

LA LITERATURA DE CARLES SANTOS

LLUÍS MESEGUER

(Universitat Jaume I, AVL, IIFV)

1 SANTOS LITERAT

La vasta i dinàmica obra del músic, compositor, actor i literat Carles Santos (Vinaròs, 1940) revela una original contribució a la cultura valenciana, i a la literatura dramàtica catalana —en les quals la música i els formats dramàtics musicals són tan rellevants com insuficientment valorats pels paradigmes crítics i historiogràfics—, i al triple diàleg de la cultura contemporània en general: entre manifestacions culturals populars i llenguatges artístics cultes, entre tradició institucionalitzada i creativitat crítica, i entre propostes locals o nacionals i circulació internacional de tècniques o motius.

L'obra literària dramàtica del músic és inseparable de la seua audiovisualitat; 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 citació 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. Bibliografia, 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 realitzats 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 *Maquínofòbia 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 dramàticitat, i per això a Santos són aplicables alguns dels criteris de bons analistes de l'autor de *Poesia escènica* (veg. sobretot, Viana 2000 i London 2010), i ací cal tenir en compte, precisament, alguns dels aspectes que jo mateix vaig tractar a propòsit de la convivència de codis i la fraseologia en el teatre brossià (Meseguer 2002). En tot cas, la valoració entusiasta de la seua energia avantguardista i popular, ètica i estètica, es pot comprovar, per exemple, en les entrevistes o programes de mà de les més diverses estrenes; o en l'epíleg de Ferran Mascarell a l'antologia fragmentària *La porca i vibràtica teclúria* (1994), acompanyant del concert de piano sol amb tal títol; o el pròleg de Vicenç Altaió a *Textos escabetsats* (2006), el primer llibre autònom de textos «creatius»! No manquem, en canvi, d'una anàlisi completa del conjunt de propostes de Santos, a partir de la centralitat de la música (són senzillament insuperables els treballs de Ruvira 1996, 2008), i el present estudi continua la resposta a tal carència cultural, iniciada amb una reflexió sobre el context mediterrani, els usos discursius i la literarietat de l'autor de *Ricardo i Elena* (Meseguer 2010 en premsa, que el lector farà bé de llegir abans de continuar amb aquestes pàgines), emfasitzant-hi la dialèctica entre constants temàtiques i diversitat formal, pel que fa als usos de la música, de l'autoria (compositor, pianista, cantant, actor i literat), dels gèneres dramàtics (concert, cant, coral, òpera, *performance*), dels mecanismes de discurs (la transgressió, la provocació, la imaginació)...

2 DE LITERATURA I CULTURA CATALANA

Les arrels musicals històriques de l'obra de Santos, absolutament explicades per Josep Ruvira (2008), són les fusions de la música contemporània

nord-americana i europea de mitjan segle XX, i la capacitat personal per a assumir des del temps contemporani contribucions acadèmiques i clàssiques de referència. Tal preeminència enquadra la seua obra literària en dos sentits determinants dins la literatura catalana, considerada, per això, com a *polisistema* (Even-Zohar), o com a *literatura oberta* (Meseguer 1997): una literatura «nacional», o siga, decisiva en la configuració de la cultura del país, però diversa, internacionalista, i amb una tensió viva entre cànon i heterodòxia, normativa i usos socials, centralisme i perifèria.

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 —amb els 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, literalment ignorat perquè es produïa essencialment «a Barcelona» (l'evolució dels reconeixements a Santos n'és una prova fefaent: a Catalunya des del principi, al País Valencià i el conjunt de l'Estat espanyol en la darrera dècada del segle).

