

## La literatura de la música: Carles Santos<sup>1</sup>

Lluís Meseguer  
Universitat Jaume I

### 1. El Mediterrani i els llenguatges locals

La base inicial, genuïna, local de l'obra de Carles Santos arrela en la tradició grecollatina, i en el diàleg de les formes culturals del Mediterrani amb l'Europa del Nord, amb la tensió entre dues adscripcions concretes:

(a) els *corpora* literaris locals o populars que enriqueixen (o defineixen) la Romània;

(b) les creacions literàries contemporànies, interdisciplinàries, sincrètiques, de l'espectacle i de la música, marcades per especificitats lingüístiques, estètiques, diacròniques i diastràtiques.

L'any 1968, Ricardo Santos, metge i pintor, regalava un dels seus quadres, un *Sant Sebastià*, al citat García Julbe. Mentrestant, el seu fill, el jove pianista Carles, a Barcelona estrenava el *Concert irregular* adés citat, i la pel·lícula *Nocturn 29*, de Joan Brossa –la literatura- i Pere Portabella –el cinema. En la mateixa època, al desembre del 1967, el Juan Hidalgo del grup ZAJ, com un empelt del poeta Joan Brossa, dedica una pàgina al mateix Carles (dins l'obra *Zaj*, s.p.):

12345678910111213 (un etcètera )

un hombre realizará 13 acciones con 13 pañuelos sobre 13 sillas.

a cada silla corresponderá un pañuelo que lleva oculto sobre sí.

Tal tensió local / universal en els inicis de l'obra, deixarà una certa constant referida a València i el seu país. Poc després de l'epifania de Santos, i coneixant-la, creix el Grup *Actum* (1974), iniciat sobretot per Josep Lluís Berenguer i Llorenç Barber.

I molts anys més tard, en *L'adéu de Lucrecia Borja*, text de Joan Francesc Mira convertit en cantata de Santos i estrenada a la Universitat de València l'any 2000, pel seu cinqué centenari, i convertida l'any següent en òpera breu per a la inauguració de la nova Seu del Teatre Lliure al Palau de l'Agricultura de Barcelona. Allí s'unien a l'obra de Santos intèrprets com Antoni Marsol, Antoni Comas, Claudia Schneider, cantants després sol·licitats per les recerques de Santos, que proposen partitures a un tipus d'intèrpret-cantant-recitador-actor, tècnicament i musicalment molt exigent.

Mentrestant, Joan Brossa s'estimbava en el replà ocult de sa casa –ell, que havia nascut al carrer Wagner i havia viscut al carrer Fortuny. I pocs mesos més tard, Carles Santos acabaria l'òpera *Ricardo i Elena* (2000), és a dir, de son pare i sa mare.

Pel que fa a la literatura catalana, Santos, hereu de les recerques de la Barcelona de Brossa, coincideix en diversos moments amb expressions “nacionalitàries” com el de la Fira de Frankfurt del 2007, amb el rerefons del seu discurs inaugural, obra de Quim Monzó, modalitzat per la repetició paròdica de l'embarbussament, que havia popularitzat, entre

---

<sup>1</sup> L'article s'ha realitzat dins el marc de treball de dos Projectes de recerca universitaris: “Funcions educatives de la literatura a l'entorn de les emocions, la imaginació i la construcció d'identitats” finançat per la Universitat Jaume I (P1·1B2015-62) i “Personatges, identitat social i territori a la literatura valenciana des dels anys seixanta al canvi de segle. Elaboració de tipologies per a l'orientació educativa” finançat per la Generalitat Valenciana (Aico 15I201)

altres, el Salvador Dalí jove. Precisament, si en la narrativa de Monzó –o en la poesia d’Enric Casasses, etc.–, el joc verbal se suma a la ironia, o el surrealisme dels personatges es vincula humorísticament als conflictes sexuals, d’identitat, d’incomunicació, ¿com ignorar que algunes de les més exitoses expressions de la dramaturgia catalana del darrer terç del segle es concreten –lluny de la centralitat de la música i fins i tot de l’avantguardisme verbal, certament, però en convivència de plans semàntics diversos– en la dimensió irònica de la fisiologia i la política d’Els Joglars, o en l’evidència física escènica provocativa de La Fura dels Baus? Sense oblidar la versió de Boadella de *Visanteta de Favara* (1986), cal evocar els treballs de Santos per a la Fira de Frankfurt citada: la *performance Ebrofàlia copulativa* amb el motorista Adam Raga (l’ús escènic i musical de les motos ja havia resultat rellevant en *Lisístrata*), i una versió de *Tirant lo Blanc* dirigida per Calixt Bieito (un *Tirant* “internacional,” no representat, per cert, al seu mateix País Valencià). Tals connexions evidencien que l’escenificació i la verbalització de la fisiologia, l’hedonisme, el barroquisme en la construcció complexa d’aquests tòpics, no es pot entendre sense l’encaix nacionalitari valencià.

Així, la implicació originària del País i de la seua diversitat interior en l’escriptura i l’elocució de l’obra literària és un factor essencial de credibilitat, d’originalitat, de versemblança (cfr. en general, Agut, 2005, i Meseguer 2010). No deixaran de percebre ni l’oient ni el lector de Santos la geosinonímia del català occidental, ni la morfosintaxi del valencià del Maestrat: tanmateix, la riquesa de registres verbals i l’eficàcia estilística de Santos s’expressa amb la permanent compatibilitat de cosmopolitisme i localisme.

I, quant a l’elocució dels textos, el personatge i la veu és, majorment, de Santos, que consagra així, dins la dramaturgia catalana, una dicció valenciana que, altrament, només fóra valorada com a expressió sainetesca o ruralista. Per exemple: quant als més importants “cantants” del País de la segona part del segle XX –els d’expressió valenciana i no els d’expressió castellana–, resulta sorprenent de comprovar l’elocució “obrera” de veu cridada, un *grain de la voix* renuent al *cantabile* melòdic i l’entonació acaramel·lada –sovint subratllada amb el vestuari “obrerista” de camisa arromangada normalment de color negre: així s’han mostrat figures com Raimon, Ovidi Montllor, els cantants del grup Al Tall... i Santos: en concert o com a indumentària bàsica de personatge.

En el terreny de la sàtira amb personatges i símbols valencians, a la imatge fulgurant d’una *fallera major amb la polla en la boca* (AV), es pot afegir la *imatge “Compositor valencià (un penis enarborant una senyera amb blau, en blanc i negre)”* (PO); a l’ostentació de la lexicografia sexual i genital –en l’estela pública del joc privat divuitesc d’*El virgo de Visanteta*, però no menys que de la genialitat lírica coetània del poeta Vicent Andrés Estellés–, cal sumar-hi la gastronomia i el carnavalisme pantagruèlic (així, en *Figasantos-Fagotrop, missatge al contestador: soparem a les nou* (1996), on el projecte *Vi sonor*); als cantants aeris de *Tramuntana tremens* (1992, dins l’estricta tradició que es remunta a l’*Araceli del Misteri d’Elx*), l’expressió multitudinària del carrer de la *Fanfàrria 2001* (dos mil músics i ell mateix, en la Biennal de les Arts València, com en la creació per a la cerimònia dels Jocs Olímpics de Barcelona del 1992). I es pot corroborar l’empremta originària en les col·laboracions amb màxims literats valencians coetanis, amb *El cant del Duc* (2010), text de Josep Piera, sobre Francesc de Borja en el seu V centenari, celebrat a Gandia, i configurat com a espectacle de carrer amb 500 músics i 300 cantants.

