creació musical per part de dones suposa no només la ruptura amb una tradició de desigualtat sinó l'oportunitat de dotar d'una nova significació les formes musicals adquirides i reutilitzades, ja que “cuando las mujeres músicas hacen uso de estructuras que tradicionalmente han obtenido su significación de los presupuestos patriarcales marcan una diferencia que deconstruye su significado tradicional” (Viñuela, 22).

La nova significació d'aquesta música, al seu torn, té un impacte important en la configuració de les relacions de poder en la pràctica musical i genera nous marcs per la relació entre els gèneres en l'àmbit no només de la creació, sinó també del consum i de la difusió. Es tracta d'un procés que pot aparèixer en qualsevol estil i obra, però que és molt abundant en la música popular,⁴ que es presta a una ràpida adaptació a les necessitats col·lectives i els debats socials en boga en cada moment gràcies a la immediatesa que propicien els mitjans de comunicació massius. L'ús d'aquests mateixos mitjans des d'un prisma de resistència suposa, en paraules de Nicola Dibben, “a pragmatic form of resistance and empowerment, providing the conditions to effect change at the level of micro-politics and

⁴ Parle de *música popular*, aplicant la terminologia anglosaxona, per referir-me a aquells estils de música que gaudeixen d'una difusió generalitzada com a part de la cultura de masses. Per contra, anomenaré *música d'arrel* a aquelles músiques que es basen en materials musicals tradicionals.

the individual” (352). Així doncs, la música pot ser clau en la reconfiguració tant de les identitats individuals com de les dinàmiques socials, així com en el diàleg —no sempre fàcil o pacífic— entre individu i col·lectivitat.

2.3 Dones, nació i música d'arrel

Tot i que les músiques d'arrel han sigut objecte d'estudi musicològic gairebé des de la creació de la disciplina, la concepció romàntica del folklore com un material immutable que representaria *l'essència* d'un poble ha dificultat que els estudis sobre músiques tradicionals s'entrecreuen amb anàlisis socials que puguen desentranyar la politicitat dels seus discursos. Per aquest motiu, existeix una manca de referents acadèmics pel que fa al paper de les dones en la música tradicional valenciana que aquest treball pretén, en primer lloc, posar de manifest i, en segon lloc, començar a suplir. En altres geografies, com és el cas d'Irlanda, aquesta línia de recerca ha començat a sorgir de manera tímida en els últims anys. Tanmateix, aquestes aproximacions són fragmentàries i catalogades sovint dins de diverses subdisciplines, ja que com assenyala Méabh Ní Fhuartháin manca un àrea teòrica pròpia: “what scholarship is available can be broadly categorised under the methodological headings of either musical folklore or ethnomusicology” (3).

Aquesta vinculació del folklore al romanticisme nacionalista huitcentista, que es dona en l'àmbit de la música irlandesa però també en la resta del continent europeu, es troba als fonaments de l'aparell simbòlic que opera sovint al voltant de la música d'arrel. Com recorda Lillis Ó Laoire, la música tradicional és sovint vista com a inherentment conservadora (27) pel lligam que presenta amb el nacionalisme originat a l'època del Romanticisme, que presentava certa continuïtat amb les idees de la Il·lustració.⁵ La comunitat d'aquesta música,

⁵ Em referisc ací a postulats com els de Rousseau, que entenia la nació com una unió d'individus lliures i iguals que voluntàriament acceptaven “the alienation of individual rights to the whole community, completely putting common interests over private” (Easley, 105) en pro de la creació d'una col·lectivitat nacional. Aquests

comenta Úna Monaghan, “is described [...] as reluctant to adapt in ways that might make it more accessible to women, and reluctant to embrace change in general” (21). A això contribueix també el fet que el discurs del nacionalisme representa la nació i la música com a femenines i als patriotes i músics com a masculins (O’Shea, 63), en una operació que desterra la dona del fet musical i de la reivindicació nacional actius i perpetua la rigidesa dels rols de gènere en el temps. És per això que “after long term participation in a community it is difficult to depart from its norms, even for those who recognise the issues and no longer wish to comply with certain paradigms” (Monaghan, 28).

Malgrat tot, han existit espais per a la participació de la dona en la música d’arrel, tanmateix delimitats pels codis patriarcals. Així, a tall d’exemple, en Irlanda les dones participaven en l’activitat musical tradicional sobretot com a cantants i ballarines, ja que els instruments i la interpretació en espais públics eren contemplats com a prerrogatives masculines (O’Shea, 56). A això se sumava també el fet que les dones no tenien els mitjans ni l’oportunitat per reunir-se i tocar amb altres bandes, participar en competicions, unir-se a grups o gravar, accions necessàries per tal d’establir una reputació i adquirir un repertori ample (O’Shea, 58). D’aquesta manera, si bé la presència de les dones en l’activitat musical era un fet, no és menys cert que els rols en què aquesta podia donar-se quedaven molt limitats. La qüestió, en definitiva, no és tant si hi ha dones músiques al sector o si tenen una veu, ja que aquestes preguntes tenen una resposta afirmativa, “but rather that the trope of [...] cultural nationalism has reinforced normative gender models through which participants in musical tradition can be categorized and labelled” (Ó Laoire, 28).

contractes socials nacionals havien de tindre “their own distinct identity based on the characteristics and strengths associated with their particular territory” així com cercar el “development of a uniform national culture” (112). Es tracta doncs d’un nacionalisme no només cívic sinó també etnocultural i amb voluntat homogeneïtzadora que ignorava les desigualtats i diversitats internes presents en tota comunitat.

Tes Slominski també reflexiona sobre el pes d'aquests models rígids en la configuració de l'espai de la música tradicional plantejant les següents preguntes:

At the heart of the matter is a concern with what tradition is - and who it is for. Often, these two questions —what and for whom?— become a closed circuit, in which tradition is defined by the identities of its practitioners, and its practitioners are similarly delimited by some characteristic of the cultural form —its point of origin, for example. Asking what agendas tradition serves, however, often seems an unthinkable question (10).

Segons aquesta lectura, el que entenem per tradició tindria la seua sustentació ideològica en un conjunt de categories identitàries amb tendència a la impermeabilitat que definiria què és catalogat dins la tradició en un procés retroactiu. La penetració d'identitats dissidents i de postulats divergents respecte al fet tradicional, doncs, esdevindria complicada. En aquest sentit, per exemple, moltes de les músiques que beuen de components tradicionals però no s'adhereixen als seus marcs estilístics són excloses de la concepció de tradició que sovint gestionen grups involucrats en la producció i promoció del fet cultural tradicional. Açò inclou, en última instància, la reapropiació feta en els últims anys per part de dones artistes d'una tradició eminentment patriarcal, el que ha permés crear “a way of opening traditional music and song to new and changing identities” (Ó Laoire, 27), malgrat que aquestes propostes encara estiguen en molts casos cercant la seua legitimació.

2.4 Eines metodològiques i analítiques

Amb la voluntat de destriar com els discursos de gènere i les narratives sobre la identitat nacional i col·lectiva s'entrecreuen en els àlbums seleccionats em serviré de la metodologia de l'antropòleg Clifford Geertz, que definia l'anàlisi de la cultura com una “ciència interpretativa en busca de significacions” (20). Amb el seu concepte de *descripció densa*,

l'estat-unidenc concebia la cultura com un context dins el qual els fenòmens poden descriure's de manera intel·ligible (26). Seguint aquesta línia, la meua intenció és emmarcar amb concreció l'anàlisi de la música en les circumstàncies que l'envolten, atés que des d'un punt de vista etnomusicològic és des dels factors extramusicals que s'hi relacionen que allò musical pot ser entés en la seua totalitat. Fer descripció densa, per tant, consistirà en el meu cas a fer referència a tots els elements socials, culturals i polítics que articulen la meua lectura de les cançons, de manera que el lligam específic entre aquests elements i la música quede exposat. Amb aquesta decisió vull dotar els fets musicals estudiats d'un significat complet i complex, que els contemple no només en sí mateixos sinó com a part d'un sistema de figures, objectes i pràctiques culturals i socials que es poden modificar entre si.

En la línia d'estudiar els fenòmens culturals com a productes complexos i en què conflueixen diverses línies de pensament i debat, una altra eina de treball adient per la meua recerca és la noció d'interseccionalitat, primer encunyada per Kimberlé Crenshaw (1991). Aquest mètode d'anàlisi proposa un estudi de les desigualtats socials que conceba com a inseparables diversos eixos d'opressió i privilegi, com la raça, el gènere, la llengua o la classe social, els quals s'entrecreuen per configurar experiències específiques de desigualtat per cada individu. Per la seua capacitat per contemplar marcs identitaris complexos la interseccionalitat s'ha considerat cada cop més important per explicar els processos culturals i les identitats fragmentàries i polièdriques característiques de la Postmodernitat. Malgrat que se n'ha escrit molt, sobretot des del món anglosaxó, el corpus desenvolupat al respecte en català continua sent escàs, amb excepcions com la de Maria Rodó-Zárate, que fa aterrar aquesta proposta teòrica en els condicionants específics dels Països Catalans i la catalanofonia. L'autora manresana inclou així eixos de desigualtat del nostre context particular i que no estaven presents en el discurs original del feminisme afroamericà, com la llengua o la identitat nacional minoritzada:

La *identitat nacional*, en el nostre context, és un eix molt clar també, i té a veure amb el sentiment de pertinença a una col·lectivitat definida històricament i culturalment. Aquí, la relació entre Catalunya [i, afegisc, també el País Valencià] i l'Estat espanyol i la identificació nacional poden comportar diferents formes de discriminació. La *llengua o idioma* vehicular seria un altre eix vinculat a l'ús de la llengua primària o llengua vehicular, que pot suposar una font d'exclusió, en la mesura que pot no coincidir amb l'idioma oficial d'un territori o pot patir minorització per part d'una altra llengua.

(48)

Aquesta minorització lingüística i cultural ha de modificar en mode substancial, doncs, les vivències de gran part dels individus que habiten als Països Catalans i, en conseqüència, també de les dones, ja que com ens recorda Rodó-Zárate “l'experiència de tota «dona» que puguem identificar o imaginar sempre estarà constituïda per les seves altres posicions” (35-36).

Per últim, és necessari esmentar que per a la interpretació de les lletres faré servir una sèrie de transcripcions de la meua autoria, atesa la manca de versions oficials del text de moltes cançons. També es dona aquesta problemàtica amb l'anàlisi i l'estudi de la instrumentació, ja que en molts casos no hi ha crèdits dels temes que especifiquen quins instruments es toquen amb exactitud. Per aquest motiu, el tipus de recursos sonors o instruments emprats han sigut deduïts també per mi mateix a partir de l'escolta activa, i en aquest sentit assumisc la responsabilitat de les transcripcions textuais i els comentaris sobre el so. En altres escenes musicals les informacions sobre el text de les músiques són accessibles amb més facilitat perquè sovint formen part de l'estratègia de difusió que adopten les companyies i estudis: per tant, aquesta circumstància reflecteix com aquests treballs discogràfics es troben fora dels circuits més comercials de la producció musical, així com de les iniciatives musicals més institucionalitzades. Ens movem, doncs, entre cançons que en certa forma continuen formant part d'una contracultura musical.

3. El País Valencià del segle XXI: un context canviant

3.1 Els conflictes identitaris contemporanis: llengua, país i drets socials

El País Valencià, marc geogràfic i cultural del meu treball, presenta una història contemporània complexa i sovint oblidada, marcada per la profunda disputa identitària que va dominar la Transició, la denominada Batalla de València.⁶ Tanmateix, no sembla desencertat afirmar que l'últim lustre ha sigut un dels períodes més interessants de la nostra història recent: fins al maig del 2023 el Pacte del Botànic, que prengué les regnes de l'autogovern del país el 2015, ha buscat desenvolupar una sèrie de polítiques progressistes de marcat caràcter social. En contrapartida, la pandèmia global de la COVID-19 i l'auge del feixisme i les seues idees culturicides, entre d'altres, han posat seriosos reptes al full de ruta del Consell valencià. Al mateix temps, des de la mobilització popular a peu de carrer diverses fites han sigut impulsades de manera definitiva pels feminismes i els sectors LGTBI, que han guanyat en els últims anys —junt amb d'altres activismes— un pes important en el panorama polític, en el marc de l'anomenada Quarta Onada feminista. Aquesta es caracteritzaria, precisament, per establir una renovada política d'aliances, en paraules de Núria Varela (s.p.), entre diferents reivindicacions que s'uneixen per establir fronts de lluita comuns.

Tot i que autores com la mateixa Varela situen els orígens d'aquesta nova onada en el context posterior a la crisi econòmica de 2008, que suposà un revulsiu per als moviments socials, és a partir de 2017 quan es comencen a organitzar vagues feministes massives arreu del món, que qüestionen el feminisme liberal i enfoquen les crítiques al neoliberalisme (s.p.).

⁶ Es denomina *Batalla de València* el conflicte sociopolític desenvolupat al País Valencià durant la Transició, i especialment a partir de 1978, en el marc de la confecció de l'Estatut d'Autonomia. La disputa enfrontà dos models antagònics de país: el *blaverisme*, moviment conservador espanyolista que defensava com a símbols el nom de Regne de València i la senyera amb blau; i l'esquerra valencianista, que propugnava País Valencià com a nom del territori i la bandera quadribarrada, a més d'una àmplia normalització lingüística i nacional en línia amb altres territoris catalanoparlants.

Així, el 2018 es va produir en ocasió del 8 de març una vaga feminista massiva històrica a l'Estat espanyol, secundada segons les xifres de diversos sindicats per gairebé 6 milions de persones i que gaudí d'una extensa adhesió també al País Valencià. Altres esdeveniments, com la sentència del cas de violació grupal conegut com *La Manada* o l'assassinat del jove homosexual Samuel Luiz, també han contribuït a galvanitzar grans sectors de la societat valenciana tot i no ocórrer al País Valencià. Aquest efecte dòmino és característic dels marcs d'acció i comunicació de la nova onada feminista, que en paraules de Varela destaca per haver fomentat “el desarrollo de un fuerte sentimiento de pertenencia a una lucha emancipatoria de carácter global” (s.p.) gràcies a la vivor d'un ciberactivisme i unes xarxes socials que han articulat “una comunidad virtual feminista que ha operado junto a las organizaciones presenciales y que están ancladas en la sociedad civil” (s.p.).

Al mateix temps, durant els últims anys s'ha produït una contraofensiva conservadora en forma d'auge creixent de les ideologies d'extrema dreta, representades per partits com Ciutadans, que afavoreix la consolidació de gabinets dretans, i en especial Vox, que s'ha manifestat de forma explícita en contra dels drets de les dones i el col·lectiu LGTBI al seu ideari. A les Corts Valencianes aquesta darrera formació entra per primera vegada durant el cicle electoral de 2019, amb 10 escons i un 10% del vot total; al 2023 escala fins als 13 diputats i esdevé decisiva per a la conformació d'un govern encapçalat pel Partit Popular. Els ultradretans no només passen a formar part de l'executiu valencià vigent, sinó que a més assoleixen la presidència de la cambra autonòmica com a part d'un acord de governabilitat. L'èxit de Vox i de Ciutadans, que aconseguix entre 13 i 18 escons a la cambra valenciana entre 2015 i 2023 abans de desaparèixer, ha propiciat que els discursos d'odi s'hagen recrutat i hagen ocupat un major espai en el debat col·lectiu, gràcies també en part a la visibilitat obtinguda en els mitjans de comunicació tradicionals.

L'acció de la Generalitat Valenciana en els últims anys ha respost parcialment a les demandes populars de defensa dels drets dels col·lectius minoritzats. En matèria de feminismes i drets de les minories sexuals i de gènere, durant les passades dos legislatures s'han impulsat iniciatives institucionals com l'Institut de les Dones, el Consell Valencià LGTBI i el Consell Consultiu Trans. En canvi, aquesta voluntat propositiva no s'ha plasmat en els àmbits de la identitat i llengua valencianes. Les dades són descoratjadores: només entre 2015 i 2021 (i d'acord amb la Direcció General de Política Lingüística) el percentatge de persones que a les zones valencianoparlants empraven sempre la llengua pròpia del país a casa va davallar un total de cinc punts percentuals fins a situar-se al 19'5% del total. Aquest acusat descens es veu encara més agreujat per la introducció d'iniciatives com el Programa d'Educació Plurilingüe i Intercultural, que si bé augmenta el percentatge d'hores en valencià en l'educació pública de moltes regions en una profunda situació de diglòssia acaba a nivell efectiu amb les línies d'immersió en valencià que havien existit fins al moment.⁷

El govern progressista del Pacte del Botànic s'ha dissolt amb les eleccions a Corts Valencianes de maig de 2023, en què les forces de dreta i extrema dreta s'han tornat a fer amb la majoria parlamentària. Aquest nou executiu en procés de formació ja ha manifestat postures contràries al feminisme i al col·lectiu LGTBI, i un reforç dels discursos dominants del conservadorisme social. La llengua valenciana, per la seua banda, també ha sigut objecte d'atacs per part d'aquestes posicions ideològiques, la qual cosa fa intuir la disminució en drets en aquestes i altres àrees que la seua governança comportarà. En paral·lel, el desplaçament cap al conservadorisme dels darrers anys ha multiplicat les posicions, sobretot al carrer i manifestades de manera violenta, que atempten tant contra els drets de les dones

⁷ Tal i com han denunciat nombroses organitzacions i sindicats de l'àmbit docent, aquesta opció desterra la possibilitat que el valencià siga la llengua vehicular de l'ensenyament: "[El valencià, llengua vehicular a l'ensenyament](#)". *Revista Saó*, 4 de juny de 2021.

(“Les denúncies per violació”) i les dissidències sexuals (Sánchez), com contra les minories nacionals i lingüístiques (Melero).

Davant d'aquest panorama caracteritzat per problemàtiques interrelacionades, i des de la meua posició de musicòleg, em plantege diverses preguntes: com s'ha situat la música respecte a aquests canvis sociopolítics recents? S'ha vist la creació musical influïda per aquesta renovada onada feminista o per la contraofensiva conservadora? Com ha participat la música en els debats sobre la situació crítica de la llengua i la cultura valencianes? I, el que és més important, poden trobar-se punts d'unió entre les reivindicacions feministes recents i el repte de la supervivència de la identitat i la llengua valencianes en la creació musical valenciana dels últims temps?

3.2 Les dones en la música: una veu silenciada

Malgrat la seua capacitat transformadora, la música —i sobretot aquella emmarcada dins de la indústria musical— no està ni molt menys exempta de les dinàmiques i els biaixos del cisheteropatriarcat. L'informe del 2022 d'*Igualtat de Gènere en la Indústria de la Música*, publicat per l'associació Mujeres y Música, documenta l'esclatxa de gènere del sector, que provoca una major precarietat laboral entre les dones músiques, amb sous baixos, trajectòries més curtes i menys oportunitats de progrés professional. Les dades revelen que les dones músiques a l'Estat espanyol porten menys temps al sector: només un 32% hi treballa des de fa més de quinze anys, enfront d'un 45% d'homes amb una trajectòria similar (18). A més a més, reben retribucions més precàries per la feina realitzada com a fruit de la bretxa salarial, ja que un 18% no arriba a 6000 euros anuals enfront del 8% d'homes en la mateixa situació (23). Així mateix, les dones continuen trobant notòries dificultats per accedir a contractacions (25) i a posicions de poder i gestió dins les empreses (22), la qual cosa complica encara més assolir la paritat dins el sector musical.