En l'itinerari del lloc literari de Santos —format com a músic, successivament, en el Liceu, París, Suïssa i Nova York—, al principi, en tot cas, no fou el text, sinó la interpretació pianística: de fet, els textos inicials són els paratextos de les primeres composicions, gravacions i actuacions; i de primer, en ell fou l'intendent (el llenguatge verbal com a execució, com a pràctica), i després compositor i dramaturg (el llenguatge verbal com a instrument creatiu). Després, són les quatre etapes de la seua vasta obra les que en condicionen i entrellacen els components discursius i estilístics (en tot cas, el gruix de la creació literària d'ampli abast es concentra, entre el 1985 i el 2000):

- Etapa 1965-1978, col·laborant amb Mestres Quadreny i *Música oberta*, Joan Brossa, i Pere Portabella. Entre els *Cànons en homenatge a Galileu*, la *Suite bufa*, el *Concert irregular*, i *Nocturn 29*, i la Beca a Nova York..., i el «final» del Grup Instrumental Català, fundat el 1976 amb Mestres Quadreny.

- Etapa posterior al 1978, amb la composició de la seua pròpia música, i la interpretació en format concert i l'alteritat d'intervencions de participació o contrast del públic.

- Etapa posterior al 1985, quan, amb la participació de Marielena Roqué, s'estén el temps dels grans formats escènics i la summa de tots els

aspectes dramàtics. És aquesta la de major contribució de la literatura: *Beethoven, si tanco la tapa... què passa?* (1983), *Té xina la vina petxina de Xina?* (1983), *Arganchulla Arganchulla Gallac* (1985), i després, *Tramuntana tremens* (1989), *La grenya de Pasqual Picanya* (1991), *Asdrúbila* (1992).

- Ètapa posterior al 1995, en el marc de la Companyia Carles Santos, amb els espectacles i òperes de major projecció: *L'esplèndida vergonya del fet mal fet* (1995), *Figasantos-fagotrop: missatge al contestador, soparem a les nou* (1996), *La pantera imperial* (1997), culminats amb *Ricardo i Elena* (2000); després de tal període, s'alternen els formats escènics amb les intervencions corals, i sobretot, el «concert enriquít», és a dir, la nova centralitat del piano, amb un pes notable de la recopilació o la variació de motius i procediments anteriors...

L'any 1968 coincideixen pràcticament el *Concert irregular* (de Brossa i música de Santos), en homenatge als 75 anys de Joan Miró, estrenat a Saint Paul de Vence, després molt ben rebut a Nova York, però xiulat en la presentació al Romea; i *Nocturn 29* (de Brossa, en col·laboració amb Mestres Quadreny, Portabella i Santos) evidencia una implicació en la militància política d'oposició al franquisme (més que) de reivindicació nacional, representada màximament pel PSUC, que cristal·litza, ja als anys setanta, en una participació notable dins l'Assemblea de Catalunya: Portabella i Santos són entre els 113 detinguts el 28 d'octubre del 1973 a Santa Maria Mitjancera, i el pianista passa tres mesos en presó (on els funcionaris comproven que manca d'empremtes dactilars). El seu primer concert, a l'estiu següent, el fa a la Universitat Catalana d'Estiu. I un text programàtic imminent no enganya: Santos (1974: 10-11), amb terminologia d'àmbit marxista, advoca per *restituir el hecho musical, entendido como producto cultural de control ideológico, a su categoría de lenguaje sonoro desprovisto del carácter alienativo y sometido a un proceso de reducción a partir de su inserción en las masas [i per tant] las horas de las sublimes sublimaciones están contadas, las músicas serán subversivas o no serán.*

No altrament —fugir d'un art alienant i reductiu per a adreçar-se a tot el públic amb propostes «subversives»—, s'expressa amb terminologia d'àmbit nacionalista, en un discurs dins el marc del Congrés de Cultura Catalana (1975) sobre la *catalanitat de la nostra música* (1975, *apud* 2006: 154-156) després de recordar la *dificultat de descodificació i lectura, implícita al llenguatge musical*, denuncia totes les precarietats infraestructurals i comunicatives de la producció artística; la *promoció del vedetisme [...] d'unes individualitats més o menys ben instal·lades, i al servei d'un grup social determinat*, i, en el fons, la *concepció mítica i elitista de l'acte musical*.