Al procés creatiu del país cal afegir el compromís polític de proximitat. En el moment inicial citat adés de la modernització, el de *Nocturn 29* (de Brossa-Portabella-Santos, i amb

el títol al·ludint l'any d'evocació de la derrota en la Guerra civil espanyola), apareix un pacte juvenil entre avantguarda estètica i militància política, que Santos, poc després de ser detingut en una església habitada pel moviment antifranquista Assembla de Catalunya l'any 1973, projectarà en un assaig polític, on predica la necessitat de connectar la revolució formal del nou *músico creador* amb l'*oyente iniciado* (*testigo sensible*). I no era fàcil, ja que la música (Santos 1974, 5),

[...] como práctica inserta dentro de un determinado sistema de producción y consumo en el contexto de la lucha de clases, presenta una serie de problemas muy característicos, debidos en parte a la propia esencia no-conceptual del fenómeno musical y al hecho de estructurarse sobre un código especializado.

En definitiva, a la història del compromís social i nacional se suma un compromís autobiogràfic: el *basso continuo* d'un retorn permanent de la música universal a la vida personal, local, activa (*Pentagrama o esperma?*):

En un altre ordre de coses, puc assegurar que tota la música de Bach, enfilant un pentagrama darrera de l'altre, cobreix sobradament la distància Barcelona-Vinaròs.

## 2. Qüestions de tipologia de les obres

Com un cànon personal -ja que la Música no té la servitud de ser un llenguatge exclusivament lineal o visible-, les successives i diverses fases temporals del propòsit de Carles Santos, els diversos i successius gèneres i instruments emprats -el concert d'obres històriques o contemporànies, la composició per a piano o per a grups instrumentals, per a veu o per a solucions corals o recitatives-, fins i tot els mètodes comunicatius -la ironia o la metàfora, la narració o el lirisme, la repetició *ad nauseam* o el contrast emotiu o la glòria carnavalesca o l'adolorida violència religiosa- no han cessat de fonamentar una unitat tècnica, compositiva, vinculada a una originalitat confosa en un procés vitalista d'autenticitat moral.

En la seua obra, es compleix, per tant, el principi enunciat per Adorno, entre altres: la composició del segle XX comparteix els reptes de la creació en tant que música i en tant que "llenguatge" verbal, pictòric etc... (veg. Adorno). I per tant, cada obra ha de ser estudiada amb la vigència inequívoca del comparatisme i les bases semiològiques compartides per la música i la literatura (assaigs inclosos en Alonso ed.). Entre els efectes referits a ambdós llenguatges, no cal oblidar la pertinença, als efectes de la construcció musical i sobretot, de la interpretació, la consideració musical del silenci -i l'*horror vacui* de la cultura contemporània (Calaforra), a la qual jo afegiria l'*horror vacui* de la mirada. I correlativament, la importància de la multimodalitat de la metàfora, i especialment la metafòricitat no verbal en la creació de marcs cognitius (veg. Fordeville-Urios-Aparisi eds. 2009). Segons les tries temàtiques de moltes de les peces, cal remarcar la metàfora i l'emoció com a elements centrals del llenguatge -dels llenguatges- i de la construcció de la societat i del cos humà; o dit altrament, la base metafòrica de la conceptualització i l'expressió de les emocions (Kövecses). I, des de l'angle de l'espectacularitat, cal remarcar la rellevància del cos -i, per cert, com es veurà més tard, d'un piano viu- com a personatge, en tant que lloc de significació, vehiculant representacions i valors; és a dir, la construcció social del cos (Détrez).

Així ha estat al llarg de la formació i la creació musical i literària de Santos en el pacient estudi de Conservatori del Liceu de Barcelona i en la sàtira cinematogràfica *El pianista i el conservatori* (1977). En els estudis especialitzats a París, Suïssa i els Estats

Units, i en el diàleg amb el cinema o el teatre, ja des del 1967. En els concerts de difusió de Bach, Webern, Cage o Stockhausen, i en la decisió de compondre i interpretar les “pròpies” obres, des del 1978. En les tres dècades vinculades al Grup Instrumental Català, cofundat amb Josep Maria Mestres Quadreny, sota la protecció de la Fundació Miró (1976-1979); la fase de col·laboració escenogràfica de Mariaelena Roqué (1985); i la dramaturgia actual de la Companyia Carles Santos (1995).

Aquella unitat de mètode i estable autenticitat moral en perpetu canvi i adaptació a les noves propostes, no es pot separar de la contradictòria Barcelona del cinema de Pere Portabella: les bandes sonores, les actuacions i els coguionatges de Carles Santos, resposts pel cineasta amb la direcció teatral d'*Asdrúbila* (1992), i el film breu *La tempesta* per al rossinià *El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora* (2005). Ni menys encara es pot separar dels plantejaments musicals de –i no l'únic, no isolat– Josep Maria Mestres Quadreny i les seues peces amb duració i instruments *ad libitum*, de l'època dels *Tres Cànonns en Homenatge a Galileu* (1965) i, sobretot, del teatre musical de la *Suite bufa* (1966), estrenada a Bordeaux. Conseqüència d'aquest “èxit” és el *Concert irregular* (1968) de Brossa, en homenatge als 75 anys de Joan Miró, estrenat a Saint Paul de Vence, Barcelona i Nova York (i per cert, el centenari de Miró, el 1993, produeix un punt d'inflexió marcat per l'*Acció musical per a Joan Miró* i el *Promenade Concert*, amb Carles Santos dirigint des de l'exterior de la Fundació Miró als intèrprets situats dins el recinte amb monitors individuals: la música viva i en moviment se n'eixia de l'escenari per a difondre's en un espai natural i total, intern i extern).

No es pot circumscriure només a Barcelona aquell combat sumatori de la modernització de les arts. Tanmateix, l'expansió hispànica –almenys, la valenciana–, no s'explica –*more litterario*, àmbit al qual es vol associar aquests raonaments– sense Joan Brossa. El 24 de novembre del 1997, el poeta va impartir una conferència a la Universitat Jaume I, en un congrés titulat “Intertextualitat i recepció,” on va exposar (seguint idees publicades poc abans, *apud* Brossa, 214-216):

Avantguardistes? Passatistes? Reraguardistes? L'acte creador, com la vida mateixa, no es pot paraitzar. La papallona ens interessa viva i no pas clavada a la paret amb una agulla. Les fórmules i les paraules es gasten, però la força que les genera resta intacta. En aquesta alternativa històrica, sovint els resultats són imprevisibles per al creador mateix. Amb tot, entesa així, la cultura esdevé l'únic fet que subsisteix quan tot s'ho emporta el vent.”

¿Ha estat altre el conjunt actiu de recerques que anomenem ara Carles Santos – allunyades ja de la lexicografia estalinista– que el d'adreçar-les a una exigent, meticulosa i gens improvisada, festa del coneixement humà col·lectiu, alhora localista i universalista, i renuent a tota superficialitat, a tota pretenciositat vàcua; i sovint oposada a l'ordre imposat? En tot cas, així s'expressa i formula en el text *Qui ha dit avantguarda?*

LES TRANSGRESSIONS RETÒRIQUES QUE ES LLEPEN  
AMB EL DEGOTEIG AVANTGUARDISTA, ENCARA ES  
RECONDUÏEIXEN PER LES ESTRIES DEL SÒRDID DESIG  
IMPRESSOR, O SIMPLEMENT SÓN AUGURIS DE NIVELLS  
ÒPTIMS EN EL SEU CONCEPTE DE RECUPERACIÓ D'UN  
BATEC INFREQÜENT?