Aquestes condicions de discriminació s'uneixen, al País Valencià, a la qüestió de la identitat nacional i lingüística, i en particular al conjunt de la música en valencià. Si les lògiques patriarcals es fan evidents al si de la indústria musical, és raonable esperar que també actuen en el marc de la música en llengua pròpia, estiga o no dins d'aquesta indústria. A més, en el context valencià les reivindicacions feministes i per la llibertat sexual s'entrecreuen, entre d'altres causes, amb una lluita local pels drets nacionals i lingüístics. Aquesta trobada no sempre es harmoniosa, vist que el panorama musical en valencià ha patit durant la història una acusada masculinització. Jordi Busquets ha atribuït aquesta característica a l'origen de moviments com la contracultura valenciana en el món obrer, en què fins temps recents predominava una visió masclista de la societat donat que no es considerava la lluita de classes —o en el cas valencià, identitària i nacional— un debat que anara de la mà de les qüestions de gènere. Per altra banda, Cristina Sánchez remarca que l'androcentrisme segueix una línia diferent als eixos ideològics d'esquerra i dreta i per tant sovint és ignorat per la mirada masculinista, amb independència de la posició política (ambdós citats en Vicenç i Vinardell).

Inclús si la tendència comentada suara s'està començant a invertir de forma gradual en els últims anys, la presència de les dones en el sector de la música en valencià encara es distribueix de manera desigual en diversos àmbits. Així, segons dades de Díaz-Solano i García-Muñoz, en la música en la nostra llengua les dones tenen més presència com a solistes (un 16% de les enquestades enfront del 2'4% dels homes) i dins la premsa musical (de nou un 16% enfront del 4'9% masculí). Dins els grups de música s'observa certa paritat, estant la pertinença a bandes sobre el 40% en ambdós gèneres. Per contra, en la mostra considerada no hi havia cap dona treballant en estudis de gravació, *management* o promoció musical. La presència femenina també es caracteritza per l'alta especialització: només un 20% de dones ocupen una feina no especialitzada o multifuncional, xifra que es duplica en el cas dels

homes, ja que ateny un 41'5% (121). Aquest número indica que la quantitat de formació específica i de recorregut professional que es demana a les dones per ser contractades és molt major que aquella que s'exigeix als homes, cosa que suposa un altre biaix de discriminació.

3.3 La música en valencià: un sector en expansió

Díaz-Solano i García-Muñoz, en base a materials de la Generalitat Valenciana, situen l'escolta quotidiana de música en valencià entre la població al voltant d'un magre 5% (114). Nogensmenys, aquest fet va en direcció contrària a la percepció actual dins i fora del sector, on són molts els artistes i treballadors de la música que consideren que la música en valencià està vivint una etapa dolça, "d'efervescència [...] i expansió" ("La música en valencià", 01:21-01:27). Tot i que factors com l'escolarització en valencià han eixamplat el públic objectiu en augmentar els nivells de coneixement de la llengua, la consolidació i succés d'aquesta producció musical es deuen més aviat a factors com l'augment i la diversificació que ha experimentat el sector en els últims anys. Fa poc més d'una dècada i mitja, el panorama estava copat per un nucli molt reduït de bandes amb un discurs políticament implicat, punyent i combatiu en defensa dels drets valencians que es movia en els marges d'una indústria musical i d'uns aparells institucionals de la cultura que els eren, llevat honroses excepcions, hostils (Andrés). Hui en dia, la música en llengua pròpia ha conquerit molts dels espais que li han sigut vetats en altres èpoques pels governs conservadors i espanyolistes del Partit Popular com el Palau de la Música de València ("Tal dia com hui") i omple recintes dins i inclús fora del propi domini lingüístic. En desembre de 2022, per exemple, la banda ZOO omplia el WiZink Center de Madrid i el Palau Sant Jordi de Barcelona com a culminació de la seua gira *Llepolies* (Contreras). Aquesta és una fita que s'ha interpretat des de dins de l'escena no només com un èxit personal del grup en qüestió, sinó com una radiografia del bon estat de salut del panorama musical en valencià. Tot i que

resta un important marge de millora i creixement, aquesta percepció no sembla desencertada donada la capacitat de projecció que està assolint la música en llengua pròpia en els últims temps.

Aquests factors han contribuït a acostar l'escena en valencià a les dinàmiques del panorama musical en qualsevol llengua no minoritzada: per una banda, la presència i difusió d'un ampli ventall d'estils i llenguatges musicals a l'abast de l'oient; per altra, l'aparició de propostes no polititzades de forma explícita o que no necessiten fer de la reivindicació política un eix vertebrador. Tot i així, s'han mantingut alguns dels condicionants d'una minorització que no ha sigut ni molt menys eliminada, com són la manca de pressupost, de visibilitat o de suport institucional respecte a la música en altres llengües. A més, l'aparició de perfils més diversos dins l'escena, amb major quantitat de dones artistes i l'aparició de les primeres figures de l'espectre queer, ha propiciat que les reivindicacions en clau nacional o identitària s'incloguen dins un cert discurs interseccional, en què queden reforçades per la seua interacció amb altres lluites actuals, com són el drets a les dissidències sexuals i de gènere, la lluita antiracista o contra el canvi climàtic i, especialment, el feminisme. Cal aclarir que una presència femenina més destacada en la música no implica *per se* un major pes del feminisme en els discursos musicals, atés que aquestes reivindicacions depenen del context sociopolític vigent. Malgrat tot, i en base a les circumstàncies socials i polítiques exposades en els punts previs, pareix raonable pensar que la música en valencià pot haver-se vist influïda pel context polític recent fins al punt de reflectir-lo i participar-ne.

3.4 La música d'arrel: les dones i el patrimoni immaterial

Quan parlem de músiques tradicionals en el marc valencià, hi ha dos etiquetes que val la pena aturar-se a descriure: 'música d'arrel' i 'mestissatge'. Per música d'arrel entenem aquelles manifestacions musicals que són conceptualitzades a nivell col·lectiu com a part de la

tradicció, és a dir, que es consideren part del patrimoni folklòric d'un grup o comunitat. Relacionada amb aquesta idea tenim la categoria del mestissatge, que fa referència a la fusió i confluència d'aquests materials folkloritzats amb elements musicals provinents d'altres llenguatges que acosten les sonoritats tradicionals a narratives i maneres de fer de la música urbana⁸. Aquesta aproximació significa un canvi substancial en els processos de producció, difusió i promoció de la música, que és extreta del seu àmbit primigeni, adaptada i introduïda en els circuits de consum massiu de la música actual, amb els trets de digitalització i immediatesa que impliquen.

Bronsoms i Guerra, en el seu treball sobre la posició de la dona en la música a l'Estat espanyol entre 2018 i 2021, destaquen com en aquells gèneres tradicionalment considerats femenins, com el pop, les dones estan sobrerrepresentades (34); mentre que per l'altra banda certs estils destaquen sobretot per la masculinització, com és el cas del folk (32). Aquesta situació es dona malgrat que tal i com afirma la UNESCO, els rols de les dones “in relation to intangible heritage are of particular significance, and encompass what may be described as fundamental domains and expressions of cultural heritage, which are very often central to maintaining cultural identity”. En efecte, les dones tenen una participació clau en la tradició cultural que contrasta amb “the inadequate recognition of the importance of women’s roles and contributions, both within local communities and wider contexts” (20). Això implica que les dones, reproductores primàries de la tradició musical, sovint han quedat fora de la comercialització i la legitimació de la mateixa quan aquestes s’han produït. En una entrevista al diari *Núvol* la *cantaora* Noelia Llorens “Titana” clarifica la continuïtat en el temps d’aquesta discriminació:

⁸ Utilitzaré el terme mestissatge perquè considere que és el més adient en llengua catalana per parlar del fenomen de la fusió de músiques tradicionals amb no tradicionals, sobretot perquè artistes com El Diluvi, inclosos en aquest estudi, l'utilitzen per parlar de la pròpia creació. Aquesta etiqueta és, *grosso modo*, equiparable amb altres que també referencien la fusió de músiques folklòriques i no folklòriques en altres geografies, com la *world music* en l'àmbit anglosaxó.

La meua actual professora de cant, Victorieta Sousa, m'ha explicat més d'una volta que, als anys quaranta i cinquanta, les dones només podien fer cant d'estil i albaes als pobles de la contornada de València. A la capital, que era vista com el Hollywood del cant, només hi podien cantar els homes. [...] Pel que fa als nostres dies, pot semblar mentida, però soc una de les primeres dones que ha publicat un disc en solitari de música tradicional. (Furest)

Aplicar una mirada feminista a la música tradicional del País Valencià pot servir per començar a contrarestar aquesta tendència històrica de subordinació femenina en l'escena, alhora que pot ajudar-nos a explorar, en paraules de Rachele H. Saltzman, "specifically the relationships between women's choices of expression and their sense of belonging to a larger culture" (548). En continuïtat amb aquesta idea, l'objectiu d'aquest treball és destriar com el comportament patriarcal de la música d'arrel valenciana s'ha subvertit en els últims cinc anys mitjançant noves propostes musicals en què les dones juguen papers clau i s'introdueixen imaginaris transformadors. Tot i que aquesta no és una tendència generalitzada dins el panorama de la música d'arrel, considere que la presència de diverses artistes que han posat discursos feministes al centre de la pròpia creació permet donar lloc a noves perspectives que transformen i reinterpreten el patrimoni musical preexistent. La combinació d'aquestes reflexions em permet articular la següent pregunta de recerca: com intersecten els discursos sobre la valencianitat i les qüestions de gènere en les músiques d'arrel en valencià de l'últim lustre? Per respondre a aquesta interrogació em fixaré en com estratègies com la reconfiguració i recontextualització de peces i melodies tradicionals, la reinterpretació de lletres antigues i la creació de noves, l'apel·lació a certs referents i l'ús de determinats instruments, punts des dels quals es proposen noves narratives socials i de país. Al llarg dels capítols d'anàlisi, provaré de demostrar que els àlbums estudiats contradiuen la noció històrica que la posició subalterna de les dones i la situació de minorització del poble

valencià són opressions mútuament excloents, i que en proposen una revisió en clau interseccional.

Per tal de respondre a la pregunta de recerca, he establert un corpus que presenta una gran varietat de concepcions estilístiques, tipologies de formacions i estructures i diversitat de trajectòries artístiques. Pretenc assegurar així una àmplia representativitat dels elements culturals considerats dins l'àmbit d'estudi, que incloga reinterpretacions de músiques tradicionals i treballs discogràfics de nova creació inspirats en el folklore, d'acord amb la diversitat de propostes del panorama d'arrel actual. El corpus consisteix en cinc àlbums presentats per dos bandes i dos solistes: *Junteu-vos* (2019) i *Present* (2022) de El Diluvi, *L'Assumpció* (2023) de La Maria, *Carraixet 50 anys* (2022) de Carraixet i *Titana* (2021) de Noelia Llorens "Titana".

Aquests àlbums són, al meu parer, els que millor representen la nova tendència en la música d'arrel valenciana que vull estudiar tant pel seu tractament temàtic, que exposaré en els propers capítols, com pel seu protagonisme per part de dones músiques, exceptuant el cas d'El Diluvi. Aquesta última banda té una plantilla sobretot masculina, sent l'única dona la seua vocalista Flora Sempere, però s'ha posicionat de manera explícita en la lluita feminista durant la seua trajectòria, i especialment amb els seus dos últims discos. *Junteu-vos* i *Present* parteixen d'uns principis ideològics comuns, però aborden temàtiques diferents i relats diferenciats dins el mateix feminisme, per la qual cosa he considerat adient incloure'ls ambdós i desenvolupar-ne un estudi comparatiu. En el cas de Carraixet, només en temps recents la formació d'aquesta banda amb mig segle de recorregut ha passat a ser femenina en la seua totalitat, gràcies a un canvi generacional que ha posat les descendents dels fundadors en primera fila. Per la seua part, tant La Maria com Noelia Llorens "Titana" formen part d'una nova generació de *cantaores* joves que han pogut formar-se en la música tradicional del país, però que fa poc que tenen un espai en l'escena. En el cas de Titana, a més, l'estudi

del folklore abasta també les zones valencianes de llengua castellana, el que justifica l'aparició d'aquest idioma al llarg del present treball, que si bé es centra en la llengua valenciana i les seues circumstàncies, inclou anàlisis de temes en castellà presents al corpus quan aquests es consideren substanciosos o interessants en relació a les qüestions tractades. Els treballs discogràfics elegits s'estenen per tot el període comprés en la recerca, que va des del 2019 a l'actual 2023, amb l'excepció de l'any 2020, en què cal considerar que l'activitat musical es va detindre gairebé per complet com a conseqüència de la pandèmia mundial de la COVID-19.

4. Referents col·lectius i reivindicacions polítiques

El discurs polític de la música en valencià s'ha caracteritzat al llarg del temps per incloure o referenciar figures destacades de diversos àmbits socials o artístics, esdeveniments històrics o elements de l'imaginari popular que s'han erigit en símbols de les idees o màximes defensades. Noms com Raimon i Ausiàs March, elements culturals com el Misteri d'Elx, fets històrics com la Guerra de Successió i llenguatges musicals sotmesos a noves lectures com el del rock, que apareixen en les cançons analitzades i que exposaré a continuació, contribueixen a la confecció d'un marc nacional i cultural específic que permet vertebrar-hi reivindicacions explícites. Tot i així, aquestes figures i símbols han caigut amb freqüència en un biaix androcèntric, que ha vehiculat els relats sobre el país des d'una perspectiva masculinitzada, i ha obviat o abordat des de l'estereotip la participació de les dones en els mateixos. Les artistes estudiades es destaquen per proposar una revisió d'aquestes simbologies en clau de gènere, en molts casos per primera vegada: aquesta operació permet, per una banda, revelar els idearis patriarcal que encara reproduïen molts elements totèmics de la cultura valenciana. Per altra, proposa relectures feministes d'aquests mateixos elements i dona així veu a les dones en tant que part activa de la construcció del relat nacional valencià. Com a resultat, la politicitat que en molts casos aquestes referències articulaven ja de per si s'eixampla per encabir l'equitat de gènere, en el que esdevé una nova proposta de conceptualització del País Valencià i el seu imaginari.

4.1 Els referents amb nom propi: literatura, música i política

Dins els temes analitzats, diversos autors i creadors apareixen esmentats en graus diferents de rellevància. Aquests noms, propose, tenen un doble objectiu a nivell discursiu: per una banda, situar la música en un marc nacional cultural valencià —i en menor mesura també català o pancatalanista— que connecte per tant amb les reivindicacions nacionals que estan fent els

mateixos artistes, centrades en la recerca de la llibertat pel poble valencià i la validació de la seua identitat, llengua i cultura. Per l'altra, donar legitimitat a aquestes reivindicacions tot demostrant la coneixença que els músics tenen de la pròpia tradició política i cultural. Un dels noms més destacats dins d'aquesta estratègia narrativa és el del poeta Vicent Andrés Estellés, que dins els àlbums analitzats fa acte de presència en almenys quatre ocasions. Carraixet, per exemple, titula un dels temes de *Carraixet 50 anys* "Cant a València", una tria que no sembla gens casual donat que aquest és també el nom d'un dels poemes més reconeguts de l'escriptor valencià.

Tanmateix, són El Diluvi qui més present tenen l'autor: a "Heroïnes de la fosca nit", tema que apel·la als sentiments de resiliència i combativitat necessaris per sobreposar-se a una situació d'opressió o injustícia, els alcoians es declaren "milicianes de la paraula viva" recuperant el concepte poètic de la *paraula viva* del burjassotí, que ell presentà en "Assumiràs la veu d'un poble" del *Llibre de meravelles* (1997). La meua interpretació és que aquest concepte permet posar de manifest la importància del llenguatge com a eina de poder i ús contestatari en un context de minorització cultural. La lletra del tema corre a càrrec, segons indica la mateixa banda en la plataforma YouTube, de la pensadora Majo Domènech, figura lligada a la Coordinadora Obrera Sindical en el sectorial d'Educació i, per tant, implicada en la lluita pels drets laborals, cosa que afegeix una altra capa de politicitat. Aplicar l'ús del femení genèric a un vers que fa referència a Estellés és una opció discursiva destacable i pot ser entesa com una lectura feminista des de l'apropiació de l'herència d'un autor masculí que va projectar una mirada de desig androcèntrica sobre la dona. La banda també cita l'escriptor en "Ho podrem tot", vertebrant la tornada a partir dels versos més mítics de la peça "Sonets a Jackeley": "Un dia no podrem més / i llavors ho podrem tot". La presència de múltiples referències a l'obra del poeta ve a demostrar, en paraules de Jordi Oviedo, com "una part de la poètica estellesiana s'ha entés com a element important del

procés de normalització cultural i nacional dels valencians” i ha contribuït a configurar el País Valencià com una comunitat imaginada (119), en paraules de Benedict Anderson (1983).

A “Foguera”, un tema que lloa la resistència de la identitat valenciana fins l’actualitat, dos altres poemes destacats del corpus estellesià fan acte de presència quan es canta “Ací em pariren i acíestic”, al·lusió al títol de l’afamada poesia homònima, i es fa referència a la clau que encaixa al pany, imatge que metaforitza la victòria política present en “M’aclame a tu”. En aquest tema, alhora, El Diluvi introdueixen també gairebé mitja dotzena de referències a altres creadors. La banda es cita a ella mateixa tant a nivell sonor, engegant la música amb un *sample* de la cançó “El foc”, com introduint picades d’ull a àlbums previs amb conceptes com *motius* i *alegria* que els donaven nom. Cançons d’altres autories també són enllaçades amb el discurs del tema: destaquen les al·lusions a la “Malaguenya de Barxeta” (“Mira si hem corregut terres / i no hem estat a Alfarrasí”) i “l’U d’Aielo” (“Sempre venies darrere”), popularitzades per Pep Gimeno “Botifarra”, així com al “País petit” de Lluís Llach. Aquesta miríada de referències, presentades de forma més o menys explícita, dona a la música un caràcter de reivindicació valencianista, que queda refrendada amb versos com “un territori i una cultura que ens unix” i mencions a festivitats com el Nou d’Octubre en què es commemora la creació del Regne de València dins el marc de la Corona d’Aragó. Una proclama d’identitat pròpia amb recorregut històric que queda complementada per l’ús, de nou, de femenins inclusius que remarquen la inclusió femenina en aquesta construcció de país, fet també suggerit per la col·laboració de la vocalista de The Dance Crashers, Anna Millo, al llarg de la cançó.

Un altre nom que destaca entre les figures referenciades és el d’Ovidi Montllor, que representa una de les aportacions valencianes de major pes a la cançó catalana. Es tracta d’una figura fonamental per a El Diluvi, que encetà la pròpia trajectòria versionant-lo, i apareix en tres ocasions en els treballs de la banda inclosos en l’anàlisi, siga citat en lletra o

en música. Com a poeta, els versos de l'alcoià són musicats per a “La revolució”; en qualitat de músic, el grup revisita la melodia de “Sageta de foc”, amb arranjaments subtils de producció per adequar el so al llenguatge del mestissatge que la banda desenvolupa. En aquest últim cas la lletra és proporcionada pel poeta català Joan Salvat-Papasseït, una tria que de nou denota una pregonia dimensió simbòlica ja que estableix un clar marc pancatalanista, en què els valencians es reafirmen com a membres d’una nació catalana a la qual haurien aportat figures destacades.