La superació o la síntesi de tals límits —pel que fa als llenguatges artístics, i pel que fa als temes i motius emprats— és matèria compartida per les

tendències contendents en el colossal «conflicte» —després del 68, i sobretot en els anys setanta— entre compromís social i creativitat lliure; entre l'art «compromés» o realista —mediatitzat per l'existencialisme o el marxisme— i l'art «independent», formalista o psíquedèlic; representa un tipus de text discursivament marcat per la política, en els anys setanta, amb textos denotatius o surrealistes; i després, ampliat a textos breus eclècticament vinculats a la crítica de tòpics sobre la vida, la psicologia o la identitat, sempre inequívocament lligats a la música, l'art, el paper del músic, etc.

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, Viana 2000) s'inscriu en la incorporació del fons imaginatiu (així, el carnavalesc), la creació d'accions (comparar *Sord-mut*, 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 *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 ambigüitat 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 Mes-tres 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 (apud Santos 1999, i amb variacions, en 2006: 98-116) és construït amb un joc entre 75 preguntes i metapreguntes i altres tants marcs 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

Hi ha un sexe d'avantguarda? Foto d'una fallera major [...]

Pregunta personal: els valencians també poden ser avantguarda? La foto de la fallera de la pregunta 56 amb una polla a la boca [...]

Un amic meu, que és actor i jo que sóc músic, als anys 70 diguérem dalt d'un escenari el següent: «Estem molt contents perquè som avantguarda» Foto dels fills que no tenim ni el meu amic ni jo.

Certament, aquest radicalisme sincrètic no ha quedat aïllat en la generació reivindicada: així, paga la pena comparar el to ingenu de la introducció de *La ponència* de Santos amb la modalització del seu discurs inaugural de Quim Monzó en la Fira de Frankfurt consagrada a la literatura catalana (2007), i fins i tot els jocs sil·làbics: en el text de Santos, l'amplificació i reducció d'*una paraula nova, una paraula sense estrenar en les seues formes masculina i femenina: CATXACÓN (masculí) i CATXACONA (femení)*; i en el de Monzó, la repetició paròdica de l'embarbussament, que havia popularitzat, entre altres, el Salvador Dalí jove. Precisament, si en la narrativa de Monzó —o en la poesia de 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), només cal evocar els treballs de Santos per a la Fira de Frankfurt citada (2007): la *performance Ebrofàlia copulativa* amb el motorista Adam Raga (l'ús escènic i musical de les motes ja havia resultat rellevant en *Lisístrata*), i el *Tirant lo Blanc* amb Calixt Bieito (un *Tirant* «internacional» no representat, per cert, al País Valencià). I justament, 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 credibili-

tat, d'originalitat, de versemblança. Dues referències hi destaquen: l'autobiogràfica a Vinaròs, i la del barroc hedonisme mediterrani del País Valencià (cfr., en general, Meseguer 2010, i l'estudi de Fàtima Agut 2005 sobre la dramaturgia tradicional i avantguardista al Baix Maestrat). Així, si la formació musical —el compositor mossén Vicent Garcia Julbe— i la memòria familiar —el besavi fuster, l'avi farmacèutic, el pare Ricardo el metge—, i l'estirp marinera i republicana de Vinaròs no deixen de marcar l'escenografia i la temàtica de l'obra —*Ricardo i Elena* en són la màxima expressió, i una de les màximes expressions de la naturalitat geogràfica en l'escena catalana de tots els temps—, del cantó literari cal subratllar l'habitual dialectalitat fonètica, gramatical i semàntica, vehiculada per personatges —Carles Santos és un dels personatges i alhora l'actor que representa una bona part dels personatges creats—, o en «contrast» amb els components musicals o visuals escenogràfics, o en contrast semàntic amb altres passatges del mateix text. No deixaran de percebre ni l'oient ni el lector de Santos la geosinonímia del català occidental, ni la morfosintaxi del valencià del Maestrat —*lo masculí (GR), estos (PON), meua (ME), sigue, sone (PE), puguessen, marquessen (ME), vore, vorem... (ES)*—, ni l'anormativitat voluntària —*passa algo?, perteneix (GR), xicoteta òpera (AM)*—, ni el predomini de l'oralitat dramàtica damunt l'escriptura —*vritat (GR)*—, ni l'adopció diastràtica realista —*xafen (= calciguen) (ME)*, fraseologemes com *cuc de xona, fer la mà (TE)*... De fet, la riquesa de registres verbals i l'eficàcia estilística de Santos s'expressa amb la permanent compatibilitat de cosmopolitisme i localisme. Baste fixar-se, entre mil exemples, en el cas de l'obra titulada *Té xina la fina petxina de Xina?* (ús de l'interrogatiu, invenció sonora amb referents semàntics d'al·luvió, preferència per les sibilants i les palatals), que acaba la pregunta *Trobarem lo gran sosiego?* (delimitació d'un «nosaltres», article popular, ús lèxic no solament irònic).