En el contrast diastràtic de l'adjectiu final (expressat amb un neologisme alternatiu i irònic) es troba un escreix: la confrontació amb la normativa artística i lingüística. I un fonament estilístic amb un fort atractiu popular, heretat del llenguatge ingenu, intens i compromés de Brossa, que ha estat interpretat amb la conveniència de no recloure la interpretació de les avantguardes –sobretot, les vinculades al surrealisme–, en acusacions contra la vulneració de les regles comunicatives del sentit denotatiu de la llengua, de la tonalitat en la música, de la versemblança en les arts escèniques (a propòsit de la tensió entre denotació i metàfora en Joan Brossa, veg. Viana, 139-197).

Certament, ens trobem davant l'art viscuda com a text polifònic, com a valoració contundent del present escènic i el seu ritme interior, com a intensitat semàntica per damunt de l'estructuralisme sintàctic i de genuflexió o dimissió davant els tràmits i les interposicions de la tecnologia; com a variació i pluralitat enunciativa contra les limitacions de l'estabilitat imposada al personatge. I quan es diu personatge escènic, ací es vol dir, per exemple, el piano. El piano tocat des dels 5 anys, el piano adolescent venut, i la compra de la moto –potser episodi vençut en la *performance* de la Fira de Frankfurt del 2007, amb el coterrani Adam Raga–; el piano-espai per a l'acció corporal, el piano navegant de *Minimalet sur mer* (1988), el piano metonímia de *Beethoven, si tanco la tapa què passa* (1983), quan l'actriu entra al mar escenogràfic fins a enfonsar-s'hi per a reparar-se pel pati de butaques; el piano-déu de *La pantera imperial*, quan Santos interpreta en estat de prosternació en dos pianos el *Preludi en do sostingut menor*; i després queda estirat cap per avall amb els braços oberts en creu (postura dels capellans i dels bisbes en la consagració). Tots els pianos exposats en la darrera gran exposició *Universo Santos* (2015)... Tal com confessa el Santos pianista (DD.AA., 82):

Tocant el piano he representat 74 personatges diferents inclòs l'home invisible, l'he empentejat pels carrers de Barcelona i fins i tot, un dia me'l vaig endur a alta mar per a estar sol amb ell en el meu espai favorit... En resum, el plaer de tocar i donar plaer tocant .”

I parlant de plaer, ens situem en una posició indefugible de l'estètica de Santos: la música com a comunicació, és a dir, com a conjunt de factors somàtics i imaginatius de la creació, en tant que acció, joc, energia, evidència dolorosa, sorpresa, humor, obsessió, insolència, coneixement i veritat, com els compassos d'una fuga de Bach, segons Santos (DD.AA., 172):

Jo sempre dic que en Bach hi ha un orgasme cada 24 compassos, i els que em senten es queden un poc astorats, però és cert.

Però alhora, això suposa o implica la comprensió de la construcció complexa, matemàtica, de la mateixa fuga (*ibid.*: 180). La multiplicació dels nivells de comunicació “polifònics” amb la comprensió intensa de Bach, es manifesten en *La pantera imperial*, amb un caràcter més èpic que dramàtic (però sense oblidar de tractar els mites amb ironies). Alguns quadres hi juguen un paper més determinant que altres (veg. l'anàlisi profusa d'Estanyol), basats en procediments com recitació amb jocs i contrastos aparentment immotivats d'altures i duracions musicals (quadre 1), o interpretació de la melodia amb el pleonasme de “vocalitzar” les notes pels seus noms! (quadre 2); i la integració de la *Fuga en la menor?* (6), el coral *Jesu meine Freude* (7), el preludi d'*El clavecí ben temperat* (9), o una ària de la *Passió segons Sant Mateu* (10)... tot culminat en quadre 17, amb una recol·lecció melòdica *finale* del mateix Santos.

Aquesta màxima obra sincrètica –i altres passatges anteriors en què es funda, o altres derivacions posteriors, també fragmentàries- ens situa en els àmbits de treball de l'autor, el terreny dels processos de la construcció dels significats –que, mereix la pena de ser dit, no era l'àmbit natural de la música clàssica. Així, d'acord amb la meticulosa descripció de Josep Ruvira (2008), fonamenta les obres de Santos un “esperit de frontera,” o d'aventura, on el límit és el centre; i s'hi manifesten els següents àmbits: el concepte obert i múltiple del temps de l'obra; la manipulació creativa del temps afegida a la manipulació creativa del temps, la preferència de temes i estilemes propis evidenciat per les “veus,” és a dir, pels personatges; i la permeabilitat entre tendències -no confondre amb l'eclecticisme “neutral”-, com un diàleg solidari en què, talment una autèntica conversa de taverna, tots els interlocutors comparteixen un mateix vi, però cada interlocutor té un got i una opinió. Més que la descodificació, la descontextualització del llenguatge musical i del concert tradicional, es tracta de la construcció d'un llenguatge personal i polivalent alhora amb procediments efectistes, torrencials, però vinculats a la interrelació i la modulació matisada i elaborada, no improvisada –sobre la base de l'especificitat musical i sonora- dels diversos nivells semiòtics.

En tot cas, l'ús del llenguatge verbal s'integra en el marc d'unes condicions de convivència interior, al si de cada espectacle, entre tres connexions: música-concepte, música-imatge, i música-llenguatge. És a dir, en la convivència de codis i canals: lingüístic-acústic, lingüístic-visual, acústic-visual (veg. Meseguer-Villanueva eds.). La tipologia de les obres tendeix a l'espectacle absolut, emprant precisament els dos àmbits més rendibles: l'òpera –en tant que *gesamtkunstwerk*, i en tant que art definidora de les cultures nacionals contemporànies-, i el concert –en tant que execució i variació, i obrint la seua realitat a qualsevol espai escènic (així, subratllant la potència expressiva del piano en espais oberts, urbanístics –les Rambles de Barcelona-, o “naturals” –la mar de Vinaròs). les dues modalitats canòniques –i la seua usabilitat, car moltes de les propostes de Carles Santos són variacions i manipulacions, a més, amb participacions o conseqüències com les següents:

- (a) Un treball eclèctic de participació de fotografia, obra gràfica, escenografia (cal citar, en tal punt, Marielena Roqué com a autora).
- (b) Una adopció de llenguatges musicals i espectaculars –i verbals- de la cultura popular o històrica: la música de banda i de petita orquestra, la música de carrer (i les fanfàrries dels Jocs Olímpics de Barcelona del 1992 o la Biennal de les Arts de València del 2001).
- (c) Un impuls fructífer d'un “nou” tipus de cantant-actor-acròbata-*performer*, vinculat a les exigències tècniques de les propostes estètiques, i a una pedagogia de l'obertura dels gèneres canònics emprats, per tal de garantir finalment l'obertura d'interpretació i de recepció de cada acció escènica, musical o verbal.

### 3. Estilística i llenguatge verbal

Finalment, en el repartiment del particular *connubio delle arti* de Santos, s'escau subratllar la contribució a la literatura, en tant que ús oral plenari de la llengua, en tant que creació estètica amb preferències estilístiques, i en tant que participació en un diàleg –el de la literatura i la música- interromput en els gèneres breus al segle XV, amb l'aparició de la impremta i la “literatura escrita.”