El lligam queda asseverat per una figura d’actualitat com és Anna Gabriel, militant de les CUP que participa del recitat en el pont del tema “Sageta de foc”⁹. Aquesta secció no apareix en la versió original de Montllor sinó que és creació de la banda, que hi inclou un femení genèric:

Avui, com varen fer les d’ahir, cal somiar,
lluitar contra la por i l’oblit.
I caurem. Però ens tornarem a aixecar
perquè només som si caminem.

Mitjançant aquesta operació discursiva, que sembla una tria consensuada entre la banda i la recitadora, es produeix un doble efecte: per un costat es reivindica la memòria de les dones en la lluita per la justícia social, malgrat siga des de l’anonimat, i per altra es posa en clau de dona l’imaginari combatiu que emanava de l’obra de Montllor i Papasseït. Aquesta posició discursiva permet, considere, traure a la llum com aquests referents nacionals no deixen de formar part d’un cànon androcèntric que, com a conseqüència, ha prioritzat la participació masculina i obviat la femenina en les transformacions socials i culturals.

⁹ Gabriel també posa veu parlada a “Poemari incomplet”, breu extracte que funciona com a introducció per l’àlbum *Junteu-vos* en què s’inclouen, entre altres, la mateixa “Sageta de foc” o “Heroïnes de la fosca nit”.

Altres referències més breus també connecten la música amb l'obra de Montllor, com ocorre dins "Paraules silenciades" del mateix grup amb la frase "serà aquell dia que dure anys", una clara al·lusió al tema "Serà un dia que durarà anys". També Carraixet a "Feu-nos lloc" reivindica la frase més popular del tema "Tot explota pel cap o per la pota" de l'alcoià: "Ja no ens alimenten molles, / ja volem el pa sencer". Aquesta proclama, unida a la construcció musical del tema de Carraixet que cap al final es caracteritza per un conjunt coral de veus, elabora un missatge de col·laboració col·lectiva i implicació directa per assolir un canvi real. Es proposa així un subjecte nacional plural i comunitari, en què la redistribució dels recursos i el protagonisme de l'acció compartida permeten la construcció d'un marc nacional que, es pot interpretar, va aparellat d'una societat amb més equitat i justícia: "Ací estan les nostres mans / no ens digueu que és impossible".

Mitjançant els noms propis d'aquells que, com Montllor, es considera que han fet aportacions destacables a la construcció de la cultura i la societat del País Valencià i els Països Catalans, aquestes músiques aconsegueixen demostrar un arrelament clar al territori catalanoparlant que dona legitimitat als reclams polítics que es despleguen en clau nacional. Aquesta reivindicació ve acompanyada d'un altre aspecte fonamental: la qüestió de gènere. Si ja hem vist que grups com El Diluvi aposten per l'ús del femení genèric com a estratègia de politització del llenguatge en base a l'obra i el pensament d'autors masculins, també existeixen espais a les cançons per a la citació de figures femenines destacades. Seguint amb el grup alcoià, a "Heroïnes de la fosca nit" s'uneix a Majo Domènech i Anna Gabriel la figura de Maria-Mercè Marçal, de la qual el grup es declaren filles: "No som hereves de Neruda / som les filles de Marçal". El nom de la urgellenca es contraposa al del xilè Pablo Neruda, que es presenta en clau de rebuig en el que suposa un interessant exercici retòric: enfront d'aquest clàssic masculí de la literatura universal, que s'ha vist involucrat en acusacions de violació i abús sexual (Lima), s'aposta per una figura femenina catalanoparlant. El Diluvi construeix

així un discurs al voltant de l'autora que destaca el caràcter combatiu de la seua obra, que es pretén emular, i la situa com a mare ideològica, és a dir, precursora d'una generació de dones feministes i compromeses amb el país. Oposat a aquesta proposta de feminitat lluitadora apareix el personatge d'Anna Karèlina, amb la qual hi ha una voluntat de desidentificació: “No volem ser com Anna Karèlina / ni esperem ni plorem”. La introducció d'una figura fictícia creada per un autor masculí posa en qüestió les representacions patriarcals que s'han fet al llarg de la història de la feminitat. Aquesta fragilitat, resignació i posició passiva atribuïda a les dones sembla ser vista per part del grup com una ficció que cerca ocultar la participació en la història i la vida comuna d'una població femenina que tot i l'opressió gaudeix d'agència per actuar en les lluites col·lectives.

Finalment, dins el marc d'un discurs feminista la música pot funcionar per rescatar de l'oblit figures femenines que han destacat durant la història en algun àmbit específic però no han estat prou valorades. Com hem vist en el capítol teòric l'àmbit de la música d'arrel s'ha definit per un caràcter androcèntric que en general, com deia Una Monaghan, era reticent a fer adaptacions per facilitar l'accés de les dones a l'escena. Aquesta circumstància va en línia amb el que afirma l'autora belga Françoise Collin, que ens diu que “les femmes ont été jusqu'à ce jour [...] exclues de la génération” atés que “elles étaient appelées seulement à assurer les conditions matérielles et morales de la transmission mais ne l'agissaient pas” (“Un héritage”, 86). En l'obra de cantants com Noelia Llorens “Titana” s'observa una voluntat de canviar aquesta dinàmica històrica per demostrar que les dones no només són continuadores, sinó també generadores de propi dret. Així, l'artista aprofita el “Fandango de Hortunas” i la “Fandangà” per crear espais de col·laboració amb les *cantaors* d'estil Victoria Sousa “Victorieta” i Teresa Segarra. Llorens, que segons el seu mateix testimoni té a Sousa com a mestra, aconsegueix així posar en valor dos noms femenins que sovint han quedat força

opacats en l'àmbit del cant d'estil valencià —en particular— i la música tradicional en general.

4.2 Estratègies de reutilització de patrimoni religiós i folklòric

Nombroses són les ocasions en què les artistes estudiades construeixen narratives a partir de la interpretació de materials preexistents que formen part del patrimoni col·lectiu. Com ens indica Bàrbara Duran en el seu estudi de cas de les músiques tradicionals mallorquines, l'objectiu dels usos artístics políticament moderns del material folklòric és “generar nuevas reglas incluidas en la performance musical” de manera que les cantants “no producen nuevos repertorios musicales y coreográficos, pero construyen un ‘espacio interpretativo diferente’” (21). Al llarg dels àlbums estudiats, com veurem, existeix una voluntat de reapropiació del material musical folklòric o històric amb voluntat de dotar-lo d'una nova dimensió interpretativa que pose les dones al centre del discurs. Tots aquest materials revisitats, tant si són d'arrel religiosa o litúrgica com si provenen d'un bagatge secular, formen part d'un conjunt en tant que són elements identificables de l'imaginari cultural valencià. Com que aquests elements sovint han contribuït a la difusió dels relats patriarcals en el passat, esguardar-los des d'una nova lectura permet trobar-hi esletxes d'afirmació i legitimació femenina ignorades fins a l'actualitat.

Les simbologies cristianes, que han format part de la cultura valenciana des de la constitució del Regne i que sovint s'han utilitzat per situar les dones en una posició d'alteritat i opressió, són objecte d'una relectura feminista per part de La Maria. A “Mon vetlatori (Romanç 4: de mort)” trobem una possible referència religiosa quan se'ns parla d'un *cel* que funciona com un espai màgic des del qual es reclama la veu de la cantant:

Al cel t'han demanat [...] //

Hí ha estrelles al cel

que ploren esperant,
esperant el teu compàs.

Veiem així com aquest espai celest és presentat amb un caire positiu ja que donaria, segons el discurs de la *cantaora*, un aire d'inexorabilitat a les decisions preses en l'àmbit professional. Mitjançant aquesta narrativa de predestinació que lliga la carrera de La Maria a un fet diví o místic l'artista intenta contrarestar les crítiques patriarcals, que fan entrar en col·lisió la pròpia voluntat artística amb el sentir de l'entorn més proper: "A la plaça ploren / que t'han vist cantar". Aquest discurs d'afirmació femenina en l'escena es manifesta també en "Clavells i flors (Romanç 2: l'esclat)", on la d'Oliva afirma que "No és més *cantaora* / que la que vol cantar", un vers amb què sembla que reclame el lliure accés femení a aquest espai de la música tradicional i l'eliminació de les barreres que ho poden impedir. En tant que jove *cantaora* en un món tradicionalment masculinitzat, La Maria sembla conscient de la necessitat d'afirmar la seua legitimitat com a creadora.

A "Sepeli (Romanç 5: d'assumpció)", La Maria aposta de manera clara per una estratègia de ressignificació quan pren parts del drama litúrgic del Misteri d'Elx, peça interpretada des de l'Edat Mitjana sense interrupció, i les combina per confeir una peça nova. Aquest és un gest molt ressenyable, no només perquè el Misteri és un símbol mundial de la cultura valenciana reconegut com a Patrimoni Immaterial per la UNESCO, sinó també perquè encara fins al dia de hui roman vetat per a les dones, que no poden participar en la seua interpretació. Amb l'acció de posar veu femenina al drama assumpcionista, que a més inspira el títol de *L'Assumpció*, sembla que la cantant intente subratllar i començar a tancar el deute històric que la cultura popular valenciana manté amb les dones. A més, la combinació d'un fet musical tan emblemàtic amb percussions potents i sonoritats electròniques que li són alienes pot ser interpretada com una inserció del Misteri dins el procés de contínua negociació dels elements simbòlics (42) que comentava Jordi Montesó. Aquesta negociació

es pot llegir com una voluntat de rebutjar el purisme que sovint s'instal·la en alguns sectors de la música d'arrel, concebuda com ha estat durant molt de temps a partir del concepte de l'autenticitat, i propiciar la combinació i trobada de diversos llenguatges musicals sense més constricció que la creativitat del mateix artista.

Si els elements religiosos juguen un paper en la construcció discursiva, també ho fan tonades i músiques preexistents del patrimoni popular valencià, que són sotmeses a crítica i relectura. Una de les peces que més destaca en aquesta recuperació de materials previs és el conegut com a “Fandango d’Onil”, que apareix de la mà tant de Noelia Llorens com d’El Diluvi, en aquest últim cas baix el nom de “Quin fandango!”. La tria d’aquesta peça, publicada en la seua versió original el 1910, presenta interès si s’atén al missatge d’una de les estrofes principals, que apareix en les versions d’ambdós artistes i que poden ser llegides en clau feminista:

Marieta té un cosinet
que el trau a ballar quan vol.
[...] Deixa estar a Marieta
sense por, sense por,
que ella gent té de sobra
que la vol, que la vol.

La lletra, que tant el grup com la *cantaora* reproduïxen en versió original, feia referència en un inici a la història de desengany que un jove en edat militar pateix a mans d’una bella xica del seu poble que atrau nombrosos homes. La dona, que és presentada amb cert aire de frivolitat, rebutja el pretendent protagonista, que al final decideix posar terra de per mig amb el cor trencat i partir al servei militar a Melilla per trobar, si cal, la mort. Enfront d’aquest relat patriarcal que jutja aquelles dones que prenen el control de les pròpies vides

amoroses i les acusa d'actuar amb fredor, podríem preguntar-nos si els artistes estudiats busquen fer-ne una lectura irònica per reclamar l'autonomia personal per al personatge de la Marieta, així com el seu dret de ballar —és a dir, d'ocupar l'espai públic— i festejar amb qui considere en llibertat. La diferència es troba ací en l'arranjament escollit: si Titana es manté fidel a la instrumentació clàssica del gènere, amb guitarrons i castanyoles que remetien de manera immediata al món tradicional, El Diluvi van un pas més enllà i afegeixen sobre esta base un lleuger component electrònic tant en la producció de la música com en la distorsió inicial de la veu, en el que sembla una intenció d'acostar l'obra a la sonoritat urbana contemporània. El grup alcoià també introdueix una sèrie de versos que fan referència a la llibertat d'estimar: “Tu no vingues a dir-me / a qui vol el meu cor”, una proclama que al seu torn pot relacionar-se també amb les que fan alguns sectors del col·lectiu LGTBI. Aquesta nova lectura feminista de la banda, a més, té un marcat caràcter d'arrelament local, donat que el tema s'identifica amb el poble d'Onil en tot moment, i aquesta localització tan específica permet, proposar, posar de manera subliminar sobre la taula un discurs també valencianista, de cura del patrimoni.

Altres obres del cançoner popular valencià també són adaptades en els treballs discogràfics que ens ocupen. Així, per exemple, a “El iaio i la mare” Noelia Llorens introdueix una gravació de qui suposem que és la seua figura materna interpretant un cant d'albaes¹⁰ en què es fa una demanada força explícita de la presència del valencià a l'educació:

València que s'engalana
i no vol quedar-se a soles,
i a boca plena demana
que li facen bones escoles

¹⁰ Subgènere del cant valencià d'estil de caire satíric que és interpretat per dos cantaires que s'alternen sobre una base instrumental de dolçaina i tabal.

per la llengua valenciana.

Aquesta estrofa, que en un principi podria semblar creada a propòsit en el marc de la reivindicació lingüística, pot tindre en realitat una procedència tradicional ja que no està circumscrita només a l'Horta Nord, comarca d'origen de la *cantaora*, sinó que segons registres com el de la Federació Valenciana de Dolçainers/res i Tabaleters/res també es trobaria en indrets com el Camp de Morvedre, on informants populars també la cantaven. Això demostra que les *albaes* tenen una dimensió política intrínseca que els artistes estudiats recuperen i subratllen.

4.3 Discursos i imatges feministes

Si fins ara hem vist com un seguit de temes donen noves lectures feministes a figures o elements de la cultura valenciana, en altres el discurs feminista ocupa el centre de forma que es resignifiquen els imaginaris de gènere en la música, tant en la seua vessant col·lectiva com estilística, mitjançant recursos com les lletres, la instrumentació o la referència a figures extramusicals que s'introdueixen en el context de la música. Així, Al tema "Fandangà" de Noelia Llorens, en què participen també les *cantaores* Victorieta Sousa i Teresa Segarra, una estrofa en específic destaca pel protagonisme que atorga a la dona en el futur de la música d'arrel:

El cant de les tradicions
al futur ja s'encamina
enriquit d'aportacions
i la força femenina
de noves generacions.

En aquestes línies es pot observar de manera clara una voluntat que el gènere de la música d'arrel s'adapte als nous temps i que les dones puguen posar les veus i els interessos propis al centre del fet musical. Es desenvolupa així un al·legat de la conjunció de la música tradicional amb els marcs del feminisme actual, que implica una participació paritària i una ocupació compartida dels espais musicals i públics. A més, es suggereix que la voluntat de la dona artista ha de ser l'única limitació en la creació, com declara la mateixa Llorens a la "Fandangà": "Soc Titana per plaer".

També Carraixet sembla proposar nous marcs d'actuació en la seua proposta musical. A "Alça't i crida", peça que obre *Carraixet 50 anys*, les crides a la unitat popular van de bracet amb la denúncia de problemàtiques específiques de la població femenina. Així, les vocalistes parlen de tu a tu a una oient a qui demanen que "cride tan fort que trenque tots els sostres de vidre", una de les metàfores més comunes per denominar les problemàtiques que les dones troben a l'hora d'ascendir en el món professional. Aquest crit, a més, ha ser corejat i seguit per la resta de la col·lectivitat: "Crida fins que es desperte tot el poble / i es pose a cridar amb tu". La lluita popular, que en el marc d'un grup de llarga trajectòria de país com Carraixet té un ineludible caràcter valencianista, queda així unida a la recerca d'una justícia per a les dones i una equiparació efectiva de drets i oportunitats. Així, no només se situen les problemàtiques del feminisme com a avantguarda dels processos futurs de canvi social, sinó que s'estableixen les figures femenines com a lideratge i referent d'aquests canvis. Això no obstant, aquesta narrativa és recent dins el grup, perquè la plantilla, que sempre s'ha format amb músics d'uns clans familiars específics, no ha sigut només femenina fins fa poc. En etapes prèvies la banda, un referent en la cançó valencianista, no havia tractat qüestions de gènere en la seua música, un signe més que el feminisme no ha sigut un tema d'interès per aquests sectors fins als últims temps, i que el canvi de paradigma s'ha produït quan molts

homes històrics de l'escena s'han retirat i les dones han assolit un paper major com a instrumentistes, cantants i creadores.

Un dels aspectes que també entra en joc dins la confecció de les peces és l'ús de símbols i imaginaris relacionats al llarg del temps amb el món femení, que molt sovint són observats des d'una òptica feminista i de validació dels sabers i les vivències femenines. A tall d'exemple, s'evoquen diversos personatges de la mitologia universal: a "Heroïnes de la fosca nit" les bruixes són esmentades com a figures reprimides durant la història que permeten l'alliberament femení mitjançant la identificació. També Carraixet recorre a aquesta tàctica a "Pare" quan la veu narrativa femenina es proclama "forta, capaç i poderosa" tot comparant-se amb una amazona, personatge extret de la mitologia grega clàssica. Tant les bruixes com les amazones constitueixen models de dones fortes que han pagat les seues ànsies de llibertat i independència amb la repressió o, en el millor dels casos, l'ostracisme social. Utilitzar-les, argumente, construeix un marc simbòlic i semàntic en què les dones marginades esdevenen rols a seguir i guies per l'emancipació femenina. En el cas de Carraixet, a més, es produeix un contrast amb l'univers simbòlic associat a la masculinitat quan les narratives de feminitat combativa es contraposen al so de fons d'una motocicleta, vehicle que s'associa a imaginaris patriarcals.

L'àmbit sonor, en concret, es presta a resignificacions perquè compta amb una gran capacitat per generar i transmetre missatges i idees, encara que solga passar més desapercebut que llenguatges com el visual o textual. La Maria ens dona una mostra d'aquesta mutació semàntica si atenem al usos que fa de la instrumentació i la producció en temes com "Clavells i flors (Romanç 2: l'esclat)" o "Mon vetlatori (Romanç 4: de mort)". En aquestes cançons, l'artista olivera¹¹ combina les melodies i la projecció de la veu característiques del cant d'estil del qual provenen els materials folklòrics amb sonoritats denses i punyents homologables a

¹¹ Gentilici del poble d'Oliva (Safor).

les del rock. Específicament, s'hi inclouen instruments d'aquest estil urbà com són la guitarra elèctrica, el baix i la percussió, i es dona una lleugera distorsió de la veu. Aquesta tria no és casual; tant el gènere del rock com els instruments i codis sonors que s'hi relacionen estan lligats, molt sovint, a les representacions que s'han fet de la masculinitat hegemònica. Tal i com afirmen Simon Frith i Angela McRobbie “in terms of control and production, rock is a male form” (319) vist que la majoria dels que hi treballen i en formen part han sigut, usualment, homes que hi han trobat “a framework within which male sexuality can find a range of acceptable, heterosexual expressions” (320). En conseqüència, “it is the boys who experience rock as a collective culture, a shared male world of fellow fans and fellow musicians” (321).

Per contra, i a la par que aquest univers masculinitzat sorgia, “the one new success route opened to women was the singer/songwriter/folkie lady”, una figura que reforçava qualitats lligades per la tradició a les dones cantants com la sensibilitat o la passivitat (321). Introduir el llenguatge del rock i fer-lo casar amb elements d'arrel i una veu femenina és doncs una decisió amb potencial subversiu. La Maria s'apropia d'una sèrie de recursos musicals que en principi no li són propis ni com a dona ni com a *cantaora*, i en prendre la duresa i agressivitat del llenguatge rock i donar-los un nou context emmarcat en el seu bagatge tradicional trenca així amb l'estereotip encarnat en la figura de la dama folk que vèiem unes línies més amunt. La reutilització d'aquests recursos musicals per part de l'artista desarticula els pressupòsits patriarcals que els donaven significació, en línia amb el que proposava Laura Viñuela (22), i marca així una diferència respecte a l'ús anterior d'aquesta música. A través d'aquesta operació es posen en qüestió, a més, prejudicis històrics que han associat la modernitat al rock i el passat a la música d'arrel, i es desarticula aquest binarisme.