I, quant a l'elocució dels textos, si bé l'ensinistrament d'actors i actrius per al conjunt de factors expressius de les obres ha resultat decisiu per a vehicular-los des de «veus» i «personatges» —així, un Antoni Comas, un Toni Marsol, una Claudia Schneider—, el personatge i la veu són, 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 comprovar l'elocució «obrera» de veu cridada, renuent al *cantabile* melòdic i l'entonació acaramel·lada —i fins i tot, sovint subratllada amb el vestuari «obrerrista» de camisa arromangada: així es mostren Raimon, Ovidi Montllor, els cantants del grup Al Tall... i Santos-Santos.

En tot cas, caldria estendre la consideració del valor del «valencià literari» en el context de la literatura catalana als diversos sectors en què treballen els escriptors emigrats i incorporats a la vida literària i teatral de Barcelona actual (ja que l'estàndard del català literari espectacular, és clar, passa per l'àmbit de la capital): el disseny: Mariscal; l'escriptura dramàtica: Rodolf Sirera; la direcció escènica: Joan Lluís Bozzo; l'actuació dramàtica i cinematogràfica: Pep Cortés o Pepa López; sense oblidar els altres gèneres literaris orals o escrits del periodisme i la literatura *stricto sensu*: Josep Martí Gómez, Isabel-Clara Simó, Vicent Sanchis, Vicent Partal, Enric Sòria, Víctor Amela...

En el terreny dels personatges i els símbols valencians, a la citada adés *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 setcentista d'*El virgo de Visanteta*, però no menys que de la genialitat lírica coetània de Vicent Andrés Estellés— cal sumar-hi la gastronomia i el carnavalisme pantagruèlic (així, en *Figasantos-Fagotrop, missatge al contestador: soparem a les nou* (1996), en 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 nou anys abans en la creació per a la cerimònia dels Jocs Olímpics de Barcelona). I es pot corroborar l'empremta originària en les col·laboracions amb màxims literats valencians coetanis com a llibretistes de temes clàssics del tot institucional: al *Tirant* de Bieito adés citat, s'afeg *L'adéu de Lucrècia Borja*, cantata feta a la Universitat de València (2000), pel 5é. centenari), i convertida en òpera a Barcelona, per a inaugurar la nova Seu del Teatre Lliure (Fabià Puigserver) al Palau de l'Agricultura; i més recentment, *El cant del Duc* (2010), amb llibret de Josep Píera, sobre Francesc de Borja en el seu V centenari, configurat com a espectacle de carrer amb 500 músics i 300 cantants.

3 DE DRAMATICITAT I ESTILÍSTICA

Totes les dades historiogràfiques o pragmàtiques referides fins ací demostren que 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» (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 prioritizant-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. Ara bé en el particular sincretisme del *connubio delle arti* o *gesamtkunstwerk* de Santos, 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 amb coturn, o senzillament, el barceloní transmutat en norma —tanmateix, en qualsevol altra llengua, a qualsevol 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, sinó en tant que invenció—, i denunciada enginyosament, per exemple, en *El fervor de la perseverança* (FE)); sobretot, 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 citació 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); i sobretot, l'excel·lent dicteri llatí no merament macarrònic, sinó plenament integrat en el discurs, com 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 *Godot*), paròdia inclement del passatge *Caligaverunt oculi mei*, de *Lamentacions, 1, 2*, magistral Responsori de tenebres núm. 12 de Tomás Luis de Vitoria:

Deuot de redéus ficallonats i ampitumats de cristianola pidulenta i pixatona; quitxen, quitxen la calísia 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.