Si considerem generalitzat i experimentat el contacte amb el treball lingüístic de Santos com a literat, tan pròxim al de Joan Brossa, és impossible que hi desconeguem el

llenguatge-joc com a base de la capacitat repetitiva, al·lusiva, hiperbòlica, paròdica. Però és una base realista, experiencial, vital. I per això, implica l'aposta per l'explicitud proçaç i blasfema, la insubmissió a la normativa formalista i escrita del català amb coturn, o senzillament, el dialecte barceloní transmutat en norma (cfr. l'exposició *Visca el piano!* (veg. Santos 2006).

Quant a la llengua de l'espectacle, ¿què hi ha de diferent entre una pàgina en blanc i una partitura en blanc? Poc, perquè el salt qualitatiu: el de considerar literatura la pròpia del llenguatge dramàtic, és a dir, modalitat "oral," i per tant, la recuperació del diàleg entre poesia –literatura- i música, que havia partit de l'autonomia de la literatura i de la música per separat. Un gènere n'és testimoni directe: la cançó, que després dels temps de Petrarca i Ausiàs March se separà de la polifonia, des madrigalistes... fins a retornar en temps actuals, amb les musicacions populars o cultes de poesia (així, la *chanson* francesa, i la *nova cançó* catalana i valenciana).

D'una banda, l'acció verbal de Santos se situa en l'àmbit de la tensió històrica entre normativa lingüística institucional i usos comunicatius de l'idioma, tal com els renovadors de la literatura de l'espectacle han anat demostrant (veg. l'aplicació a Brossa en Meseguer 2002, 137-148).

Com és sabut, el debat fonamental dels moments històrics de normativització contemporània de llengües d'Europa era el paper i la funció dels escriptors, de la literatura –en dialèctica amb els usos populars- en la configuració de les normes ortogràfiques, gramaticals i lèxiques. Tal era el cas, precisament en els temps de les avantguardes històriques, les del primer terç del segle XX, del txec, del grec contemporani, del rus, o la del català per part de Pompeu Fabra.

Si d'una banda, la "literatura" havia de jugar un paper d'ascens del lèxic popular als àmbits cultes de l'idioma, i havia de fonamentar un cànon, una *auctoritas* en l'ús modern i majoritari, un altre camp de participació –subratllada per les avantguardes- era l'heterodòxia, la provocació, la rebel·lió contra el normativisme i els límits de la denotació imposats a la imaginació personal o col·lectiva, i a la recerca definidora de la literatura contemporània. En tal sentit, ¿quins precedents literaris operaven en tal posició avantguardista? En el cas valencià, com a mínim, dos *corpora* literaris: d'una banda, la tradició satírica i proçaç del teatre popular (¿no és un dels monuments definidors de la cultura valenciana històrica el genial despropòsit d'*El virgo de Visanteta* de Josep Bernat i Baldoví?); i complementàriament, el correlat de la desinhibició hedonista i el joc lingüístic paròdic o metafòric en el cançoner, el món costumista i festiu, i fins i tot, el periodisme popular del segle XIX. Tals fenòmens tenen els seues correlats en tota l'àrea cultural del Mediterrani i en totes les llengües romàniques.

En tots els aspectes citats, dins la cultura lingüística catalana contemporània, l'obra d'un Joan Brossa és paradigmàtica, no solament en tant que "rebel·lió" contra les limitacions de la normativa lingüística, com, sobretot, la "creació" lingüística, realista i popular, lúcidament compromesa amb el progrés la societat i alhora amb els llenguatges artístics i la llengua mateixa com a màxim instrument de la imaginació i la creativitat humanes (veg. Viana, 139-197).

Així, l'estilística de les obres de Carles Santos –nítidament vinculada a les de Joan Brossa- generen una sèrie de constants literàries orals –és a dir, alienes o enfrontades a la normativa de l'idioma, basada en una idealització dels usos escrits canònics- vinculades a tres àmbits:

- (a) El joc fònic i la ruptura de les convencions, assenyalada amb la ironia, l'hedonisme, la iconoclàstia, la paròdia, l'onomatopeia, el crit i els sons paraverbals etc...
- (b) La creativitat en l'àmbit de la semàntica, fortament impregnada d'una consciència de "cita," de "paròdia" o de "ritual" en l'ús de la figuració literària.
- (c) La convivència eclèctica de codis, amb uns forts components il·locutius i perlocutius en la gestió de la relació llengua-escena-música.

Aquestes constants –amb els seus trets antinormatius, anormatius o idiolectals- operen de manera indiscriminada en els "textos" de totes les obres, fins i tot en les "no verbals," però no exemptes d'expressions "paraverbals ." Per exemple, els títols i paratextos d'obres dramàtiques i de peces curtes de concert s'observa un permanent treball damunt la relació sonoritat-semàntica:

- (a) El maneig expressiu de l'al·literació, la interjecció, l'embarbussament, l'onomatopeia, la paronomàsia, o el malapropisme: *Brossalobrossotdebrossat Sama Samaruck Suck Suck, Té xina la fina petxina de Xina?*, "Pianolerolerolero-lalero," "To-ca-ti-co-to-ca-tà" ...
- (b) El joc conceptista metafòric, irònic o hiperbòlic: *La Pantera Imperial, L'esplèndida vergonya del fet mal fet, La grenya de Pasqual Picanya assessor jurídic-administratiu*, "Fragment del proper disc..."
- (c) Els mecanismes dialògics de la paròdia, l'al·lusió, la cita, el contrast semàntic: *Asdrúbila, Tramuntana Tremens, Piturrino fa de músic, Chica Montenegro Gallery...*
- (d) La narrativització de l'expressivitat fònica: *Beethoven, si tanco la tapa... què passa?, Figasantos-fagotrop missatge al contestador soparem a les nou*, "Aquesta es la història que mai podré oblidar: una trista història d'amor, d'un amor que mai, mai, mai podrà acabar..."

En altres textos, es prioritza el treball damunt la semàntica del text, i la rebel·lió/creació es projecta en el significat i els seus límits i capacitats. Per exemple, en *La meua filla sóc jo* (2005) –homenatge de Carles Santos a *Silence* (1952), de John Cage-, amb el format de salmòdia, recitat, lletania, enumeració, paral·lelisme, es qüestiona la noció d'identitat del personatge, sotmesa a tota classe de qüestionaments i alhora d'obertures. Heus-ne ací la riquesa de procediments:

- (a) El paral·lelisme sonor i semàntic de l'estructura de lletania:
 

"Hi ha pares que tenen fills / Hi ha pares que no tenen fills."
- (b) L'estructura textual d'intervenció-resposta o de "progressió temàtica":
 

"Jo mateix sóc la filla de mi mateix" [...] "La meua filla que sóc jo, és una filla"
- (c) El treball sobre la paradoxa com a definició
 

"Un primer amant que no sóc jo de la meua filla que sóc jo"
- (d) El desplegament narratiu:
 

"Un primer amant que no sóc jo de la meua filla que sóc jo té un taronger ple de



partitures i una olivera plena de llibres”

(e) El desplegament semàntic d'associació lliure d'idees:

“Fora de l'automòbil, i malauradament lluny de la mar, la meua filla, que sóc jo, sent sis trombons .”