4.4 Fets històrics com a font de legitimació de discursos nacionals

El repàs de la història del poble valencià, com els elements estudiats abans, també ofereix un espai per repensar la presència del biaix de gènere en la construcció nacional. En aquest sentit, aquestes músiques recuperen el passat valencià com a fet subversiu en el present, però incideixen a més en la participació silenciada de la dona en el mateix. A “La Llengua”, la banda de Tavernes Blanques interpreta una sèrie d’estrofes que narren la genealogia del País Valencià i el situa en unes geografies que són naturals però també polítiques. Segons la cançó, al territori valencià arribaria “del nord el repoblament” i “del ponent la repressió”, en un marc en què Espanya i, en específic, la zona de cultura castellana, s’identifiquen com a causants de la pèrdua de llibertats que els valencians han patit els últims tres segles. La tensió entre Espanya i el País Valencià, que encaixa dins la dualitat entre el centre cultural i les perifèries que Biddle i Knight descriuen a propòsit de la circulació de la música popular, es manté al llarg del tema a mesura que els esdeveniments històrics que porten a l’actualitat es van explicant i desenvolupant. Les cantants es manifesten hereves de “huit-cents anys de solidesa”, mirant enrere fins a la primera fundació del Regne de València al segle XIII, que es considera el moment constitutiu de la identitat valenciana.

A partir d’ací es reflexiona sobre l’evolució del poble valencià al llarg de la història i, sobretot, de la seua llengua, un dels elements més destacats de la seua idiosincràsia, alhora que un vehicle de la resistència social i política. En l’origen de la llengua i la identitat, a més, es vol posar de manifest el paper de les dones que formaren part del repoblament: “És la llengua que ens portaren / ja fa temps les lleidatanes”. D’acord amb la historiadora Blossom Stefaniw, “the act of telling, archiving, collecting, and persistently repeating counterstories must be the central act of feminist historiography” (282). En aquest sentit es pot interpretar que Carraixet proposa un contrarelat respecte a la fundació de la identitat valenciana, en vista que la historiografia valenciana s’ha centrat en la vessant geopolítica del passat valencià, amb

Jaume I com a figura destacada, més que no pas en la creació de la nova societat i cultura valencianes en què les dones, malgrat ignorades, van ser fonamentals. Si segons Stefaniw “feminist historiography poses questions which patriarchal historiographies cannot answer” (282), Carraixet deixa la porta oberta amb el seu vers a explorar la participació femenina en la creació del Regne de València i el poble valencià.

Cal dir, però, que aquest procés de revisió feminista de la historiografia no s’aplica en general a totes les cançons en què es tracten temàtiques històriques. De fet, si bé Carraixet fa un èmfasi destacat en afirmar la valenciana com una nació vàlida i mereixedora de respecte, el caràcter androcèntric no és posat en dubte en altres temes de *Carraixet 50 anys*. Així, altres estrofes de “La Llengua”, que fan una cronologia de la resistència valenciana contra la minorització, o “Cant a València”, que destaca el paper de la capital del país en la història contemporània, aconsegueixen posar en relleu la importància dels valencians al llarg de la història, però sense abordar els rols de gènere en aquesta participació en el passat. El fil conductor d’aquestes cançons, doncs, no és tant la relectura feminista dels esdeveniments sinó la presentació del fet espanyol com un dotat d’una negativitat intrínseca i símbol de l’ocàs polític i cultural valencià. Aquesta concepció està molt arrelada en el context de la cançó política valenciana d’arrel popular, que compta amb referents destacats com Al Tall amb l’àlbum *Quan el mal ve d’Almansa...* de 1979, treball que esdevingué emblemàtic pel seu tractament de la Guerra de Successió en clau nacional valenciana.¹²

¹² En aquest sentit, l’expressió popular valenciana “Quan el mal ve d’Almansa, a tots alcança” fa referència a la Batalla d’Almansa (Albacete) del 25 d’abril de 1707, que significà la fi del Regne de València quan les tropes borbòniques ocuparen el territori per dret de conquesta i desarticularen les seues institucions d’autogovern.

5. Cures, afectivitat i cossos

En el capítol anterior he exposat com la revisió des d'una òptica feminista d'elements del patrimoni cultural, esdeveniments històrics o figures de gran pes sociopolític nacional permet donar-les una lectura renovada, en què el seu capital polític s'engrandeix, alhora que confrontar el caràcter androcèntric de la tradició valenciana. Tanmateix, no són només les grans figures i els esdeveniments històrics reconeguts aquells que, tal i com analitzaré a continuació, assoleixen aquesta fita. En el discurs dels temes analitzats es produeix en moltes ocasions una revalorització d'elements circumscrits al que s'ha considerat l'àmbit privat, i es trenca la dicotomia patriarcal entre l'esfera pública i la privada mitjançant la música, ja que les experiències íntimes són traslladades a un discurs públic. L'exposició de les genealogies familiars i de les vivències sexoafectives en tant que constitutives dels individus estableix un discurs que transcendeix allò emotiu per subjectivar les cantants com a éssers relacionals pertanyents a una col·lectivitat. Reconèixer aquesta natura relacional i fer-la pública facilita el desenvolupament de comunitats de cures i suport, i esdevé així una font de politicitat en teixir complicitats entre dones i altres subjectes oprimits. Aquests processos són possibles gràcies al recolzament primari dels cossos, que per la seua funció que se'ls pot atribuir d'afirmació de l'individu i, alhora, de punt de contacte amb altri, són fonamentals per a la constitució del relat personal de les artistes. D'aquesta forma, i com intentaré demostrar, les vivències individuals queden equiparades als fets col·lectius mitjançant un procés que posa aquestes vivències en el centre del discurs i, en conseqüència, les dota de capital polític.

5.1 Memòria personal i àmbit familiar

La família, en tant que espai de socialització primigeni i pal de paller de la vida privada, suposa per a molts dels artistes un punt de partida important. Les veus familiars, i en especial les d'aquelles de dones que han format part de la vivència afectiva, són traslladades al discurs

de la música en diverses ocasions de manera que passen a formar part dels missatges emesos per les artistes. Donat que segons Luisa Muraro “la prima pratica ‘genealogica’ nel femminismo è consistita proprio nel fare conoscenza delle donne che hanno marcato il nostro passato, sia biografico sia storico” (5), aquest moviment de recuperació de veus anònimes pot ser esguardat com una proposta de genealogia feminista.

Potser l'exemple més destacat d'aquest tipus d'operació siga el de La Maria, que decideix obrir i tancar *L'Assumpció* amb gravacions de converses que manté amb les seues àvies. A “La iaia del piso (La Maria Llorca)” i “La iaia de la mar (La Maria Rubio)” es posa sobre la taula el paper de les generacions prèvies de dones en la transmissió de la memòria i la cultura oral. Amb la inclusió d'aquests testimonis directes, la *cantaora* decideix portar de nou a col·lació tot un món en l'actualitat en vies d'extinció, ja que cantant i interlocutores no només parlen de la vida quotidiana i el treball de l'època sinó que també recuperen tonades tradicionals. En línia amb el que afirma Françoise Collin, veiem que a l'obra de la *cantaora* “la question de la transmission entre générations est donc une forme de la question plus générale de la génération des femmes les unes par les autres” (“Un héritage”, 90), donat que incloent les paraules de les pròpies àvies en l'àlbum La Maria es reconeix hereva de la tradició i el bagatge que aquestes dones han acumulat al llarg de la vida i assenyala la importància vertebral que l'herència femenina té per comprendre el seu recorregut i identitat com a artista. D'aquesta manera, a “La iaia de la mar (La Maria Rubio)” àvia i neta canten juntes reafirmant aquesta transmissió femenina intergeneracional, que no només es limita a la interpretació de la mateixa cançó, sinó també a revelar i recordar la pressió social que patien les dones, per exemple, per contraure matrimoni:

Tots em deien que em casara,
que no portaria llenya,
i ara que ja m'he casat

en porte al coll i a l'esquena.

També Noelia Llorens dona protagonisme a l'origen familiar en certes cançons, i en “El iaio i la mare” veiem com aposta per exposar les veus originals d'aquestes persones del seu cercle íntim. Així, el seu avi conegut com a “Titan”, de qui la *cantaora* rep el sobrenom, apareix cantant el tango “Amapola”, una peça que s'entén que té algun tipus de valor emocional per a l'home o la família si atenem al testimoni de Llorens al respecte en una entrevista en *VilaWeb*:

A ell li hauria agradat dedicar-se a la música, però va nàixer en una època en què havies de dedicar-te a allò que sabies fer i no a allò que tenies per somni. Quan ja tenia vuitanta-dos anys va agafar el magnetòfon i va gravar una casset de dues cares amb peces de sarsuela. Ell era molt bo, escrivia música i componia cançons, però va haver-se de dedicar a fer sabates. (Camps)

La introducció d'aquesta figura masculina en un context en què abunden els referents femenins familiars és interessant perquè el tractament que Llorens fa és molt semblant al que La Maria atorga a les àvies, que destaquen com a persones anònimes però properes a nivell emocional. En aquest sentit, “Titan” ve a demostrar que darrere la nova generació de dones *cantaores* hi ha també alguns homes que poden ser lloats dins un marc de referents feministes, sempre que hagen fet una contribució positiva a la conformació artística de les cantants. “Titana” remarca la idea de continuïtat del llinatge en temes com “Fandangà”, on es declara hereva de la pròpia tradició familiar explicitant la filiació del grup familiar amb el món del cant valencià d'estil:

Per Noelia em trobaran
si el meu nom volen saber,
la més jove d'un llarg clan.

Soc *Titana* per plaer
i la neta del *Titan*.

Aquest relat sobre els orígens és fonamental, ja que com ens explica Josep Martí “una de las condiciones que definen la cultura tradicional viva es precisamente la idea de continuidad que perciben sus portadores” (*El folklorismo*, 24). Tant en el cas de La Maria com en el de Noelia Llorens es pot argumentar que la decisió artística d’incorporar veus familiars manifesta una continuïtat que busca dotar d’autenticitat les seues músiques. A la vegada, presenten les arrels en tres plans: el de gènere, el de classe, ja que es fa evident una procedència humil, i l’identitari, que les vincula a la llengua i al territori. Estem davant d’una posició per tant interseccional, en què aquests tres eixos juguen papers paral·lels en la configuració personal i artística.

Aquesta ubicació en un context de classe, cultural i territorial concret també s’observa en altres cançons de Noelia Llorens. Així, al “Bolero de Requena” la veu narrativa, si bé fa breu esment de la figura paterna, declara: “Soy de Requena como mi madre / como mi abuela”, de manera que s’atribueix el sentiment de pertinença al poble al llinatge femení i es posa en primer pla el paper de les dones en la configuració de les estructures socials. Tractar el tema de la família propicia la posada en valor de dones anònimes que en aquestes cançons obtenen nom propi. Així succeeix a “Cançó de bressol de la tia Milín”, en què mitjançant la recuperació del primer vers de la cançó de bressol popular “La meua xiqueta és l’ama” es fa un cert èmfasi en les cures cap a la infància com a procés d’arrelada i d’inscripció en un teixit cultural i familiar, amb un seguit de noms de parents que van apareixent:

La meua xiqueta és l’ama
del corral i del carrer,
de la tia i del tio,

de Luis i Maria José,

de Milín i Juan Manuel.

La mateixa Milín pren la paraula per reforçar aquesta temàtica, tot demanant que “A la meua Noelia Déu me la guarde”, de manera que posa en primer pla el paper de cuidadores que estes dones han assumit sempre. En una primera instància es podria llegir aquest discurs com una acceptació acrítica de la feminització de les cures. Aquest ha sigut un model en què, en paraules de Collin, “les femmes n’étaient pas considérées comme des acteurs sociaux et culturels mais plutôt comme les gardiennes d’un monde qu’elles ne constituaient pas et qu’elles ne modifiaient pas” (“Histoire et mémoire”, 13). Així, per una banda, no sembla que l’artista impugne la dita atribució de les cures a la feminitat ni propose un model alternatiu. Per l’altra, però, posa en un lloc central els afectes familiars com a part constitutiva de la seua identitat i els inclou dins el discurs públic de la seua música. Titana trenca d’aquesta forma amb la imatge canònica de la figura artística, que sovint s’ha contemplat com a autònoma i independent, i es declara a si mateixa un ésser relacional configurat pels vincles amb els altres.

En un altre ordre de coses, les intervencions directes de familiars resulten significatives perquè plasmen l’evolució històrica en la projecció de la veu en la música popular. Hui en dia la vocalitat en la música tradicional és força equiparable a aquella que podem trobar en altres gèneres no cultes, i sembla donar més rellevància a la precisió en l’afinació i al perfeccionament del timbre, tret que conforma una veu identificable. Aquesta no ha sigut, tanmateix, la tendència històrica en àmbits com el cant d’estil, en què s’han valorat ítems com la potència de projecció i l’habilitat melismàtica. Si escoltem els familiars podem observar com, més enllà de les imperfeccions vocals pròpies de l’edat, l’afinació que segueixen no és estrictament temperada i com la projecció vocal es caracteritza per una menor rellevància dels matisos dinàmics. En canvi, en els darrers anys les tecnologies

musicals de creació i producció han permès reforçar la projecció de la veu i modificar-ne el so de manera que existeix major llibertat artística per a les intèrprets contemporànies de música d'arrel. Incorporar la fonació antiga pot considerar-se una al·lusió a la memòria dels espais i contextos públics originaris en què el cant d'estil s'interpretava, que imposaven al cantant una tècnica i virtuositat vocal elevades que permeteren omplir tot l'espai sonor sense més recursos que el propi cos. D'aquesta manera albirem, en certa forma, el context pre-industrial i pre-digital en què aquesta música va sorgir en origen, en un exercici de recuperació de les arrels.

En d'altres casos, i com ja hem apuntat més amunt, la reflexió sobre el passat més proper serveix per recordar les dificultats a les quals les dones s'han enfrontat per començar o continuar projectes artístics o vitals. Dos mostres d'aquesta narrativa les trobem entre les peces de Carraixet: a "La nostra Carmen" se'ns fa coneixedors de la història de la matriarca de la família que forma el grup, a la qual li va ser negada la formació musical:

Et van prohibir perquè vares néixer dona
un clarinet, una trompeta, una dolçaina.
El teu paper: a casa i en silenci
tot renunciant a estudis que eren regne d'homes.

Que aquests versos siguin cantats per un conjunt que en l'actualitat està format només per dones es pot entendre com una obtenció de justícia per a la figura de la mare: la cadena d'exclusions es trenca, ja que són les veus femenines de Carraixet les que denuncien aquest greuge passat, en un acte de sororitat intergeneracional. Assistim doncs al que Nicola Dibben denomina un acte de micropolítica (352), en què la figura individual suposa el focus de les narratives d'apoderament del grup.

A “Pare”, la banda porta al moment present el tema de les desigualtats de gènere en l'àmbit artístic mitjançant la metàfora d'una carrera. Mentre que l'oponent compta amb una motocicleta la veu cantant només té la seua esportiva, és a dir, unes simples sabatilles amb les quals transita a peu el camí mentre sorteja “contratemp i entrebancs”. Tot i així, supera les dificultats per la voluntat de continuar el llegat del patriarca de la família, que en l'última estrofa és portat de nou al món de la intimitat:

Savi de la vida, de genuïna humanitat,
intrèpid heroi, pare, amic, company de jocs [...]
Hereva del teu corrent,
seguint el rastre del teu estel.
Amb mi habita el teu somriure.

Segons la meua interpretació, amb aquesta recuperació afectiva de la figura paterna Carraixet estaria afirmant que les dones no només són hereves de dones anteriors, a les quals cal destacar, sinó que també poden fer-se càrrec de projectes i bagatges que han sigut encetats o ideats per una figura masculina, i amb el mateix èxit. Reconeixent-se seguidores de l'estela d'aquest pare-músic, les artistes estarien posant sobre la taula la capacitat femenina per gestionar grups musicals a la par que els seus homòlegs masculins. Es tracta d'una posició que representa una autèntica equitat entre gèneres, ja que els equipara a nivell efectiu i fuig d'una concepció essencialista de la cultura feta per dones.

5.2 Cures i xarxes de suport: l'altra cara del relat nacional

Un altre tret destacat que vincula un nombre significatiu dels temes estudiats a conceptes feministes és la importància que hi prenen les xarxes de suport mutu i la socialització de les cures, és a dir, la preocupació pel benestar aliè i la repercussió que aquest pot tindre en la

pròpia felicitat. Aquesta idea, que de per si revela una concepció molt específica del marc social, no sempre interactua amb el fet nacional, sinó que en ocasions atén a altres reivindicacions polítiques. El Diluvi insisteix força en aquesta temàtica a través de tots els llenguatges que desplega tant en *Junteu-vos* com en *Present*. Al videoclip d’“Heroïnes de la fosca nit”, un grup format per una majoria de dones es mostra en situacions d’intimitat afectiva, abraçant-se i acaronant-se, mentre es desfà d’una roba uniforme i despersonalitzada que crema en una foguera. Es podria interpretar que aquesta imatge transmet la necessitat que les dones es reconeguen tal i com són i així teixir llaços mutus per desfer-se dels constreïments homogeneïtzadors que les estenallen.

La importància de les xarxes afectives sembla aparèixer també en “Dansa del vetlatori de Tavernes de Valldigna” de Noelia Llorens, en què la veu protagonista, immersa en un procés de dol per la pèrdua d’un ésser estimat, agraeix la presència d’amistats que permeten una millor gestió d’aquesta absència sobrevinguda:

No hi ha consol per a mi,
però una cosa us diria:
gràcies amigues i amics
per fer-me companyia.

En la línia amb el que proposa Judith Butler a *Vida precària. El poder y el duelo de la violencia*, en aquesta dansa sembla que “el duelo permite elaborar en forma compleja el sentido de una comunidad política” (49) en tant que és extret de l’esfera només privada i col·locat en el centre d’un discurs en què els vincles amb els altres esdevenen rellevants. D’aquesta manera, propose, s’està creant una comunitat política en la mesura en què es defugeix l’individualisme quan es fa explícita la necessitat de l’altre per superar el tràngol de la mort.

En el cas de El Diluvi, els espais privats compartits també revelen, en alguns casos, una càrrega política associada al llenguatge afectiu. A “Somriures”, que s’inicia amb el so del riure d’un xiquet, el focus d’atenció és el món infantil, i la felicitat de la infància ocupa un lloc fonamental en la preocupació de la veu principal: “Elles volen veure’t amb un somriure”. Alhora, els xiquets són considerats com la condició de possibilitat perquè es done un canvi profund que permeta la continuïtat social:

Nosaltres, amb tu, primavera de somriures.

Nosaltres, amb tu, l’exèrcit mai vençut.

Amunt, amunt, companya, ben cap amunt.

La vida s’enfila en nom de la revolta.

D’aquesta manera, es dona per suposat que les futures generacions continuaran les lluites que el grup reivindica en el present, de manera que es polititza una activitat tradicionalment privada com és la criança. Aquests lligams alhora polítics i afectius també es remarquen a “T’escoltaré”, peça cantada en valencià i èuscar que compta amb la col·laboració del grup Huntza. En aquest tema es focalitza de nou el missatge en la creació de complicitats per tal de canviar les condicions negatives del món:

On estan els camins que a la lluita ens portaren

per lluitar sense por?

[...] Non pasatako momentu guztiak?

Borrokara eraman gintuzten bideak?

Beldurrik gabe aurrera!

(“On, tots els moments passats,

els camins que ens portaren a la lluita?

Endavant sense por!”).¹³

Malgrat que el tema no es presenta de manera expressa en clau nacional, segons la meua interpretació aquesta aliança entre individus anònims que s'uneixen per sobreposar-se a la por pot ser llegida també com un al·legat a la solidaritat entre pobles. En concret, els Països Catalans i Euskal Herria serien nacions que s'unirien per fer front a la minorització comuna que pateixen en el marc de l'Estat espanyol. La inclusió de les dos llengües en condicions força paritàries al llarg del tema —la secció en èuscar cobreix una estrofa i una tornada senceres— denota que la participació d'Huntza no és una mera decisió estètica, sinó que cerca donar un espai en la música d'El Diluvi a una veu euskaldun que represente aquesta realitat nacional.

Per altra banda, l'aliança entre diverses dones en situacions d'opressió és un tipus específic de xarxa de suport que El Diluvi trau a col·lació en algunes peces. A “Paraules silenciades” el grup planteja aquesta unió en un espai mitològic que es construeix a través de la citació del poema “Avui les fades i les bruixes s'estimen” de Maria Mercè-Marçal, del qual es prenen una sèrie de versos que es modifiquen i reordenen lleugerament:

Han canviat entre elles
escombres i varetes, venen cap a mi.
Les fades i bruixes s'estimen
on les ombres s'afinen, els dic que sí.

Els diversos tipus de dones encarnats en dos models oposats, el de la bruixa i el de la fada, esdevenen aliades en aquesta referència literària. La intenció de teixir xarxes de dones es reforça quan la cantant apel·la a les oients femenines per demanar que escolten la “dona viva”

¹³ Traducció pròpia.

que tenen a dins, convidant-les doncs a incloure's en aquest moviment. D'aquesta manera, El Diluvi imita l'estratègia marçaliana, ja que al poema original el jo poètic acaba per sumar-se a la reunió de bruixes i fades: el grup alcoià està convidant aquelles que escolten el tema a prendre part de l'acció que proposen i participar de la constitució d'una comunitat de dones basada en l'estima i la col·laboració.

També a “Ho podrem tot”, la banda presenta tres protagonistes femenines que responen des de la cohesió i els lligams recíprocs a diferents opressions: la primera d'elles és desnonada del seu habitatge i rep el suport del veïnat organitzat; la segona arriba com a refugiada i és acollida pel barri; i la tercera, que treballa en el sector de la neteja, rebutja unes condicions laborals abusives i s'uneix a les seues companyes de feina per millorar-les. Mitjançant aquests tres casos específics, el grup alcoià fa un doble exercici d'expressió política: si per una banda cada un d'ells posa sobre la taula una problemàtica social candent —com són l'accés a l'habitatge, la immigració forçada i la precarietat laboral—, per l'altra el protagonisme femení evoca la feminització de la pobresa, causada per les menors oportunitats formatives i la inestabilitat laboral i econòmica, entre altres, que les dones afronten.

La frase “cuidem les que cuiden”, que apareix en la cançó, resulta clau en aquest aspecte ja que és emprada per organitzacions de treballadores de la llar en les seues pancartes i manifestacions, com és el cas de Sindillar/Sindihogar, en què el lema s'observa en algunes *stories* destacades com a part d'un conjunt d'accions de protesta feminista. Per tant, aquesta referència posa en relleu el personatge de la netejadora i suggereix que el treball de cures és imprescindible per la reproducció de la vida i la societat. Així, la màxima feminista reflecteix per metonímia tot un model de país, en què la prioritat és el benestar individual i col·lectiu, i en què s'estableix un model de cures i col·laboració mútues per defensar els drets en comunitat des d'un punt de vista feminista i interseccional.

5.3 Afectivitat, amor romàntic i erotisme

Entre el conjunt de qüestions que involucren l'emocionalitat i l'afectivitat, un seguit de temes d'El Diluvi se centren en el tractament de les relacions íntimes i romàntiques, un dels àmbits temàtics per excel·lència de la cançó occidental, i en ocasions en proposen noves perspectives. A "Tremole" els alcoians parteixen d'un ritme de cúmbia, un ball d'origen colombià que es realitza en parelles —i que per tant es pot interpretar en clau afectivosexual— per presentar una història d'amor entre un home i una dona que recorren junts la ciutat de València. Tant la música, per al·lusions al ball, com la lletra presenten cert dosi d'erotisme, però el model de masculinitat que proposa la cançó no és en principi l'hegemònic, ja que exposa la pròpia vulnerabilitat. Així, el protagonista es descriu respecte a l'estimada com a "perdut en el seu llit" i tremolant, en el que interprete que és una renúncia a exercir el control de la situació tot "bevent descosits i descamisats". Al seu torn, la veu de la dona contrasta amb aquest discurs presentant una imatge de poder i no de subordinació: és "forta com el primer cop" i té "ulls de fera", i per tant és agent activa en el transcurs de la trobada amorosa. El que podria semblar en principi una reestructuració feminista dels rols romàntics, però, no és tal si es considera que la figura de l'home boig per amor que es subordina a la dona estimada és una constant de la cultura occidental i de corrents culturals històrics com el de l'amor cortés trobadoresc. Aquesta dinàmica, per tant, no suposa en si mateixa una subversió de les jerarquies afectivosexuals del patriarcat.

El tractament d'aquesta relació heterosexual, però, contrasta en gran mesura amb el d'altres relacions en clau queer que veurem un poc més endavant: l'espai que ocupa aquesta relació, tota la ciutat de València, és molt major que aquell que es dona a relacions entre persones del mateix gènere, i per tant la representativitat de lligams no hegemònics minimitza models com els de les dissidències sexuals. La mateixa banda s'ocupa d'aquesta qüestió a "De boca en boca", tema que en un inici sembla proposar una reflexió sobre el perill de les

xarxes socials, considerades negatives per la capacitat que tenen d'absorció i erosió dels vincles humans, que esdevenen segons el grup una "soledat conjunta". L'interés principal de la cançó, però, sorgeix se'ns diu que aquestes xarxes són una continuació dels tradicionals cercles d'opinió que sobretot en pobles dirigeixen crítiques contra aquelles persones que se situen fora de la norma. Per això el tema conté una possible lectura queer del personatge protagonista: no se'n revela mai el gènere, i en versos com "s'ha posat la falda" o "ha trucat l'amic" —un clàssic eufemisme per parlar d'un interès sexoafectiu del mateix gènere— trobem el que que considere són al·lusions implícites a un trencament de la cisheteronorma i dels rols del sistema sexe-gènere en aspectes com el vestuari o les relacions sentimentals:

Al mirall es mira, s'ha posat la falda,
ha trucat l'amic, el que sempre tarda,
s'ha assegut al banc esperant si baixa,
passarà la vida així, tot li encaixa.
[...] Fa una brisa clara, un sol que enlluerna,
i són trending topic en els grups del Whatsapp...

El fet que, tal i com la cançó ens fa saber, estiguen ocupant l'espai públic i mostrant-se amb llibertat en xarxes, que malgrat incloure el component negatiu descrit a l'inici constitueixen un espai d'expressió, seria en definitiva la constatació que s'està trencant amb una opressió que històricament ha impedit a les minories sexuals i de gènere desenvolupar les seues identitats i lligams amb plenitud a ulls de la societat.

La intimitat sexoafectiva apareix també a "Misèria i amor", tot i que des d'una perspectiva molt diferent. La relació d'aquest tema se situa en un moment de dificultats per la probable separació dels amants i la crisi existencial que s'intueix que travessen. El personatge masculí destaca per admetre la seua incapacitat per gestionar les circumstàncies i amb la frase

“Jo no soc Romeu ni tu eres Julieta” desmitifica la màxima que l’amor tot ho pot o que s’ha de lluitar per mantindre’l fins al final, com ocorre al drama shakespearia al·ludit. Ben al contrari la veu d’aquesta història, que se sap incapaç de dir “t’estime”, pacta amb l’estimada deixar l’amor enrere: “Hem deixat anar tota la tristesa, / hem pactat que mai tornarà l’amor.”

En aquesta línia podem mencionar també “Tot amor falla”, que recupera els ritmes de cúmbia que ja apareixien en “Tremole” traslladant-nos, de nou, a una temàtica d’intimitat. L’amor no tòxic ni possessiu és l’eix central d’aquesta cançó, en què de nou veiem com es rebutja la suposada omnipotència que la tradició patriarcal atorga al sentiment amorós, principi que ha existit ja des de l’Antiguitat clàssica amb versos com el reconegut “Omnia vincit amor” (“Tot ho venç l’amor”) de les *Bucòliques* de Virgili (60). Al tema d’El Diluvi l’amor no és capaç de superar qualsevol obstacle, sinó que esdevé una unió que no ha de ser font en cap cas de dolor, sinó de benestar:

Secretament m’he malacostumat
i m’ha agradat allò que em fas sentir.
Que a mi l’amor no em porta a morir,
l’amor no em dol: l’amor em fa més ric.

La proposta de deconstrucció que fa El Diluvi no és casual, sinó que pot ser considerada part de l’òptica feminista que el grup aporta al llarg de les diverses cançons estudiades. Aquest esguard cap a les relacions sexoafectives presenta antecedents en treballs anteriors, tot i que no sempre ha sigut el mateix. Per exemple, al tema “Tendresa insubmisa” de 2017 es presenta l’estima en clau de revolta:

Estime la teua tendresa insubmisa,
Estime el teu cor desobedient,

Estime el teu cos que crida vida,

Estime tot allò que ens diem!

Tot i així, veiem com encara es dona una idealització de la relació que en els temes dels àlbums estudiats ja es problematitza més, amb la introducció de nocions derivades de debats feministes actuals. Per altra banda, en alguns casos la banda aprofundeix en el potencial polític de les relacions afectivosexuals. És el cas de “L’amor que fem”, un tema que d’entrada no sembla reivindicatiu, però que fa apunts sobre la concepció social de determinades emocions o actes sensuals. Així, versos com “deixem la culpa a eixos savis / tu i jo sabem de besar” revelen la presència d’un cert estigma o penalització que des de posicions externes s’està projectant sobre la relació descrita. Al videoclip s’inclouen diverses parelles, de tipus i condicions diferents, que es besen de manera tendra i despreocupada, de manera que se suggereix que la culpa ha sigut utilitzada històricament com a eina de control social, en especial per a les persones queer. La narrativa de la cançó les encoratjaria, doncs, a rebutjar la culpa —i la vergonya aparellada— amb que al llarg de la història se’ls ha carregat per la seua orientació sexual.

No voldria cloure la secció sense assenyalar que existeix poca interacció entre les simbologies de l’àmbit privat i el món polític en els temes estudiats. D’aquesta manera es polititza una part de l’experiència humana que no sol tindre capital polític i es dibuixen vincles sentimentals renovats i models de feminitat i masculinitats nous, però no es mesclen amb assiduitat les al·lusions a l’esfera personal amb la dimensió política. Només alguns temes de *Junteu-vos* fan aquesta operació, com és el cas de “Somriures”, exposat adés, mitjançant l’elaboració d’un discurs públic sobre la cria. També en el mateix àlbum, a “He obert una porta” es dilueix en part aquesta barrera, ja que s’hi descriu un discurs emocional al llarg de la majoria de versos, però hi fan acte de presència alguns elements polititzables que criden l’atenció. Una línia, en concret, mereix que ens hi aturem: a “he

penjat mil estelades per guarnir cada racó”, un símbol de marcat caire reivindicatiu entra en els espais que s’estan compartint en el pla afectiu en el si de la relació sentimental. Malgrat ser puntual i subtil, aquesta aportació ve a recordar-nos que l’ideari del grup continua present de fons en la música malgrat no siga col·locat en primera plana del relat.

5.4 Corporalitat i ball com a eina d’afirmació

En els punts anteriors hem anat desgranant com els diferents processos relacionals i afectius desplegats a les cançons i videoclips analitzats propiciaven una concepció nova de l’erotisme i el romanticisme, les cures i la precarització femenina. Totes aquestes temàtiques tenen un aspecte clau en comú: la corporalitat, el rol preeminent que hi té el cos. La historiadora de la dansa Carol Brown assevera que “both feminism, as a politics, and dance, as a cultural practice, share a concern with the body.” i que en aquest sentit des d’una perspectiva feminista “body is understood as the primary site of social production and inscription” (198). En efecte, el cos constitueix un element vital per a la construcció política i identitària ja que sovint és el principal receptacle de les normes socials: la moral social de cada època sol articular codis per a l’exposició pública dels cossos que es tradueixen en la impugnació d’aquells que no segueixen la norma. D’aquest últim conflicte se’n fa ressò Noelia Llorens, qui al “Bolero de Requena” dona cabuda a un particular diàleg intern en què ella interpreta les dos parts implicades: “—Las mujeres de ahora visten de un modo... /—Que vistan como quieran, me importa poco”.

“Titana” aprofita el bolero, una estructura musical tradicional de la Península Ibèrica de ritme ternari, el més comú per al ball, per introduir-hi un missatge de rebuig cap a les crítiques a la vestimenta de les dones. Aquest ha sigut un eix de reivindicació feminista històric, atès que des d’instàncies patriarcals sovint s’ha utilitzat la roba femenina per exercir una pressió moral sobre les dones i justificar la violència sexual que poden patir. Un exemple

recent d'aquesta reivindicació seria el del col·lectiu xilè LASTESIS amb el tema “Un violador en tu camino”: “Y la culpa no era mía, / ni dónde estaba, ni cómo vestía. / El violador eras tú”¹⁴.

Pel que fa a la lletra de Llorens, s'aparta dels usos narratius històrics del ball del bolero, que sovint inclouen un ensenyament moral que sol preconitzar la renúncia als plaers superflus i l'acceptació del rol preestablert en la vida. D'aquesta manera se subverteixen les expectatives del format, ja que en un inici el “Bolero de Requena” tracta una qüestió més clàssica d'aquest gènere, l'exaltació del territori local, abans d'introduir la proclama feminista citada adés. Aquest moviment per part de la *cantaora* va en línia amb el que afirma Eloy Palazón: “tanto la música que puede llamarse queer como la feminista buscan redefinir las formas de relación que se establecen entre el objeto artístico y el sujeto”, el que al seu torn permet establir “otras maneras de producción del cuerpo a través de la escucha” de la música (46).

Titana torna a fer gal·la d'aquest rebuig de les moralines històriques de la música tradicional sobre la corporalitat i socialització femenines amb el “Cuplet de magatzem (Benimodo)”. Amb una important dosi de picaresca es presenta el relat d'unes treballadores del magatzem que s'escapen de la feina per acudir a ballar i beure, en el que suposa una transgressió evident dels rols de gènere en el context de la cultura popular. La insubordinació i el comboi de les dones són rebuts amb actitud irada i possessiva per part dels homes del seu entorn: “De seguida el senyoret es posa com un llopet, /i diu: ‘Xurra, a on has estat?’”.

La situació es complica encara més quan, a banda de la voluntat moralitzadora masculina dels versos anteriors, se'ns revela que una de les protagonistes acaba

¹⁴ Vegeu: LASTESIS. “LASTESIS. Plaza Sotomayor 29.11.2019. VALPARAÍSO, CHILE.” *YouTube*, pujat per Colectivo LASTESIS, 5 de desembre de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=0ed59v2hQE>.

desenvolupant un embaràs no desitjat que li fa perdre la feina, com a fruit d'una trobada sexual en el context de ball i gaudi il·lícits:

Per resultes d'estes tonteries,
al cap de nou mesos i alguns dies
a la Xurra li entra el defici
i es muda d'ofici per necessitat.

En última instància, el tema conclou amb una lliçó moral ortodoxa que pretén limitar clarament l'espai social de la dona i coartar la seua llibertat d'acció:

Y era moza de servicio y luego se puso a criar:
això passa a les criades per anar-se'n a ballar.
Xiquetes veniu, depreniu açò,
depreniu-ho bé, que açò està molt bo:
no aneu a ballar en los nòvios a aquella estació!

Tot i que el missatge sembla reforçar les normes patriarcals de conducta, la inclusió d'aquest tema en un treball en què "Titana" ja ha fet reinterpretacions feministes d'altres materials folklòrics podria suggerir una altra lectura. Tal i com afirma la sociòloga mexicana Estela Serret "la perspectiva feminista es siempre hermenéutica y crítica y, como sabemos, toda labor interpretativa transforma por definición el sentido de lo dicho" (23). En la interpretació que propose no hi hauria en aquesta estrofa una voluntat alliçonadora, sinó una recomanació per part d'una veu femenina còmplice que pretén que les dones en situacions de festivitat i ball mantinguen un control sobre quins espais públics sovintegen i amb qui, així com sobre els propis cossos i d'aquesta manera eviten caure en la trampa de la maternitat no desitjada, com ocorre a la protagonista. Com implica la cançó, aquest desenllaç suposa la

pèrdua de la independència econòmica de la dona, que es veu obligada a apartar-se del món laboral, així com a accedir sense convicció al matrimoni. Amb aquest exercici discursiu Titana estaria qüestionant a quina agenda ha servit aquest tema tradicional —una pregunta que, com apunta Tes Slominski (10), sovint ha evitat la música d'arrel— i proposant una mirada divergent per encabir-hi una identitat feminista.

Si fins ara hem vist que les músiques de ball, inscrites en la transmissió de determinats missatges a través de les lletres, poden suposar instruments de reflexió i de contestació social, caldria plantejar-se si l'ús de les sonoritats i ritmes ballables no constitueix, en si mateix, un element de possible subversió. Tenint en compte que el ball és un espai de trobada i de cohesió social, que molt sovint es produeix en ambients de festivitat i d'una forta socialització, i alhora presenta un cert erotisme o romanticisme quan es dona per parelles, podem argumentar que els espais de ball són adients per reforçar els codis relacionals establerts. Tanmateix, que aquestes músiques s'estiguen emprant per articular missatges feministes, en el marc d'unes formes de cultura popular que existien amb anterioritat sense aquesta significació, ve a qüestionar les convencions socials associades tradicionalment al ball. Per això considere que en les cançons analitzades l'ús del ball esdevé un acte amb potencialitat política en si mateix. En posar els cossos i les relacions entre ells en el centre del consum musical alhora que es defén el lliure gaudi corporal, música i text conflueixen en l'elaboració d'una capa de significat feminista reforçada a més per les possibles lectures queer d'alguns temes.

6. Geografies, espais i arrelament territorial

Al llarg de les cançons analitzades, i més enllà dels elements estudiats en capítols previs, es pot percebre la presència notable d'un territori específic, el valencià, que determina decisivament les reivindicacions polítiques que apareixen donat que les emmarca en un context cultural, geogràfic i social molt concrets. Entre els altres llenguatges que subratllen aquest reconeixement del territori, l'ús del valencià com a llengua vehicular suposa un marcador primari de valenciania si considerem que l'idioma constitueix la ferramenta amb què un poble conceptualitza i esguarda el seu territori; aquest últim, al seu torn, també nodreix el canvi lingüístic en imposar condicions naturals que necessiten ser expressades per la comunitat humana.