En tot cas, són els textos d'òpera contemporània on, amb més perspectiva, operen les actituds i les creacions literàries. aquesta part de l'obra de Santos implica les màximes realitzacions del darrer terç del segle XX, i fins a l'actualitat, amb el valor afegit d'el seu diàleg amb la literatura històrica i contemporània. Si *Asdrúbila* (1992) se situava més bé en la crítica “cosmopolita” de la perplexitat i la diversitat de l'home –i el personatge del gos hermafrodita-, entre la internacionalitat i la història nacional, *more biographico*, la més definitiva expressió és, sens dubte, l'òpera *Ricardo i Elena* (2000), que culmina també la progressió dels usos del llatí:

- Els comentaris o usos harmònics del llatí bíblic o litúrgic vinculat a la polifonia o el cant coral: els himnes *Caligaverunt...*, *Crucifixus* etc...
- Els passatges de llatí col·loquial amb ironia comunicativa implícita: els passatges d'*Asdrúbila* en llatí:... *Asdrúbila in one venit tempus...*
- L'ús dramàtic del llatí contemporani: *Ricardo i Elena* (amb autoria col·laborativa de J. Monferrer, solament revelada en el llibret de mà de l'espectacle). Els recitats i el cant són en llatí, i per tant, paradoxalment incomprendibles per a la majoria d'espectadors, i la comprensió del *libretto* també és impossible sense la “creació-traducció” en català versió valenciana-parla vinarossenca.

Així, la *Septima sequentia*,: bastida damunt la polèmica familiar Ricardus-Elena i la irrupció natural de Donaxona culmina amb ironia vectors d'anàlisi personal i històrica, temporals i espacials (cfr. l'anàlisi més *in extenso* en Meseguer 2010):

Ricardus et Elena.- *Culpa tua est* (“La culpa és teua”).

Jo mateix.- *Duae parvae sepiae officinales, / oryza seorsum, atque cervisiae / fidelia cum valde subtile* (“Dos sepietes, un arròs a banda i un porró de cervesa amb gasosa.”)

Ricardus.- *Sua cum Brossa relatio mihi / displacet atque capio se in politicam / animum intendere* (“La seua relació amb Brossa no m'agrada, i tinc entès que es posa en política”).

Elena.- *Nunc admodum tarde est jam. / Obcaecatus est piano et ecce* (“Ara ja és massa tard. Et vas obcecar amb el piano i aquí ho tens”).

Donaxona.- *Hic sunt acetaria olea et parvi / cancri. Aliquid amplius cupistine?* (“Aquí està l'amanida i els llagostins. Voleu alguna cosa més?”).

Ricardus.- *Cui similis est puerulus hic?* (“A qui es pareix aquest xiquet?”).

Elena.- *Ingredi eum collegium volebam atque noluit* (“Jo volia internar-lo en un col·legi i tu no vas voler”).

Ricardus.- *Dum piano canit omnia obliviscor* (“Quan toca el piano, m'oblido de tot”).

El públic escolta el debat en llatí, amb convencional incomprensió verbal –com no entén l'alemany wagnerià, i semblantment al tant per cent que captaria d'una òpera italiana

o francesa-, dins un conjunt dramàtic dins el qual el combat biogràfic entre memòria i acció, entre religió i sexe, entre historicitat i llibertat, es lliura en presència de la *Missae pontificalis* de Perosi, i en estat de prosternació del protagonista pianista –i la creu caient damunt el piano-, dialogant amb el marc escenogràfic de llagostins, amanides mediterrànies, i ceràmica valenciana.

#### 4. La literatura en la música

L'obra literària dramàtica del músic és inseparable de la seua audiovisió; i a més, no es fonamenta en textos closos i fixats, sinó –com correspon a tot text oral, sonor- en seqüències verbals autònomes i dinàmiques (*minimalistes*, si es vol, però sense confondre conceptes) dins el(s) treball(s) multicodal(s) en què s'insereixen. Tanmateix, en tant que literatura escrita, i tenint en compte que no està catalogada i no es conserva en format audiovisual l'"obra completa," s'ha presentat en llibres certament diversos i curiosos; als efectes d'aquest estudi, focalitzat en els àmbits literaris, el corpus es compon de 27 textos (alguns dels quals amb notable vinculació a altres, per cita o per variació), datats o datables entre el 1971 i l'actualitat, inclosos dins cinc publicacions, i que abracen formalment des del manifest fins al crit, des de l'assaig teòric-estètic o tècnic fins al *collage*, el poema, el passatge narratiu, el fragment autobiogràfic, i, sobretot, el *libretto* o el text bàsicament dramàtic, però amb qualsevol combinació discursiva i formal (veg. Santos 1974, 1994, 1999, 2000, 2006 i 2006-2007; on s'inclouen les sigles amb què seran citats en el present estudi). Quant a la condició incompleta del corpus recopilat, n'hi ha prou d'assenyalar-hi la insuficient representació d'obres escèniques d'envergadura, com *Arganchulla*, *Arganchulla Gallac* (1985), *Tramuntana Tremens* (1987), *Figasantos-fagotrop: missatge al contestador, soparem a les nou* (1996), *La pantera imperial* (1997) o *Lisístrata* (2003). Si de les anteriors no es comprén, d'aquesta òpera encara menys, basada com està en Aristòfanes; i llur catalogació i conservació completa en tant que textos, per tant, només té com a excusa –invàlida ja per a la llarga executòria de concerts i obres realitzades durant quatre dècades-, la incansable renovació i vitalitat de concerts i activitats: així, en els darrers dos anys entre la primavera del 2010 i la tardor del 2012, se'n poden consignar les propostes d'antologia, com *Piturrino fa de músic* (maig 2010), o *Retrovisor musical 1+1* (imminent tardor del 2012); o les *performances* interdisciplinàries, com *Maquinofòbia pianolera* (2011); o les accions corals, com la històrica *El cant del Duc* (2010), la pedagògica *Morellar Morella* (2011), o la recopilació *Cantúria cantada* (2012); o les repeses temàtiques de l'autor, com els personatges de *Chica Montenegro Gallery* (2010), o l'Europa dels *Schubertnacles humits (Els urinaris públics europeus)* (2011-2012), o la cantata d'*El gran teatro del mundo* (amb Calixt Bieito).

Malgrat els trets i la qualitat dels textos, un desproporcionat silenci crític s'ha abatut damunt el vessant literari d'un autor fortament vinculat en els seus inicis a la metodologia de Joan Brossa –i de fet, amb ell pateix algunes incomprendiments sobre la seua densitat estilística i la seua dramaticitat, i per això a Santos són aplicables alguns dels criteris de bons analistes de l'autor de *Poesia escènica* (veg. sobretot, Viana i London). Cal remarcar, en tot cas, la vigència d'elements de context de literatura catalana. L'etapa decisiva en l'orientació ideològica i en el posicionament estètic de Santos és la de part de la Barcelona dels anys seixanta que l'acollí, la de Josep Maria Mestres Quadreny, Joan Brossa o Pere Portabella, els quals, amb altres pocs però notables avantguardistes –hereus dels precedents indiscutibles de les avantguardes catalanes del primer terç del segle XX, interdisciplinàries totes: les pictòriques, les literàries, les musicals, les cinematogràfiques-, representen

conjuntament una de les vessants essencials del debat entre tradició i modernitat de la cultura catalana contemporània, per bé que no siga encara coherentment integrada en una història general de la literatura –o hi siga vist com un cantó perifèric, heterodox o alternatiu a la imatgeria noucentista, i en l'àmbit valencià, ignorat perquè es produïa essencialment “a Barcelona” (l'evolució dels reconeixements a Santos en són una prova fefaent: a Catalunya, al País Valencià i el conjunt de l'Estat espanyol en la darrera dècada del segle XX). I hi ha marges sencers de la literatura contemporània catalana posterior, implicats en la frontera entre música i espectacle remarcada des dels anys seixanta del segle XX, i no llunyanes a les voluntats de Santos. Per exemple, pel cantó de l'expressió vocal, les recerques fòniques i poètiques: Carles Hac Mor, Enric Casasses, Bartomeu Ferrando... Pel cantó de l'espectacle de carrer o en sala, les convivències de codis dramàtics en Els Joglars (identitat, religió, Europa), en La Fura dels Baus (provocació, radicalitat, vivència emocional)... I pel cantó de les recerques instrumentals les allunades del popularisme i la composició contemporània (així, l'eclecticisme del citat grup Actum...).