Els relats sobre el paisatge i la cartografia valenciana, recolzats en la llengua, cerquen dotar de legitimitat la lectura del País Valencià que fan les artistes i transmetre una sensació d'arrelament per aportar a les músiques versemblança i credibilitat, atés que es demostra la pertinença al paisatge geogràfic i psicoemocional que les ha constituïdes com a subjectes. És així que àmbits com el treball que es desenvolupa en el sector primari, i imaginaris com el lligat al món agrícola i a la ruralitat prenen molta importància pel seu rol en la conformació de la identitat de les artistes. Malgrat pugui no resultar evident en una primera lectura, el tractament de la geografia valenciana incorpora una mirada feminista que vehicula una crítica a la dicotomia tradicional entre els espais públics i privats. Mitjançant diverses estratègies que analitzaré en aquesta secció, els temes estudiats afavoreixen la constitució dels espais íntims i de diversos elements de la geografia comunitària com a part d'una sola unitat territorial que és modelada de forma determinant per l'afectivitat i els lligams emocionals. Totes aquestes línies discursives propicien la conformació d'un relat global sobre el territori valencià en el qual les artistes reconeixen la potencialitat política de la terra i les lluites que es

disputen al voltant d'ella, alhora que li confereixen una càrrega emotiva destacada que les associa a les vivències personals.

6.1 La llengua com a marcador territorial: el cas de "Titana"

Els usos lingüístics i la seua relació amb la cohesió territorial suposaran un punt d'interés per artistes com Noelia Llorens, que al llarg de *Titana* fa explícits ja en els títols dels temes els municipis en els quals cada peça ha sigut recollida, una tria implica que una reivindicació de cohesió territorial. Aquesta, tanmateix, no va acompanyada d'un relat feminista fort, com sí que veiem en altres qüestions, i en aquest sentit el tema de la llengua constitueix una excepció dins el corpus ja que gairebé no és sotmès a esguards feministes de cap tipus, el que col·loca reivindicació lingüística i feminista com a causes paral·leles però no interrelacionades en la discografia seleccionada. Tot i així, la vertebració territorial és fonamental per comprendre la concepció de país dels artistes: a la "Malaguenya de Castalla", a tall d'exemple, *Titana* fa un al·legat per la integració del sud valencià dins el conjunt del país mitjançant l'ús de la malaguenya. Aquest subgènere és una vara¹⁵ o subestil del conjunt general del cant d'estil valencià, i en concret una variació de l'esquema musical més ample denominat *de l'u*. En paral·lel, a aquesta tria musical Llorens uneix la menció d'Enric Valor, un literat emblemàtic perquè va recuperar el patrimoni folklòric narratiu de moltes comarques valencianes, en un procés homòleg al que *Titana* i la resta d'artistes estudiats fan rellegant i recuperant cançons d'arrel local i reintroduint-les com a part d'una identitat valenciana moderna.

Noelia Llorens inclou el sud valencià dins la geografia simbòlica en què ítems com la rondallística de Valor són culturalment operatius. Per entendre tota la dimensió d'aquesta proposta, cal tindre en consideració que al llarg de la història les comarques meridionals han

¹⁵ Terme adaptat al valencià des de la denominació castellana dels *palos* flamencs i introduït pel grup de música d'arrel Al Tall que fa referència als diversos subgèneres del cant d'estil valencià.

sigut territori fronterer en què la identitat i llengua valencianes no s'han assentat mai per complet i, per tant, han suposat un dels principals punts de fricció geogràfica per les reivindicacions valencianistes. Carlos Cárdenas remarca com molts autors “solen remuntar-se a les propostes de provincialització del segle XIX i el problema que va suposar per al territori valencià dividir-se en tres províncies i que la central prenguera el nom de tot l'antic Regne” (121), cosa que va propiciar un escenari en què afloraren sentiments provincialistes castellonencs i, sobretot, alacantins. L'autor també ens remet a l'obra de Joan Fuster, qui “va assenyalar una divisió identitària dins de la província alacantina [...] que separaria dos territoris que no orbitarien al voltant de la capital, Alacant, sinó els del seu nord cap a València, i els del seu sud cap a si mateixos” (100). A més, s'afegeix el factor que les zones del sud han sigut les primeres en ser castellanitzades per la immigració massiva dels últims tres segles, alhora que la manca d'infraestructures que la connectaren amb la resta del país han propiciat l'aparició d'un sentiment cantonalista oposat a la valencianitat. És per tot això, i considerant aquests antecedents, que es pot considerar que versos com “des del castell de Castalla / es veu Alacant” defensen la inclusió d'un sud llargament oblidat en el territori valencià i el desenvolupament de la identitat nacional en aquestes contrades.

Cal aclarir que la frontera meridional no és l'única atesa per l'artista: a “Bolero de Requena”, “Fandango de Hortunas” i “Seguidillas de Vallanca”, Llorens revisita peces de pobles castellanoparlants propers a terres manxegues o aragoneses. Aquesta decisió, que d'entrada no sembla destacable, ho pot ser si la llegim fixant-nos en el model de País Valencià que s'ha proposat per norma des del nacionalisme valencià. Els sectors valencianistes, concentrats en l'espectre de l'esquerra i influïts per l'obra fusteriana, han defensat des de la Transició la catalanitat del País Valencià en un moviment que cercava la supervivència de la llengua pròpia. Açò es deu sobretot, com declara Antoni Rico, al fet que “aquest factor castellà ha estat històricament un *problema* a l'hora de traçar un relat coherent

per al conjunt dels valencians” (77), fet reforçat per les tesis fusterianistes que defensaven que “tot allò que és considerat com a valencià, començant per la llengua, és allò que es desenvolupa a la zona catalanoparlant” (87). Aquesta visió de la realitat bilingüe i diglòssica del país ha dificultat la consolidació d’una valencianitat uniforme i funcional, ja que les zones castellanoparlants han quedat sovint fora de les reivindicacions valencianistes i relegades a un pla molt secundari en la construcció ideacional del país.

La decisió de Noelia Llorens de posar el folklore de les comarques de parla castellana al mateix nivell que la resta sembla contradir aquesta deriva històrica. La inclusió del castellà en el seu treball podria ser vista com a acceptació del marc de diglòssia que es dona al País Valencià: tanmateix, que aquesta llengua aparega en exclusiva quan es referencia folklore de comarques castellanoparlants mentre es dona un ampli espai de representació a aquelles altres catalanoparlants respectant-ne la llengua en tot moment pot indicar una altra lectura. Baix la meua interpretació, Titana pretén mostrar en la seua complexitat la realitat bilingüe del país sense perjudici pel valencià, alhora que fa destacar els noms propis dels pobles d’aquest territori sovint culturalment fronterer i indefinit. Enfront de la seua possible adhesió a altres identitats properes com la manxega, la *cantaora* fa una lleugera modificació de la lletra original de les “Seguidillas de Vallanca” de manera que pertanyer al País Valencià es plantege com una tria en positiu i s’implica la valencianitat d’aquesta localitat:

Las *trujo* un fraile,
seguidillas manchegas.
[...] ¿De cuáles quieres
seguidillas corridas?
De las valencianitas,
que son alegres.

En altres ocasions l'aparició d'una localitat específica pretén posar en valor les qualitats d'aquella població o deixar constància d'alguna aportació especial al conjunt de la cultura o patrimoni valencians. Ocorre així amb la “Fandangà”, en què Victoria Sousa “Victorieta”, convidada per “Titana”, declara que “el nostre cant valencià / té en Godella un gran bressol”. La inclusió d'aquests versos per part de Llorens té dos resultats notoris: en primer lloc, lloa el poble de l'Horta Nord per la contribució feta a la música tradicional valenciana; i en segon lloc suposa un gest d'afirmació identitària, que dona pes al relat de la *cantaora* i el fa creïble per una audiència valenciana. En el cas de Titana, Godella és homenatjat per la seua contribució a la música d'arrel alhora que, en un dels pocs moviments clarament feministes d'aquesta temàtica, es reconeix com un espai en què els lligams afectius juguen un rol clau, exposant els noms propis dels familiars que han participat de la criaça de l'artista —com ja hem observat en el capítol 2 de l'anàlisi.

6.2 Cartografies polítiques i emocionals

La dicotomia hegemònica entre espai públic i privat es difumina en els temes analitzats, com ja s'ha dilucidat al capítol anterior. També ho fa la diferenciació entre la geografia física i el paisatge emocional, de manera que els elements naturals i del relleu no són només esmentats de manera tècnica, sinó comentats des del punt de vista dels sentiments i els records que generen. A “D'allà (Romanç 1: Sóc)” La Maria fa un recorregut als propis orígens des de l'afectivitat, i espais privats com la casa i la cuina, a més fortament associats a les cures i als espais considerats femenins que estudiàvem adés, coexisteixen i es presenten en pla de continuació amb elements orogràfics com el Montgó o el Mondúver, muntanyes que delimiten la comarca de la Safor en què la *cantaora* radica. Amb aquesta decisió, la cantant, en paraules de Carole Pateman, “no sólo rechaza explícitamente la separación liberal de lo público y lo privado, sino que implica también que no puede ni debe trazarse distinción

alguna entre los dos ámbitos” (46). Desatendre la divisió tradicional entre espais domèstics i la geografia col·lectiva per constituir un paisatge afectiu unitari suposa proposar un esguard feminista cap al territori i la seua configuració, que estén l’experiència femenina a aquests darrers i els emotivitza:

Vinc d’una casa a on es cuinava amb molt d’amor.

[...] Tinc muntanyes besant el mar

i tinc mars que curen mals

entre Montgó i Mondúber,

jo hi visc allí, respire bé.

També El Diluvi dota els espais públics de certa intimitat a dos temes de *Junteu-vos*. A “Tremole”, que com hem vist adés narra una trobada afectivosexual, el fet amorós es desenvolupa en el marc de la ciutat de València. Allò femení s’equipara amb allò territorial mitjançant la identificació de la dona objecte de desig amb l’espai urbà, amb versos com “eres la València que mossega”. Considere que la feminització de la ciutat i la seua presentació com una amant rebel reforça la càrrega eròtica que presenta la cançó però no suposa una subversió dels discursos patriarcals per part de la banda. Açò es deu al fet que se segueix presentant l’espai públic urbà, en paraules de Helen O’Shea, com “an arena in which women are deviant [...] and where being acknowledged or heard is contingent upon special dispensations being made” (59), en aquest cas ser objecte de desig per la mirada masculina. Tot i així, és ressenyable que el rerefons urbà no sigui un simple decorat; els carrers no només es transiten sinó que s’habiten des de l’afectivitat, i ciutat i cos estimat esdevenen així dos paisatges que s’emmirallen i deixen marca duradora en l’amant. Per això el tema inclou una picada d’ull al poema “Els amants” d’Estellés: “prenent el carrer dels amants / omplint-

nos de goig de Quarts a Serrans”. La referència indirecta al burjassotí remet, com recorda Jordi Oviedo, a la mateixa geografia urbana amorosa (127) que ell definia en la seua poesia.

6.3 El factor agrícola: imatges i tractament

En algunes ocasions l'ús dels espais geogràfics no es manifesta de manera explícita, sinó que més aïna apareixen elements del món vegetal i agrícola del territori amb voluntat metonímica, ja que assenyalen un espai territorial i cultural valencià caracteritzat per la presència d'aquests elements. Si bé podria semblar que aquesta és una tria pròpia dels artistes estudiats, en el cas valencià s'ha produït al llarg del temps una utilització del món agrari i del treball de la terra com a element definidor del país i la seua gent. Aquest lligam no només es reflecteix en la cultura popular sinó que inclús ha arribat a tindre ressò polític en alguns moments de la història valenciana. Així, com ens fa saber Vicent Franch ja durant la Segona República, “una branca del minoritari valencianisme polític es decantarà per l'agrariisme”, un nou ideari polític que “enlaira la realitat agrícola com a primigènia de l'estructura econòmica valenciana” (s.p.). És en base a aquests antecedents que en el context valencià l'imaginari vegetal i agrícola es pot llegir com un element de natura política.

Nombrosos exemples de l'ús de simbologies florals i arbòries són apreciables al llarg dels àlbums: per a Carraixet, per exemple, sovint compleixen la funció d'obrir la porta a l'afectivitat, alhora que fan participar al territori de la mateixa. Ho veiem en “Alça't i Crida”, en què es lloen “les arrels de les oliveres, / les garroferes i els xiprers” de manera que, segons que propose, la tria dels arbres indica que la pertinença de l'individu al paisatge es manté al llarg de tota l'existència. L'olivera es caracteritza per una longevitat mil·lenària durant la totalitat de la qual, a més, pot romandre productiva, i el xiprer sovint s'ubica en cementiris i espais de sepulcre i té clares connotacions funeràries. Una inscripció completa, des de la naixença a la mort, de les persones en el seu element natural immediat es deixa entreveure

també en “El Gessamí”, en què la parra es descriu com la planta que “madura, ens alimenta i ens acomiada”, és a dir, que està present en tot el cicle vital.

En alguns dels versos, les imatges naturals són adreçades en qualitat de protagonistes del relat o interlocutors directes. A “De Poble”, Carraixet parla de tu a tu a l’horta com a espai de sosteniment: “horta que bategues vida”. La terra productiva és motiu de lloança, la qual cosa no és exclusiva d’aquest treball sinó que es dona en repetides ocasions dins la música en valencià de caràcter urbà, com a resultat d’una voluntat de lligar-se al territori d’un país minoritzat. En el cas de Carraixet aquest discurs s’explica per la provinença del grup, que té el seu nucli originari a Tavernes Blanques, poble enclavat a l’Horta Nord de València. Tornant a “El Gessamí”, la flor que dona títol al tema ocupa un rol destacat en l’estructura de parentiu de les artistes, que la descriuen com “l’essència de la meua família” i “la fragància de casa meua”. La flor pren així unes connotacions molt íntimes ja que la seua flaire porta aparellada tot un seguit de records i marques afectives que demarquen l’espai familiar. Aquesta humanització de la natura també pot servir per reconèixer-se part de la mateixa: a “Foguera”, la vocalista d’El Diluvi Flora Sempere empra un femení plural per declarar-se “filles del cor de la terra” així com “tocades pel Mediterrani”. És a dir, s’estableix amb el territori un cert grau de filiació materna en què dona i terra semblen ser dos cares d’una mateixa moneda. O’Shea ja adverteix sobre aquest paral·lelisme que “the hoped-for nation of anti-colonial movements and the nation as celebrated by nation-states all tend to be represented symbolically as feminine.” (63), per la qual cosa aquesta feminització del territori pot ser vista com una perpetuació d’aquest ideari nacionalista patriarcal. Tot i així, interprete que en aquests casos estem davant un acte d’apoderament, atés que no es fa referència a la terra des d’una col·lectivitat nacional anònima, sinó des d’una dona cantant per a un grup femení. Es tracta, doncs, d’un gest de dones que se situen a si mateixes al centre del relat territorial.

El lligam amb el terreny sembla ser una font de legitimitat per a les músiques, ja que demostrar que es coneix el país i s'hi té un vincle profund funciona com una afirmació artística per la qual les cançons obtenen emblematicitat (Ayats, “El gest digne”), és a dir, el potencial de representativitat del poble valencià —i de retruc, de les dones valencianes. Al tema de clausura de *Carraixet 50 anys*, de títol homònim, el grup taverner resumeix bé aquesta ambició de perdurar en l'imaginari col·lectiu gràcies al bagatge d'haver recorregut el país de manera extensiva. Aquesta trajectòria estableix una relació de reciprocitat en què grup musical i territori es nodreixen de forma mútua:

Amb les nostres cançons hem omplit
de música la nostra estimada geografia
de pobles, viles i ciutats.
Eixa és la nostra història,
eixe és el nostre llegat.

6.4 Discursos ecologistes i conservacionistes

El procés de consolidació del discurs artístic en base al fet territorial no se centra només en expressar l'emocionalitat, sinó que també s'ocupa de com la geografia s'habita i es treballa d'unes maneres específiques. Aquesta qüestió resulta clau per a les artistes, ja que la relació amb la terra suposa un factor fonamental de la constitució identitària individual i valenciana. En aquesta línia, s'apela a la memòria del sector primari i les classes populars per recuperar elements d'un món tradicional que, en molts casos, ja s'ha perdut. Aquest moviment, tanmateix, no és de caire nostàlgic sinó que suscita una reflexió al respecte de les maneres en què s'interactua amb el territori en el present i com aquestes estan modelant la identitat valenciana actual. Així, a través de la música es dona testimoni del model econòmic que s'ha desenvolupat des del segle XIX al País Valencià i que ha modificat el paisatge de forma

decisiva. L'aproximació a aquest model revela com les cantants són depositàries d'un conjunt de pràctiques i experiències heretades de les generacions anteriors, però també aporta una mirada crítica al respecte i serveix per proposar alternatives.

Un dels elements més repetits al llarg de les cançons és la glorificació del treball de la terra i els seus productes en tant que marcadors de classe que s'exhibeix amb orgull per part de les artistes. A "Copeo de Bocairent", Noelia Llorens descriu explícitament aquesta dansa com a "ball del poble que sua i treballa", en què el caràcter humil i popular dels balladors se'ns presenta com a inextricable de la música. A "Feu-nos lloc" de Carraixet, el vers "de la mar i les muntanyes / ja tenim la pell morena" fa al·lusió a l'exposició al sol de les classes populars que treballen a la intempèrie, en oposició als sectors benestants. D'aquesta manera la connexió a la terra es reclama com un atribut propi de la massa treballadora, que hi pertany i alhora la protegeix: "Este lloc que ara és el nostre / com a nostre el defensem". L'objectiu últim d'aquest exercici d'identificació amb la terra no és un altre, doncs, que la cohesió social i la voluntat, d'acord al primer vers del tema, de "fer un lloc que agermane". En aquest sentit veiem com s'estableix una connexió amb el capítol 2 d'anàlisi, ja que la preocupació per la col·lectivitat i la creació de vincles es desenvolupa en gran part gràcies al paper que hi juga el territori. A més, considere que la cohesió social, la defensa de la terra i la connexió que presenta amb les classes treballadores es presenten de forma interseccional, ja que aquestes tres qüestions queden lligades de manera que la vindicació d'una d'elles suposa també un avenç en les altres.

Dins aquesta confluència de reivindicacions exposada, el paper que el treball del sector primari desenvolupa en la conformació de la identitat esdevé fonamental perquè es llig com un marcador de classe treballadora, i denota per tant un arrelament a experiències populars. Aquest discurs es fa notori en casos com el de La Maria, que en "La iaia del piso (La Maria Llorca)" i "La iaia de la mar (La Maria Rubio)" aprofita la inclusió dels testimonis

de les àvies per fer conèixer certs aspectes de les societats en procés d'industrialització en què aquestes dones van viure. Així, Maria Llorca posa sobre la taula el rol femení en la cadena de producció de la taronja i, en específic, en el *timbratge*, l'acció d'estampar amb tinta un segell en cada peça de fruita per a la seua comercialització. En aquest context fa un comentari sobre el paper de la música en aquest àmbit laboral i com el cant per part de les dones, interprete jo, contribuïa a reforçar una determinada mística de la feminitat, per emprar l'expressió de Betty Friedan (1963): "pareixeu àngels". El passatge, doncs, aporta detalls d'un sector productiu, el del cítric, que ha sigut clau per definir la personalitat exportadora i l'auge comercial del País Valencià des del segle XIX, alhora que ha modificat en mode substancial el paisatge agrícola de moltes comarques valencianes. Però no només: el tema també mostra que aquest desenvolupament ha suposat un reforç dels rols de gènere al llarg de la cadena de producció, ja que els homes participen sobretot de la collita mentre que les dones solen encarregar-se del triatge i processament al magatzem, tasques per les quals han percebut retribucions menors i que encara hui es caracteritzen per la precarietat salarial (Fayos). El testimoni de Llorca, doncs, ens permet endinsar-nos en l'experiència femenina en un sector clau per la modernització del país.

Pel que fa a la Maria Rubio, se centra en el paper comunicatiu i cohesiu de la música en etapes prèvies al mitjans de difusió massiva: explica, entre d'altres, l'existència dels *bandos*, missatges d'abast públic que es pregonaven pels pobles acompanyats sovint de música per facilitar-ne la recepció. El fet musical, doncs, vertebrava els missatges i en potenciava la transmissió. Des de la meua perspectiva, aquestes referències als modes de vida i als sabers anteriors a la globalització i digitalització suposen una font de legitimitat per a la *cantaora*: per una banda, es demostra receptora de tota una tradició que ha incorporat gràcies a les experiències directes dels seus familiars; per l'altra, fa palés el propi origen treballador i proper a la terra i a les músiques d'arrel que es desenvolupaven en aquest context.

L'exposició del passat, a més, s'allunya de posicions d'idealització i mostra la societat de les àvies com una immersa en un procés profund de canvi i en què els efectes del patriarcat eren ben presents en la divisió sexual del treball.

Un dels eixos que apareixen en els discursos en defensa del territori en aquestes cançons és la presència d'un ideari ecologista, que apareix sobretot en *L'Assumpció* de La Maria i *Present* d'El Diluvi. En aquest cas, però, i igual que amb el tractament que es fa de la historiografia o la qüestió lingüística, l'ecologisme no és tractat des d'un punt de vista ecofeminista o interseccional, sinó que es presenta com una causa sense vincles directes amb el feminisme, malgrat ser complementàries dins l'ideologia dels artistes. Malgrat tot, la reflexió política sobre l'ocupació que es fa del territori i l'explotació dels seus recursos és important per comprendre el model de país que s'està defensant. La desconexió entre ecologisme i feminisme no sembla respondre a una separació conscient d'ambdós temes, sinó a que l'enfocament predominant de la lluita ambientalista es planteja des del prisma de la lluita de classes, en tant que es posa sovint el focus en les elits econòmiques, que han imposat un model econòmic específic sobre el territori, i l'impacte d'algunes de les seues indústries.

El cas de La Maria és paradigmàtic, atés que el seu salt a la fama es va produir gràcies a la interpretació del tema "Arranquen vinyes". Aquesta tonada oriünda del poble d'Alcàsser s'ocupa de les transformacions que el camp valencià ha patit al llarg del segle XX i XXI durant la recerca d'una expansió econòmica. En efecte, els cultius tradicionalment presents en el territori com la vinya i la garrofera, que es caracteritzen per una baixa demanda hídrica i una gran capacitat d'adaptació a les vicissituds climàtiques, han sigut substituïts per plantacions hortícoles de regadiu amb orientació exportadora. Açò ha vingut propiciat, a més, per l'explotació de les aigües subterrànies i els pous, una de les fonts hídriques més importants en un territori com el valencià, sotmés a pluges irregulars i sovint torrencials. És amb aquest

context de fons que La Maria ens relata a la tercera estrofa del tema l'anècdota d'un sífó que rebenta produint un balafiu de l'aigua, fet molt greu en el context actual de la crisi climàtica:

Han tirat l'aigua, estaguent regat

Sifó de Romero: Ací què ha passat?

Jaume li diu: Això com ha estat?

Romero li contesta: Ja s'ha rebentat, ja s'ha rebentat.

La meua lectura d'aquesta cançó és que la *cantaora* olivera aprofita la tonada tradicional per vehicular una crítica a la gestió dels recursos naturals que s'ha fet des de sectors com l'agricultura extensiva en el País Valencià, orientada des de fa dècades a una exportació fructícola massiva que de manera implícita es qüestiona en l'estrofa. Més explícits dins aquesta línia són els missatges desplegats per El Diluvi. En "Costa Blanca 1993", el grup alcoià col·labora amb la banda Auxili per fer un al·legat de defensa de la terra enfront de l'especulació neoliberal:

Construcció desmesurada,

benefici exclusiu;

edificació barata,

rendiment atractiu. //

[...] La costa era com era,

han fet tot el que han pretés.

Com es pot percebre, el tema critica la bombolla urbanística desenvolupada a les comarques litorals valencianes des dels anys 1960, en què el model actual de turisme massiu de sol i platja començà a articular-se com a part del programa *desarrollista* del franquisme que després continuà en el període democràtic. Encara hui en dia es dona, en paraules d'Aina

Faus i Marina Requena, una “dialització del territori [...] que adjudica al litoral els conflictes derivats dels processos urbanístics” (135) i que “desvela un continu urbanístic a la costa valenciana, de nord a sud, que es tradueix en una excessiva ocupació del territori i una degradació mediambiental i paisatgística” (136). En consonància amb aquesta percepció, el Diluvi denuncia així el caràcter oligàrquic, caciquil i invasiu del sector:

Venim del que venim,
cultura de cacics. //
No són com tu i com jo:
vestint disfresses de vida,
juguen a la mort.

La cançó impugna un model que ha suposat un ingent consum de recursos naturals i humans alhora que una alteració irreversible dels ecosistemes costaners mediterranis. La gravetat d’aquesta destrucció s’accentua per la concentració de la riquesa turística perpetrada per les oligarquies a costa de la precarietat de les poblacions locals: segons dades de 2021 de l’Institut Valencià d’Estadística, les comarques amb major percentatge de població en risc de pobresa o exclusió social són també aquelles en què l’activitat turística té un major pes sobre el conjunt de la economia, amb el Baix Segura, la Marina Alta i la Marina Baixa encapçalant el rànquing.

Al mateix temps que es denuncia la desfeta que la proliferació descontrolada del sector terciari ha suposat per al territori, la cançó adverteix sobre l’emergència climàtica que ja està afectant el territori valencià. S’esmenten així episodis com les DANA,¹⁶ que han sigut freqüents en els últims anys, i entre les quals destaca l’ocorreguda el 2019, que va afectar

¹⁶ Sigles per *Depressions Aïllades a Nivells Alts*, episodis meteorològics coneguts popularment com a *gotes fredes* que suposen l’acumulació torrencial de precipitació en períodes molt curts de temps.

sobretot les comarques del sud del país. Aquesta problemàtica s'uneix amb la voluntat per part d'elits i autoritats de mantindre el model neoliberal de construcció sense control, que inclou la possible ampliació futura del port de València amb una nova terminal per creuers. Aquest projecte, que els artistes esmenten a la cançó baix el terme *Valènciaport*, és afavorit des d'estances institucionals però suscita un important rebuig ciutadà (“Manifestació multitudinària”) atés que posaria en risc la preservació a llarg termini de l'Albufera, espai natural adjacent de gran valor ecològic. Enfront dels poders econòmics que “juguen a la mort”, la banda proposa un model de país respectuós amb les dinàmiques històriques del territori, en què es planteja la importància de la conservació i d'un sector primari equilibrat amb els cicles de la terra.

A més, la defensa del patrimoni natural es vincula a la supervivència col·lectiva a “Tempestatibus”, també dins l'àlbum *Present*. En aquest tema, les conseqüències de la desfeta anunciada a “Costa Blanca 1993” ja són una realitat: s'hi presenta l'imaginari apocalíptic d'un territori assolat per l'activitat dels propis humans. La veu narradora descriu com “s'assequen els rius” i recorda uns hipotètics receptors com “desfeien casa seua”, de manera que els responsabilitza implícitament per les conseqüències de les seues decisions. Estem davant d'una interpel·lació directa a actuar abans que siga massa tard per revertir el col·lapse ecològic, ja que recórrer a un imaginari catastròfic que encara no ha ocorregut resulta hiperbòlic i poc versemblant, però pot ser efectiu a l'hora de produir un impacte emocional en l'oient que el porte a implicar-se en la problemàtica tractada.

6.5 Instrumentació i estils: el so com a localitzador territorial

Tot i que fins ara m'he centrat sobretot en els motius de les lletres, l'arrelament al territori també es manifesta en els usos sonors desplegats. Si bé en un principi pot no ser evident, les diferents posicions que les artistes seleccionades ocupen respecte al patrimoni sonor i musical

valencià suposen una mirada feminista. En el cas de Noelia Llorens, la més conservadora a nivell sònic, aquesta mirada s'esdevé del fet que estiga ocupant una posició de recuperació i interpretació de música tradicional que usualment s'havia reservat als homes. La resta d'artistes, per la seua banda, s'allunyen de forma parcial de les sonoritats tradicionals, com és el cas de Carraixet i La Maria, o directament s'introdueixen en el mestissatge, com passa amb El Diluvi. D'aquesta forma es proposen modificacions i revisions a la tradició sonora valenciana i, en el procés, es desarticulen molts dels pressupòsits patriarcals que l'han caracteritzat.

Molt destacable és l'ús d'una instrumentació que, lligada com està a gèneres de la música tradicional valenciana, contribueix a construir un paisatge sonor que situa l'oient en un marc geogràfic particular. En paral·lel, la recuperació de peces o gèneres característics de zones particulars contribueix a remarcar la coneixença del territori musical per part dels artistes. Tanmateix, aquests no renuncien a integrar la música valenciana en el conjunt de músiques del món, i deixen la porta oberta a l'aparició d'estils originaris d'altres contrades, però que han jugat un paper en la conformació del gust musical de les classes populars valencianes o simplement tenen un valor personal per l'artista en qüestió. D'aquesta manera, la música d'arrel valenciana s'obre a nous llenguatges i reafirma la seua actualitat, alhora que els artistes proposen una definició de la mateixa que és tan diversa com la societat actual del País Valencià.

És el cas, per exemple, dels instruments de corda pinçada, molt presents al llarg dels diferents àlbums analitzats: així, el guitarró valencià és emprat amb recurrència per El Diluvi, que l'inclou en la seua formació habitual, i es pot escoltar també en temes de La Maria com "D'allà (Romanç 1: Sóc)". Altres instruments de la família presents en les músiques d'arrel com la bandúrria i el llaüt també fan acte de presència, i a més reben mencions específiques en la lletra de "Pare" per part de Carraixet: "per les teues bandúrries i llaüts / que ressonen".

En l'àmbit del vent, la dolçaina s'erigeix com a símbol de valencianitat gràcies, entre d'altres, al recognoscible timbre que té, i protagonitza seccions senceres de cançons, com a la introducció de “Feu-nos Lloc” de Carraixet.

Pel que fa a la vocalitat, moltes de les cançons estudiades es caracteritzen per un abundant ús del melismatisme, és a dir, per la presència de múltiples notes en cada síl·laba textual, en ocasions amb una intenció virtuosa. La presència de melismes no només es redueix al panorama d'arrel valencià: com assevera Antoni Martorell, les músiques d'arrel de gran part dels pobles mediterranis presenten una “forta tendència al desenvolupament melismàtic en les cançons de ruralia” (13). Així doncs, aquest recurs no només reivindica el País Valencià com a ens autònom sinó que inscriu les composicions dins el corrent de la *mediterraneïtat*, tot establint uns lligams culturals entre pobles i nacions que divergeixen en la seua configuració política. Aquesta idea coincideix amb el que defensa l'etnomusicòleg Vicent Torrent, que considera que l'esforç per la recuperació de la música d'arrel valenciana s'ha d'emmarcar “en un àmbit més ampli que el regional valencià i el nacional català: un àmbit que coincideix amb l'estàndard mediterrani tradicional” (29). En aquesta línia van també tries harmòniques i tonals com la presència del mode frigi, que en el cas de Carraixet trobem en peces com “La nostra Carmen”. De nou aquest ús de la modalitat frígia per part de la banda teixeix connexions amb tradicions musicals del Mediterrani i el sud d'Europa com el flamenc i la música balcànica, aquesta última representada a “La revolució” en la col·laboració d'El Diluvi amb la Balkan Paradise Orchestra.

Per altra banda, la revisió i utilització de gèneres propis de l'espectre d'arrel valencià com el cant de batre, les *albaes*, el fandango i la malaguenya denota una gran coneixement territorial per part de les artistes. En el cas de Noelia Llorens la tasca de recuperació és gairebé etnomusicològica, ja que recupera tonades exclusives de localitats específiques, com el “Copeo de Bocairant”. A la vegada, però, les cançons deixen entreveure una voluntat de

projecció de la música valenciana que no remet només al mateix País Valencià o a l'àrea comuna mediterrània abans esmentada en que *grosso modo* s'inscriu. Ben al contrari, algunes produccions, arranaments i tries artístiques fan evident que les connexions que es fan des de les propostes musicals tenen un abast global que comprén dos vessants principals. Per una banda, la incorporació d'elements que provenen de músiques d'arrel no valencianes o mediterrànies suggereix la presència de relacions musicals més enllà de l'entorn geogràfic proper. És el cas de El Diluvi amb la presència de ritmes de cúmbia abans comentats o la presència d'un tango interpretat per l'avi de Noelia Llorens en el "El iaio i la mare". Per altra banda, la proposta de produccions i arranaments moderns i experimentals que fan artistes com La Maria i El Diluvi connecten les cançons, i per extensió la música tradicional valenciana, amb els corrents globals de la música urbana. Baix la meua interpretació aquest moviment respon a una voluntat de combinar els dos imaginaris, el folklòric i el modern, en tant que els dos han influït aquesta generació d'artistes, que ha crescut arrelada a un patrimoni musical territorial alhora que inscrita en els corrents globalitzadors de la música urbana actual.

En definitiva, el conjunt dels treballs analitzats conté tot un ventall de propostes sonores i concepcions de la música d'arrel que la connecten amb el món del mestissatge, el qual funciona com un espai sonor en què aquestes músiques entren en contacte amb influències d'altres tradicions musicals. Per això es pot considerar que defugen una concepció essencialista del que és la música d'arrel valenciana, una posició que s'alinea amb la voluntat de qüestionar-ne aspectes tradicionals, com el biaix androcèntric. A la vegada, mitjançant la combinació d'influències i sonoritats s'està generant el que podríem denominar un so *glocal*, l'expressió local d'unes aspiracions globals de recuperació de patrimonis folklòrics que poden, en el procés, ser posats en comú amb altres músiques del món i urbanes. L'ús de determinats instruments, construccions harmòniques o vocalitats suposa, per la seua banda,

un delimitador territorial de primer ordre, atés que els sons i les músiques són molt sovint conceptualitzades en tant que representatius de marcs culturals i geogràfics específics. D'aquesta manera, l'ús dels codis sonors també funciona com un element d'arrelament, ja que demostra una coneixença de la geografia musical del país, és a dir, d'aquelles expressions musicals que li són pròpies i recognoscibles.

7. Conclusions

Els cinc àlbums analitzats suposen una representació àmplia de les propostes més recents de la música d'arrel i el mestissatge valencians, i com a tals donen una imatge significativa de com la societat valenciana del present ha influït i s'ha vist influïda pels fets musicals. A l'inici d'aquest treball he plantejat la següent pregunta de recerca: com intersecten els discursos sobre la valencianitat i les qüestions de gènere en les músiques d'arrel en valencià de l'últim lustre? El meu objectiu ha estat escatir de quines maneres els relats sobre el fet nacional valencià conflueixen amb les qüestions de gènere i les mirades feministes dins el corpus estudiat. La meua hipòtesi ha estat que en la música analitzada es produeix una confluència d'aquestes dos reivindicacions que suposa una novetat en la música tradicional del País Valencià. Al mateix temps, he proposat que aquesta combinació de relats conté una nova lectura de la identitat valenciana que la fa interactuar amb un conjunt de debats candents en la societat valenciana actual, connectada al panorama polític global. En efecte, la major presència de dones en la música d'arrel i la introducció de nous discursos permet posar sobre la taula les preguntes que Tes Slominski planteja a propòsit de la música d'arrel: què és la tradició i, sobretot, a quines agendes polítiques serveix? (10).

Durant l'anàlisi hem vist com es rellegeixen símbols polítics i històrics i material folklòric i cultural; com es polititzen les experiències íntimes, la corporalitat i l'afectivitat com a part del procés de constitució personal i col·lectiva; i com s'examinen el territori i les seues simbologies per unificar geografia col·lectiva i espais privats. Aquest processos permeten extreure les característiques patriarcals d'aquests elements i col·locar-los en un discurs que posa les dones en el centre del relat. Així, com demostren els capítols previs, el corpus escollit comparteix el tret comú de mostrar

els efectes del feminisme en la reinterpretació de la música d'arrel cantada en valencià durant els últims cinc anys; tanmateix, i atès que els àlbums han estat triats pel seu caràcter representatiu de la varietat del camp, cada àlbum proposa una resposta diferent a la hipòtesi plantejada. D'aquesta manera, en el cas de *L'Assumpció* de La Maria, la cantaora fa confluïr valencianitat i feminisme mitjançant la decisió de donar veu a les àvies, que revelen les vicissituds de l'experiència femenina en les societats en procés d'industrialització, i qüestiona la divisió entre els espais privats de la intimitat i la cartografia col·lectiva en presentar ambdós com a part d'un territori amb solució de continuïtat. La recuperació de materials folklòrics i religiosos previs també és una prioritat per a l'artista, que combina diversos llenguatges musicals per situar aquest patrimoni cultural en un nou context interpretatiu, i donar així un nou lloc a la tradició. En una línia semblant, Noelia Llorens referencia en *Titana* les arrels familiars com a marcadors feministes però també de classe i pertinença geogràfica, i dona espais de visibilitat a dones de la música tradicional. Alhora, articula una proposta de país que té en consideració la diversitat interna de la seua geografia i cerca sobreposar-se a dificultats històriques, com la vertebració del migjorn valencià en la nació i la integració entre comarques de parla catalana i castellana. Tot aquest procés va de la mà de la reinterpretació de peces tradicionals que en alguns casos són modificades per introduir-hi reflexions actuals en clau feminista.

Mirada femenina i realitat nacional coexisteixen també en l'obra de Carraixet, tot i que aquest grup fa un major èmfasi en el paper del territori, i en *Carraixet 50 anys* les simbologies agrícoles constitueixen un eix de vertebració identitària per les artistes. A més, la banda troba en l'estudi de la història valenciana i la reivindicació del paper que hi tingueren les dones un punt de reivindicació política, qüestió en què incideixen de manera molt més destacada que la resta de músics del corpus. Finalment, El Diluvi

també fa confluïr el pensament feminista amb la reivindicació valencianista, però ho fa des d'òptiques força diferents en els dos treballs contemplats en l'anàlisi. A *Junteu-vos* s'aposta per un discurs polític més aïna explícit, referenciant grans noms dels Països Catalans com Estellés i Ovidi Montllor, figures masculines que són rellegides des d'una perspectiva feminista. *Present*, en canvi, se centra en explorar el capital polític de les relacions afectives i els vincles interpersonals, a través dels quals es repensen l'amor romàntic i els rols de gènere, així com es posa en relleu la necessitat de xarxes de suport i es reflexiona sobre el model d'ocupació que es fa del territori valencià i la viabilitat de la vida humana en el futur.