L'empremta damunt Santos de l'estil poètico-escènic de Brossa (veg. Meseguer 2002, i, pel que fa a la tensió entre denotació i metàfora en l'estil del Brossa dramaturg, encara Viana 2000) s'inscriu en la incorporació del fons imaginatiu (així, el carnavalesc), la creació d'accions (comparar *Sord-mut*, del 1973, i anàlisi en Meseguer 2002) amb *Piano solo*, *apud* Santos 1999), l'estilística del surrealisme, o del “realisme surrealista” d'arrels populars (veg. London 2010, 136 i ss.) o la neologia de mots i noms propis, a l'ús de la prosa brossiana d'*El jardí de Batafra o el molí de Carnaval* (1949), o l'ús de fraseologia i els jocs verbals, sobretot del cicle dels *Romancets del Dragolí* (1948); si bé Santos desplegarà posteriorment una permanent parafernàlia d'indagacions damunt la relació del text amb l'oient-espectador: predomini dels valors de l'audició –sonoritat i ritme-, i de la representació –el text no en funció “poètica” sinó “dramàtica”-, recerca de la sorpresa i la procacitat, o el contrast en un marc d'evidència física del personatge... Una representació màxima de tals empremtes és compartida en l'*Acció musical per a Joan Miró* (1993), en el marc del *Promenade Concert* commemoratiu del centenari del pintor; i és el fonament de l'homenatge de Santos al seu primer mestre verbal, *Brossalobrossotlobrossat* (2008).

Entre el naixement del brossianisme de Santos i l'homenatge memorial al nucli avantguardista interdisciplinari barceloní s'estén una intimitat argumentativa absoluta: el dicteri *Brossa, que t'emplumen* (PV, HB), que inclou la deliciosa ambigüïtat del verb, idèntic en indicatiu que en subjuntiu segons la morfologia del dialecte de l'autor; no alié, per cert, a l'eslògan (PV):

Santos=Cabrón

Associació catalana de compositors.

Si tenim en compte que tal associació, el 1977, era presidida per Mestres Quadreny!

Ja en termes més generals, dos documents programàtics, i la conferència *La ponència* (1990), i especialment, *L'avantguarda*, documenten, precisament, la recepció “nacional” catalana i valenciana de tots aquests factors, tant o més que la dimensió teòrica d'“avantguarda,” el paper de la interdisciplinarietat en l'art contemporani i la gimnàstica verbal irònica. *L'avantguarda* adés citat (*apud* Santos 1999, i amb variacions, en Santos 2006, 98-116) és construït amb un joc entre 75 preguntes i metapreguntes i altres tants marc sense foto amb indicacions verbals sobre la imatge que hi correspondria. Dins la irònica

lletania, cadascun dels següents passatges, en vehicula respectivament, tòpics artístics, polítics, nacionals, i també *boutades* psicològico-sexuals, i generacionals:

L'avantguarda va al cinema?

Foto de les meues gallines entrant a un cinema [...]

L'avantguarda és d'esquerres?

Foto d'un tennista esquerrà

Pregunta personal: els valencians també poden ser avantguarda?

La foto de la fallera de la pregunta 56 amb una polla a la boca [...]

Certament, aquest radicalisme sincrètic no ha quedat aïllat en la generació reivindicada: així, paga la pena comparar el to ingenu de la de *La ponència* de Santos, procedent d'una Conferència en la III Trobada Internacional de Composició Musical, celebrada a València (en l'any 1990, tot i que el text va ser llegit per Maria Elena Roqué, davant de la impossibilitat d'acudir per part de l'autor).

### 5. De dramaticitat, estilística i pedagogia

El llenguatge i el canal són la base de diversos textos justament incorporats a *La porca i vibràtica teclúria*: la partitura verbal o sense pentagrama, el visionat del llenguatge oral per la disposició gràfica o les majúscules o la disposició verboicònica: valga l'exemple de *Haiku (1951) de John Cage*. Els altres, en canvi, ofereixen el desplegament pràctic de les estratègies discursives i de les opcions estilístiques del Santos literat:

1. L'ús de la sonoritat –sense l'ús rellevant de la poesia com a gènere- i l'entonació –des de la interjecció, l'onomatopeia i l'embarbussament, la paronomàsia-, acompanyats de la preponderància del ritme com a element transversal a tots els llenguatges escènics. Destacadament, en obres d'al·lució, com *La grenya de Pasqual Picanya, assessor jurídic-administratiu*; i en general, en els títols d'obres, i en la designació de personatges.

2. El predomini de la intensitat semàntica damunt l'estructura sintàctica (entesa, i no sempre, solament com a mecanisme rítmic). Així, el procés de metaforització o d'ironització parteixen de la tensió entre: (a) Incorporació d'unitats procedents dels registres no dramàtics, que s'hi ritualitzen o s'hi ficcionalitzen (sobretot, la fraseologia, la sentenciositat); i (b) Creació verbal que originalment es construeix al si del discurs dramàtic, que queda fixada en el discurs (sobretot, la metaforització, l'aforisme). Amb tal tensió –entre improvisació i sorpresa, versemblança i imaginació (sur)realista, pluralitat enunciativa i individualitat concreta-, s'hi veuen en permanent joc contra la tautologia els tòpics dels personatges: la identitat (*La meua filla sóc jo*), la (in)comunicació (*El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora*), la paradoxa (el viatge a Itàlia de *La grenya de Pasqual Picanya*), o la política i els poderosos en la variació caòtica del món (*Té xina la fina petxina de Xina?*)...

En definitiva, la condició literària de l'obra de Santos descansa damunt textos orals on l'estilística i la temàtica es basa en la dramaticitat entesa com a intertextualitat, com a interdependència amb la preeminència de la música i l'escenificació. Per això, les seqüències verbals atenen i es transmuten funcionalment dins els condicionants dels gèneres –l'òpera, la coral, el concert, la *performance*-, i en recorreguts molt sensibles a l'adaptació, la “traducció” o el sincretisme, de dos tipus de motius: els de la cultura popular o pròpia (tal seria el cas de *Ricardo i Elena*), o els de la tradició institucional culta europea (així, en l'excel·lent ús del *background* de Bach, culminat en *La pantera imperial*).