Ateses les diferents narratives i debats que el corpus exposa, considere que el present treball ratifica la hipòtesi exposada més amunt, tot i que en graus diferents en cada un dels àlbums analitzats. Així doncs, podem afirmar que es produeix una trobada entre les narratives de reivindicació feminista i la defensa de la valencianitat en tant que identitat nacional, amb resultats diversos que van de la imbricació profunda —en el cas per exemple de referents familiars que es recuperen alhora per motius de gènere, classe i identitat— a la convivència de reivindicacions que es presenten en paral·lel però sense influir-se mútuament amb la qüestió de gènere —com són la defensa de la llengua o l'ecologisme. D'aquesta manera, observem que l'aportació d'aquestes músiques respecte a altres de la mateixa escena és que pensen, a través del fet musical, un País Valencià en què els drets socials, feministes, culturals, nacionals i lingüístics van del braçet. D'aquesta forma, i en paraules de Helen O'Shea, les cançons “disrupt the masculinist discourses of music, nationality and space” (66), ja que no només afegeixen a reivindicacions preexistents, com la lingüística, la identitària o la rural, la dimensió feminista o queer, sinó que a més proposen nous imaginaris de la música d'arrel, la història valenciana o els referents culturals dels Països Catalans. Com a apunt conclusiu,

voldria afegir que una recerca futura podria estudiar un corpus més ampli, que explore les ramificacions d'aquesta operació discursiva en altres treballs de la música d'arrel i, inclús, d'altres escenes de la música en valencià. Així mateix, resultaria interessant incloure en l'anàlisi alguns eixos d'opressió que en aquest treball han aparegut només en ocasions esporàdiques, com són la classe social, la procedència geogràfica dins el territori valencià o les identitats queer.

8. Bibliografia

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso, 1983.
- Andrés, Raquel. “Música en valenciano en la radio pública... ¿por primera vez?”. *La Vanguardia*, 17 de noviembre de 2017, <https://www.lavanguardia.com/local/valencia/20171117/432943876852/musica-valenciano-compromis-josep-nadal-rtvv-radio-9-canal-9-apunt.html>. Accés el 27 de juny de 2023.
- Asociación Mujeres y Música. *II Estudio de Igualdad de Género en la Industria de la Música*. 2022, <https://asociacionmim.com/wp-content/uploads/2022/11/II-ESTUDIO-MIM-Igualdad-de-Genero-Industria-Musical-2022.pdf>.
- Ayats, Jaume. “El gest digne per cantar tots junts a una sola veu”. *Quaderns-e de l’Institut Català d’Antropologia*, núm. 5, 2005. *RACO*, <https://raco.cat/index.php/QuadernsECA/article/view/51443>. Accés el 29 d’agost de 2023.
- . “Tradicions altra vegada inventades i neofolklore”. *Caramella: revista de música i cultura popular*, núm. 25, 2011, p. 4-6.
- Biddle, Ian & Vanessa Knight, eds. *Music, National Identity and the Politics of Location. Between the Global and the Local*. Ashgate, 2007.
- Borrás, Daniel. “La tierra de las 2000 bandas”. *El Mundo*, 7 de juny de 2015, <https://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2015/06/07/55732213ca4741e2368b457f.html>. Accés el 12 de juliol de 2023.
- Bronsoms, Àngels i Paula Guerra. “Trencar el silenci, armar escàndol i rebel·lar-se:

- música i gènere a Espanya, 2018–2021”. *Debats*, vol. 136, núm. 2, 2022, p. 27-42. *Dialnet*, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8659559>. Accés el 31 de març de 2023.
- Brown, Carol. “Re-tracing our steps: the possibilities for feminist dance histories”. *Dance History: An Introduction*, ed. per Adshead-Lansdale, Janet i June Layson. Routledge, 1983, p. 198-218.
- Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós, 2006.
- Cárdenas, Carlos. “Una identitat qüestionada: el valencianisme davant els problemes de delimitació i denominació dels territoris del sud del País Valencià”. *La Rella*, núm. 35, 2022, p. 99-124. *RACO*, <https://www.raco.cat/index.php/Rella/article/view/411172>. Accés el 25 de juliol de 2023.
- Collin, Françoise. “Un héritage sans testament”. *Les Cahiers du GRIF*, núm. 34, 1986, p. 81-92. *Persée*, https://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1986_num_34_1_1707. Accés el 30 de juny de 2023.
- . “Histoire et mémoire ou la marque et la trace”. *Recherches féministes*, vol. 6, núm. 1, 1993, p. 13-24. *Érudit*, <https://www.erudit.org/fr/revues/rf/1993-v6-n1-rf1647/057722ar/>. Accés el 30 de juny de 2023.
- Contreras, Voro. “Zoo, a dos cumbres de hacer historia”. *Levante*, 1 de desembre de 2022, <https://www.levante-emv.com/cultura/2022/12/01/zoo-conciertos-madrid-barcelona-cumbres-historia-79337704.html>. Accés el 10 de juliol de 2023.
- Crenshaw, Kimberlé. “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics and Violence against Women of Color”. *Stanford Law Review*, vol. 46, núm. 3, 1991, p. 1241-1299.
- “Les denúncies per violacions augmentaren durant l'any passat un 47,9% a la Comunitat Valenciana”. *À Punt*, 17 de març de 2023, <https://www.apuntmedia.es/noticies/so>

[cietat/violacions-augmentaren-durant-l-any-passat-un-47-9-comunitat-valenciana_1_1599980.html](https://www.proquest.com/openview/0bbb28797f9403877af44595f0fbc9e3/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2068937). Accés el 27 de juny de 2023.

Díaz-Solano, Pau i Paula García-Muñoz. “La discriminació de la dona en la música en valencià: una anàlisi a través de la teoria de les sis facetes de Peterson”. *Debats*, vol. 136, núm. 2, 2022, p. 110-127. *ProQuest*, <https://www.proquest.com/openview/0bbb28797f9403877af44595f0fbc9e3/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2068937>. Accés el 3 d'abril del 2023.

Dibben, Nicola. “Representations of Femininity in Popular Music”. *Popular Music*, vol. 18, núm. 3, 1999, p. 331-335. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/853611>. Accés el 5 de maig del 2023.

Direcció General de Política Lingüística i Gestió del Multilingüisme de la Generalitat Valenciana. *Baròmetre d'usos personals, professionals i públics del valencià*. 2023, https://ceice.gva.es/documents/161863132/354107748/indicadors_web.pdf/5b9354e6-0332-9b00-3231-bb56a1b05f63?t=1680522134343.

Duran, Bàrbara. “Activismo feminista y reivindicaciones queer en danzas y músicas tradicionales. Dos casos de estudio: las *dimònies* y la *bullanguera queer* de Mallorca”. *Trans. Revista transcultural de música*, núm. 26, 2022, p. 2-23. *Dialnet*, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8803618>. Accés el 25 de juliol de 2023.

Easley, Leif-Eric. “Nationalist princes and patriotic publics: Machiavelli and Rousseau’s enduring insights on nationalism.” *The Korean Journal of International Studies*, vol. 10, núm. 1, 2012, p. 95-121. *The Korean Association of International Studies*, <https://doi.org/10.14731/kjis.2012.06.10.1.95>. Accés el 10 de juliol de 2023.

Estellés, Vicent Andrés. *Llibre de meravelles*. Edicions 3 i 4, 1997.

Faus, Aina i Marina Requena. “La rajola a la costa i els residus a l’interior. Mapa dels conflictes socioecològics al País Valencià”. *Disjuntiva*, vol. 1, núm. 2, 2020, p. 129-152.

Universitat d’Alacant, <https://disjuntiva.ua.es/article/view/2020-v1-n2-la-rajola-a-la-costa-i-els-residus-a-l-interior-mapa>. Accés el 7 de juliol de 2023.

Fayos, Ester: “Les encaixadores de taronja del País Valencià convoquen vaga contra una jornada de deu hores diàries”. *La Directa*, 10 de desembre de 2020, [https://directa.ca t/les-encaixadores-de-taronja-del-pais-valencia-convoquen-vaga-contr-una-jornada-de-deu-hores-diaries/](https://directa.cat/les-encaixadores-de-taronja-del-pais-valencia-convoquen-vaga-contr-una-jornada-de-deu-hores-diaries/). Accés el 18 d’agost de 2023.

Federació Valenciana de Dolçainers/res i Tabaleters/res. “Cants d’albaes”. *Xirimita*, s.d., https://www.xirimita.com/partitures/Albaes/Cants_dAlbaes_%5BLetres%5D.pdf. Accés el 6 de juliol de 2023.

Franch, Vicent. “El valencianisme agrarista”. *Artanapèdia*, s.d., <https://artanapedia.com/historia/quadern-fonaments-nacionalisme/el-valencianisme-agrarista/>. Accés el 7 de juliol de 2023.

Frechina, Josep Vicent. “La música de quan nosaltres érem nosaltres. El folk com a neofolklorisme”. *Caramella: revista de música i cultura popular*, núm. 25, 2011, p. 38-41.

Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*. W.W. Norton & Company Inc., 1963.

Frith, Simon i Angela McRobbie. “Rock and Sexuality”. *On Record. Rock, Pop and the Written Word*, ed. per Frith, Simon i Andrew Goodwin, Routledge, 1990, p. 317-332.

Fuster, Joan. *Nosaltres, els valencians*. Edicions 62, 1962.

Gallego, Reis. *Música popular i feminisme. Estratègia per al canvi*. Fundació Nexe, 2020.

Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Gedisa Editorial, 2003.

Gender Balance in Irish Traditional & Folk Music. Fair Plé, 2018, <https://www.fairple.com/>.

Accés el 21 d'agost de 2023.

Institut Valencià d'Estadística. *Indicadors de pobresa i condicions de vida a nivell subregional 2021*, <https://pegv.gva.es/va/indicadores-de-pobreza-y-condiciones-de-vida-a-nivel-subregional>. Accés el 7 de juliol de 2023.

Lacueva, Maria. *Les dones fortes: la narrativa valenciana sota el franquisme*. Institució Alfons el Magnànim, Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació, 2019.

---. *Dones i Valencianisme. Pioneres (1900-1939)*. Fundació Nexè, 2022.

Lima, Lioman. "Pablo Neruda: la descripció de una 'violació' por la que muchos en Chile se oponen a darle el nombre del poeta al aeropuerto de Santiago". *BBC News Mundo*, 11 de desembre de 2018, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-46515843>. Accés el 26 de juny de 2023.

Llorens, Noelia. Entrevista a cura de Gerard Furest.. *Nívol*, 6 de juny de 2022, <https://www.nuvol.com/musica/noelia-llorens-cante-amb-persones-que-em-matarien-si-els-diguera-muixera-nga-o-pais-valencia-259827>. Accés el 26 de juny de 2023.

Llorens, Noelia. Entrevista a cura d'Esperança Camps. *VilaWeb*, 26 d'abril de 2023, <https://www.vilaweb.cat/noticies/video-exclusiu-noelia-llorens-titana-la-musica-tradicional-no-ha-estat-mai-morta-pero-si-adormida/>. Accés el 26 de juny de 2023.

"Manifestació multitudinària contra l'ampliació del port de València i per un futur sostenible". *Directa*, 20 de juny de 2023, <https://directa.cat/una-manifestacio-multitudinaria-contra-lampliacio-del-port-de-valencia-i-un-futur-sostenible-pren-els-carrers/>. Accés el 17 de juliol de 2023.

Martí, Josep. *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Ronsel Editorial, 1996.

- . *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Deriva Editorial, 2000.
- Martorell, Antoni. “El cant popular, factor primari de la creació musical”. *Papers de sa Torre. Aplecs de Cultura i Ciències Socials*. Ajuntament de Manacor, 1987.
- Melero, Xavier. “Les 102 queixes de discriminació lingüística del valencià en 2021, sis vegades més que fa un any”. *À Punt*, 3 de desembre de 2021, https://www.apuntmedia.es/noticia/s/societat/102-queixes-discriminacio-lingueistica-valencia-2021-sis-vegades-un-any_1_1471315.html. Accés el 27 de juny de 2023.
- Monaghan, Úna. “121 Stories: The impact of gender on participation in Irish traditional music.” *Ethnomusicology Ireland*, vol. 7, 2021, p. 17-32. *ICTM Ireland*, <https://www.ictm.ie/wp-content/uploads/2021/03/121-Stories-The-impact-of-gender-on-participation-in-Irish-traditional-music-Una-Monaghan-Ethnomusicology-Ireland-7.pdf>. Accés l'11 de maig de 2023.
- Monferrer Palmer, Aina. “Pragmatestilística del discurs del hip-hop en valencià”. *Comunicació: Revista de Recerca i d'Anàlisi*, 2019, vol. 36, núm. 1, p. 51-69. *RACO*, <https://www.ra.co.cat/index.php/Comunicacio/article/view/355952>. Accés el 20 de juny de 2023.
- Montesó, Jordi. “Noves vies per al desenvolupament de la música d'arrel valenciana”. *Quadrivium*, núm. 2, 2011, p. 42-48. *Dialnet*, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3887208>. Accés el 31 de març de 2023.
- Muraro, Luisa. “Le genealogie femminili”. *Diotima*, núm. 2, 2008, p. 1-12.
- “La música en valencià”. *À Punt*, 2 de gener de 2023, https://www.apuntmedia.es/programes/zoom/complets/zoom-musica-valencia_134_1580248.html. Accés el 27 de juny de 2023.

Ní Fhuartháin, Méabh. “Women and traditional/folk music: Building a research field”.

Etnomusicology Ireland, vol. 7, 2021, p. 1-7. *ICTM Ireland*, <https://www.ictm.ie/wp-content/uploads/2021/03/Women-and-traditionalfolk-music-Building-a-research-field-Meabh-Ni-Fhuarthain-Etnomusicology-Ireland-Issue-7-.pdf>. Accés el 10 de maig de 2023.

Ó Laoire, Lillis. “Gender and Culture: Revoicing traditional song in context”. *Etnomusicology Ireland*, vol. 6, 2020, p. 26-40. *ICTM Ireland*, <https://www.ictm.ie/wp-content/uploads/2020/07/Gender-and-Culture-Revoicing-Traditional-Song-in-Context-Lillis-O-Laoire.pdf>. Accés el 10 de maig de 2023.

O’Shea, Helen. “‘Good man, Mary!’ Women musicians and the fraternity of Irish traditional music”. *Journal of Gender Studies*, vol. 17, núm. 1, 2008, p. 55-70. *Taylor and Francis Online*, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09589230701838438?journalCode=cjgs20>. Accés el 10 de maig de 2023.

Organització de les Nacions Unides per a l'Educació, la Ciència i la Cultura. *Activities in the Domain of Women and Intangible Heritage: International editorial meeting and future activities in the domain*. 2001, <https://ich.unesco.org/doc/src/00160-EN.pdf>.

Oviedo, Jordi. “Poesia, ciutat i música: Estellés, la ciutat de València i la «música en valencià»”. *Teoria i pràctica de les geografies literàries*, ed. per Pere Quer. Eumo Editorial, 2022, p. 111-138.

Palazón, Eloy V. “Romper el canon es también romper tus prejuicios: música *queer*, feminismo y lucha en la música actual”. *Terremotos musicales: denarraciones de la música en el siglo XXI*, ed. per Alcalde, Pedro i Marina Hervás. Antoni Bosch, 2020, p. 39-52.

Pateman, Carol. “Críticas feministas a la dicotomía público/privado”. *Perspectivas feministas en teoría política*, ed. per Carme Castells. Paidós, 1996, p. 31-52.

- Rico, Antoni. “«Aquellos de quienes no hablamos». El ‘factor castellà’ en la narrativa del valencianisme polític (1962-1992)”. *Identitat(s) a la cruïlla: Valencianitat i reptes territorials*, ed. per Antoni Martínez i Bernal. Fundació Nexè, 2019.
- Rodó-Zárate, Maria. *Interseccionalitat: desigualtats, llocs i emocions*. Manresa: Tigre de Paper, 2021.
- Rodríguez, Ana. “De Timparrantela a Tremelique: las 'outras' Tanxugueiras”. *El Periódico*, 29 de gener de 2022, <https://www.epe.es/es/cultura/20220129/timparrantela-tremelique-outras-tanxugueiras-13153480>. Accés el 22 d’agost de 2023.
- Saltzman, Rachelle H. “Folklore, Feminism, and the Folk: Whose Lore Is It?”. *The Journal of American Folklore*, vol. 100, núm. 398, 1987, p. 548-562. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/540912?origin=crossref>. Accés el 18 de juliol de 2023.
- Sánchez, Gonzalo. “Los delitos de odio contra el colectivo LGTBI se triplican desde 2019 en la Comunitat Valenciana”. *Levante*, 4 d’octubre de 2022, <https://www.levante-emv.com/comunitat-valenciana/2022/10/04/delitos-odio-homofobia-triplican-comunitat-valenciana-76765383.html>. Accés el 27 de juny de 2023.
- Serret, Estela. “Hermenéutica y feminismo. Por qué es interdisciplinaria la teoría de género.” *Iztapalapa: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 45, 1999, p. 17-26. *Dialnet*, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7057915.pdf>. Accés el 25 de juliol de 2023.
- Sindihogar/Sindillar. “Calle/Activismo”. *Instagram*, 8 de març de 2022, <https://www.instagram.com/stories/highlights/17955692866649696/?r=1>.
- Slominski, Tes. “Taming ‘the tradition bear’: Reflections on gender, sexuality and race in the transmission of Irish traditional music”. *Etnomusicology Ireland*, núm. 7, 2021, p. 8-16.

ICTM Ireland, <https://www.ictm.ie/taming-the-tradition-bear-reflections-on-gender-sexuality-and-race-in-the-transmission-of-irish-traditional-music-tes-slominski/>. Accés l'11 de maig de 2023.

Stefaniw, Blossom. "Feminist historiography and uses of the past." *Studies in Late Antiquity*, vol. 4, núm. 3, 2020, p. 260-283. German Research Foundation, <https://online.ucpress.edu/SLA/article-abstract/4/3/260/110912> . Accés el 25 de juliol de 2023.

"Tal dia com hui del 2005 els músics i cantants en valencià van ocupar el Palau de la Música de València". *Nosaltres La Veu*, 2 de març de 2022, <https://www.nosaltreslaveu.cat/noticia/74299/tal-dia-com-hui-del-2005-els-musics-i-cantants-en-valencia-van-ocupar-el-palau-de-la-music>. Accés el 27 de juny de 2023.

Torrent, Vicent. *Sobirania musical. Reflexions des de la perspectiva d'Al Tall*. Publicacions de la Universitat d'Alacant, 2022.

Varela, Nuria. *Feminismo 4.0. La cuarta ola*. Barcelona: Penguin Random House, 2019.

Vicenç, Clara i Marina Vinardell. "I en la música, on són les dones?". *VilaWeb*, 15 de juny de 2017, <https://www.vilaweb.cat/noticies/i-en-la-musica-on-son-les-dones/>. Accés el 20 de maig de 2023.

Virgili. *Bucólicas*. Ed. per Francisco de Paula Hidalgo, Cadis: Círculo Científico y Literario, 1859. RODIN, <https://rodin.uca.es/bitstream/handle/10498/21618/bucolicas.pdf>. Accés el 14 de juliol de 2023.

Viñuela, Laura. "La construcción de las identidades de género en la música popular". *Dossiers Feministes*, núm. 7, 2003, p. 11-32. RACO, <https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102462>. Accés el 5 de maig de 2023.

“world music.” *The Oxford Dictionary of Music*, editat per Joyce Kennedy, Michael Kennedy i Tim Rutherford-Johnson, 6^a edició, Oxford University Press, 2013. *Oxford Reference*, <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-10361>.