Es planteja, en tot cas, primerament la qüestió de la tipologia dels textos, amb la permanent referència a la relació verbalitat-altres codis per a la configuració del significat: “El text o la paraula es compromet d’una manera que amb el pas del temps pot perdre vigència, en canvi amb la música, un la és un la, i tota la vida serà un la” (Santos 1999, 182). Es pensa així el text sempre com a “polifònic,” ancorat en el present escènic i el seu ritme interior -en repetitivitat, en espiral, com a *work in progress*, en simultaneïtat i sincronia, en multiplicitat, en atzar o probabilitat, en improvisació meticulosa-, i prioritzant-ne la intensitat semàntica per damunt de l’estructuralisme sintàctic i de genuflexió o dimissió davant els tràmits i les interposicions de la tecnologia; com a variació i pluralitat enunciativa contra les limitacions de l’estabilitat imposada a la veu, al personatge. Tanmateix, en el particular sincretisme del conjunt de l’obra, hi destaca la llengua per la seua capacitat repetitiva, al·lusiva, hiperbòlica, paròdica; i per la seua eficàcia temàtica realista, experiencial, vital; i sobre tals bases, descansa l’explicitud proçaç i blasfema, la insubmissió a la normativa formalista i escrita del català –i en qualsevol altra llengua, a Santos li hauria calgut de fer el mateix viatge llibertari!

La posició discursiva del llenguatge verbal és, d’altra banda, matèria permanent, en dos vectors. D’una banda, l’elogi de l’oralitat i la displicent manipulació de l’“ortografia,” rebutjada com a “normativa” en un marc d’anormativitat o transgressió –no en tant que desviació, sino en tant que invenció-, i denunciada enginyosament, per exemple, en *El fervor de la desesperança* (2006):

Lo pitjor que pot passar-li a una paraula, és tindre una falta d’ortografia.

Una paraula amb una falta d’ortografia segueix significant el mateix però d’una manera equivocada.[...]

Amb un altre títol, aquest espectacle funcionaria igualment.

Sobretot, també, per la llibertat de fronteres entre textos i escrits metatextuals i paratextuals, i en l’ús de diverses llengües, en un doble procés de diversitat diastràtica i alhora de cita i variació, de paròdia, de ritual (el francès de *Marruda la contorsioniste-escargot* en *Sama samaruck, suck suck* etc...; el castellà de la publicitat o l’epifonema en *Asdrúbila*; l’alemany referit a la Tramuntana o al “pasdoble berlinés” (*PO*)...

Amb aquestes riqueses i límits de l’obra, és possible d’escallar, d’assajar una eventual mirada encara oberta, social, pedagògica de determinats passatges de textos successius, atenent tres vectors. D’una banda, la identitat social i la promiscuïtat i modificacions de les múltiples “identitats” compartides (Bauman). D’una altra, l’imaginari i les seues vinculacions amb l’ètica social i també amb allò sagrat... (Wunenburger). I en tot cas, dins les diverses perspectives (del lloc) de la música en les teories culturals contemporànies, s’hi demostra que cal posar èmfasi, al si de l’anàlisi musicològica i la literària, la reunió d’emoció i significat de les creacions musicals espectaculars (veg. Shepherd-Wicke).

Entre els textos que vinculen la dramaticitat sobre la identitat i els jocs semàntics paradoxals, presentats amb una estructura paral·lelística –i, per això, amb un eventual component propedèutic, i pedagògic-, destaca el de *La meua filla sóc jo* (ME, *apud* Santos 2006). Com s’hi pot observar, el text presenta una primera part amb preguntes, i una altra fonamentalment narrativa visionària, i en ambdues parts, hi ha un paral·lelisme sintàctic successivament ampliat. I bé: sobre tal estructura sintagmàtica (melodia), s’assenyalen amb diferent tipografia de negreta, els quatre àmbits paradigmàtics (harmonia) de la reflexió

sobre la identitat paradoxal (canviat o modalitzada): els personatges, l'espai i els microespais, i els instruments musicals.

Un altre tipus de text notable és el que conrea la reflexió sobre el significat. Així, de manera destacable la *Frase sense interrupció* de *La meua filla sóc jo* (dins Santos 2006, 160-163. Novament, més que l'estupor de lectura, o la consideració fugitiva de frase automàtica d'estirp surrealista, mereix la pena de tenir en compte els tres àmbits subratllats del procés de coneixement, els personatges, i la paraula. El text no és un mer joc irònic i perifràstic sobre l'argumentació filosòfica, i connecta amb precedents lírics de la literatura catalana, també descriptius dels processos cognitius, sensitius i emotius de la ment: un dels més interessants, la primera de les *Estances* (1920), de Carles Riba, que comença "T'ha enquimerat la gràcia fugitiva..."

Sens dubte, tanmateix, el recurs més evocat pel públic pot ser el de la provocació doblement escatològica, no exactament rabelaisiana, però combinant l'àmbit sexual amb el religiós, tampoc de manera isolada dins la cultura coetània, i basta recordar l'escàndol de *Teledium* (1983) d'Els Joglars.

En tal terreny, convé destacar els jocs verbals sobre ella llengua llatina: l'excel·lent dicteri llatí no merament macarrònic, sinó plenament integrat en el discurs, en la lletania d'accions descriptives d'*Asdrúbila*; o el *Caligaverot* (CA), genial i blasfema construcció en *-ot* (a més del depreciatiu morfològic, el ressò, per exemple, de *Tout attendant Godot*), paròdia inclement del passatge *Caligaverunt oculi mei*, de *Lamentacions*, 1, 2, procedent del magistral *Responsori de tenebres* núm. 12 de Tomás Luis de Vitoria (es posen en **negreta** les combinacions més explícites d'escatologia i blasfèmia):

**Deuot de redéus** ficallonats i ampitumats de cristianola pidulenta i pixatona; quitxeu, quitxeu la calisia del sangoll i **espermeu l'euscarítia** amb la dentòria del **feloclasta**. [...]

Catxullot de preficasis i santulleries enlleteurades amb **virginotes del folleteral**.

**Piu del cristinot** i caligavèrnia espermatòrica amb coagulata d'**hostiacona merdital**.

Sense dubte, un cant a l'adolescent "cultura lliure il·legítima" (tal com Bourdieu determinà dels discursos presents en qualsevol aula educativa).

En l'esfera més pròpiament acostada a la col·laboració literatura música, se situen els procediments o jocs d'oralitat i escriptura. Si bé tenen la seua pròpia lògica, convé remarcar-hi la presència funcional de la ironia (o la comicitat, o el joc d'embarbussament i de descobriment sonor).

Del cantó de l'escriptura, així, el llibre –únic de l'autor- *Textos escabetxats* comença i acaba amb dos exercicis mil·limètrics, minimalistes, hiperrealistes, de descripció verbal de la *partitura* (cfr. Ortells). En la primera, la de *La pantera imperial* (sense datar però dels volts del 1997, i per cert, acabada amb una sincopada giragonsa i *senza fine*: amb "un silenci de blanca amb un punt, seguit de la línia divisòria que separa el cinquè compàs del sisè compàs"!), i en la conclusiva del llibre, la meticulosa peça *Haiku (1951) de John Cage* (1971). D'altra banda, cal atendre l'ús significatiu dels manuscrits de *La boqueta amplificada*; o bé les correccions normativistes en *La grenya de Pasqual Picanya Assessor jurídic-administratiu...* D'altra banda, presenta un cert misteri (no literari, sinó de "dicció" musical) la tipografia majúscula contínua i casual. Mostra notòria: l'*Homenatge a Brossa*, amb principi i final en A (la lletra per excel·lència de l'autor, i de la nota d'afinació segons

la nomenclatura clàssica), mots casuals o sobrevinguts (reconeixibles TAPO, LOU, KONY, o suposats NJUY, TYRIOMF), esbossos de combinatòria (Brossa havia aplicat per primera vegada l'escriptura casual d'un ordinador a una *Sextina!*). En tot cas, n'hi ha molts altres exemples: així, ¿com integrar en la dicció el passatge aforístic  $\Delta P_x \times \Delta X \geq H/4$ ? (PO)...

En l'ús de l'oralitat, la variació pot ser també per repetició, per combinació, però amb usos complexos, com el de *L'esplèndida vergonya del fet mal fet*. Jocs de variació de vocals, de repetició i combinació de síl·labes... O l'*amplificatio* enumerativa, fins i tot en passatges de diàleg, a l'entorn de l'onomatopeia valenciana *xe*, (escrita “che,” que sense tal informació, pot derivar en la referència a l'Argentina i a Ernesto Guevara: cal recordar el poema gràfic de Joan Brossa)... Però sobretot a la constant furibunda, quasi barroca, efusió rítmica del joc amb el so palatal africacat sord (tan estimat per l'autor: i cal recordar que en català oriental sona com a fricatiu) i de franca capacitat d'execució fonètica escolar. No oblidar, per exemple, els personatges de les “quatre mares” de *La meua filla sóc jo*: Xoxània, Xoxònia, Xixònia, Xixínia.

Un ús entonacional motivat és el dels períodes interrogatius la interrogació en el territori expressiu de l'actuació. Un paradigma: *Té xina la fina petxina de xina?*, amb diverses solucions: un *crescendo* verbal de la seqüència *Bramar* fins als punts suspensius PLILLS-VAC... (un estrany *perdendosi* potser!), i de la seqüència posterior, finida a la gran pregunta final: *Trobarem lo gran sosiego?*

En un terreny intermedi, o de constel·lació de procediments temàtics i sons, se situen peces sincrètiques. Així, jocs surrealistes d'associacions lliures d'idees, però preses de vinculació fonètica: Mots com “Finlàndia” i “enfilo” (*Pentagrama o esperma?*) en un encadenament de paradoxes sobre el viatge i la identitat, culminat en un malapropisme:

MAITE.- M'enfilo?

JAUME.- Com te dius?

MAITE.- Finlàndia.

Lluny d'exageracions evocatives sobre el motiu del “nord enllà” o sobre l'estació petersburguesa coneguda com “de Finlàndia,” però amb l'assimilació casual del personatge de Lenin (cfr. Santos 1974, expressió dels temps d'una filiació comunista). O no.

I sobretot, amb jocs, l'enumeració *La meua filla sóc jo* (*apud* Santos 2005-2006, 160-163), constituït per un text compartit per les “quatre mares”:

[...] És el temps de pensaments rossegats.

És el temps de defecacions desitjades.

És el temps d'escriure el teu nom a la paret amb la meua pixera.

És el temps de netejar-te el cul amb música clàssica.[...]

És el temps de menjar paella amb un Crist de plata.[...]

És el temps de no ser filla del teu pare.

És el temps de cridar.

Fàcil és de comprovar que no és una mera *enumeratio* i lletania, i paral·lelisme, i associació lliure, i diàleg o coral, i ironia o metàfora, i expressió de la identitat i de la provocació, i text literàrio-musical. I plenament obert: és a dir, acabat amb un passatge metatextual, i alhora oferit a la continuïtat, el “crit,” de l'oient i les seues pròpies pressuposicions, circumstàncies, emocions: el ciutadà habitant de la música, la paraula, el món.

**Obres citades***1. Corpus literari*

- DD.AA. *Carles Santos*. Castelló de la Plana: EACC, 2000 [Textos: Concert piano solo (CP) Figasantos fagotrop (FI), Caligaverot (CA)]
- Santos, C. *Dossier Música y política*. Barcelona: Anagrama, 1974.
- . *La porca i vibriàtica teclúria (PV)*. Barcelona: Plusmusic, 1994.
- . *El fervor de la perseverança (FE)*. 2006-2007. Disponible en xarxa.
- . *Ricardo i Elena*. Text llatí: Josep Monferrer. Barcelona: s.e., 2000.
- . *Textos escabetsats*. Barcelona: March, 2006.

*2. Bibliografia citada*

- Adorno, T. *Sobre la Música*. Barcelona: Ed. Paidós, 2000.
- Agut, F. *Teatre popular religiós i noves dramatúrgies al Baix Maestrat*. Benicarló: Ed. Onada, 2005.
- Alonso, S. ed. *Música y literatura. Ensayos comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco, 2002
- Bauman, Z. *Identitat*. València: PUV, 2010.
- Brossa, J. *Poesia i prosa*. València: Ed. Tres i Quatre, 2005.
- Calaforra, G. *So i silenci*. Barcelona: Riurau, 2010.
- Coscollano, A. *Carles Santos i Ventura. Assaig biogràfic*. Benicarló: Onada, 2015.
- Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998. Vol. VIII: 27-37.
- Carles Santos*. Castelló de la Plana: EACC, 1999.
- Fora de camp. Set itineraris per l'audiovisual català dels anys 60 als 90*. Barcelona: KrTu, 1999.
- Détrez, C. *La construction sociale du corps*. París: Seuil, 2010.
- Estanyol, M. "La pantera imperial, de Carles Santos." en *Assaig de teatre 7-8-9* (1997): 243-254.
- Fordeville, C., i E. Uruios-Aparisi eds. *Multimodal metaphor*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 2009.
- George, D i J. London. *Contemporary Catalan theatre: an introduction*. Sheffield: The Anglo-Catalan Society, 1996.
- Kövecses, Z. *Metaphor and emotion. Language, culture, and body in human feeling*. Cambridge-Paris: Cambridge U.P./Maison des Sciences de l'Homme, 2009.
- London, J. *Contextos de Joan Brossa*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2010.
- Meseguer, Ll. *Literatura oberta*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.
- . "Convivència de codis al teatre de Joan Brossa." *Caplletra* 33 (2002): 137-148.
- . "El Mediterrani i els llenguatges de l'espectacle. La diversitat estilística en la Romània, a propòsit de les obres de Carles Santos." En *Actes del XVI Congrés Internacional de Filologia Romànica*. València: Universitat de València, 2013. 173-186.
- . "Literatura catalana i llenguatges de l'espectacle: una presentació." *Caplletra* 33 (2002): 9-22.
- Meseguer, Ll. i M. L. Villanueva eds. *Intertextualitat i recepció*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1998.
- Ortells, J. *Anàlisis y catalogación de la obra de Carles Santos*. Tesi de Doctorat. Castelló



- de la Plana: Universitat Jaume I, 2016.
- Ross, A. *El ruido eterno*. Barcelona: Ed. Seix Barral, 2009.
- Ruvira, J. *El caso Santos*. València: Mà d'obra, 1996.
- . *Música y representación. Los desafíos artísticos de Carles Santos*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2008.
- Shepherd, J. i P. Wicke. *Music and Cultural Theory*. Cambridge: Polity Press, 1997.
- Viana, A. "Joan Brossa: idees verdes incolores dormen furiosament. El significat del teatre?" *Llengua & Literatura* 11 (2000): 139-197.
- Wunenburger, J. J. *L'imaginaire*. París: PUF. 2013.