A tal poder al·lusuïu —fonamentat en una combinació de morfologia impecable i lexemes orientats, dels quals se'n subratllen ací els culminants— se suma l'eficàcia caracteritzadora de la setena seqüència de *Ricardo i Elena*, personatges que, precisament, expressen un «original» en llatí (i on s'incorpora una versió de *Caligaverot*, aigualida però sense traduir-se a la llengua de Catul). En tal context, destaca la potència dramàtica de la *Septima sequentia* (cfr. l'anàlisi més *in extenso* en Meseguer 2010), bastida damunt la polèmica familiar Ricardus-Elena i la irrupció natural de Donaxona:

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 noluiti* («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 *Missa 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.

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: l'enumeració, l'anàfora, el paral·lelisme. Destacadament, en obres d'al·luvió, 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?*)...

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

1. Corpus literari

- DD. AA. (1999): *Carles Santos* (catàleg) Castelló de la Plana, EACC. Textos: *Concert piano solo* (CP) *Figasantos fagotrop* (FI), *Caligaverot* (CA).
- SANTOS, CARLES (1974): *Dossier Música y política*. Barcelona, Anagrama.
- SANTOS, CARLES (1994): *La porca i vibriàtica teclúria* (PV) (epíleg de Ferran Mascarell). Barcelona, Plusmusic.
- SANTOS, CARLES (2000): *Ricardo i Elena* [text llatí: Josep Monferrer]. Barcelona, s.e.
- SANTOS, CARLES (2006): *Textos escabetsats* (pròleg de Vicenç Altaió). Barcelona, March Editor. Textos: *La pantera imperial* (PI), *Pentagrama o esperma?* (PE), *La grenya de Pasqual Picanya, assessor jurídic-administratiu* (GR), *Homenatge a Brossa* (HB), *Trenta-sis dits per a trenta-sis tecler negres* (TS), *Té xina la fina petxina de Xina?* (TE), *La boqueta amplificada* (BO), *L'esplèndida vergonya del fet mal fet* (ES), *Crèdit tonal* (CR), *Evidència* (EV), *Qui ha dit avantguarda?* (AV), *Tema en variacions* (TV), *El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora* (CO), *Amarat* (AM), *La ponència* (PO), *Sama samaruck, samaruck suck suck* (SA), *En parlar de música* (MU), *La meua filla sóc jo* (ME), *Ricardo i Elena* (RE), *Asdrúbila* (AS), *Haiku (1951) de John Cage* (HA).
- SANTOS, CARLES (2006-2007): *El fervor de la perseverança* (FE). (Disponible en Xarxa.)

2. Bibliografia citada

- AGUT, FÀTIMA (2005): *Teatre popular religiós i noves dramatúrgies al Baix Maestrat*. Benicarló, Ed. Onada.
- BROSSA, JOAN (1995): *Poesia i prosa*. València, Ed. Tres i Quatre.
- DD. AA. (1999): *Carles Santos* (catàleg). Castelló de la Plana, EACC.
- LAMUELA, XAVIER / MURGADES, JOSEP (1984): *Teoria de la llengua literària segons Fabra*. Barcelona, Quaderns Crema.

- LONDON, JOHN (2010): *Contextos de Joan Brossa*. Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- MESEGUER, LLUÍS (1997): *Literatura oberta*. Barcelona, PAM.
- MESEGUER, LLUÍS (2002): «Convivència de codis al teatre de Joan Brossa». *Caplletra*, vol. 33, p. 137-148.
- MESEGUER, LLUÍS (coord.) (2002a): «Literatura catalana i llenguatges de l'espectacle: una presentació». *Caplletra*, vol. 33, p. 9-22.
- MESEGUER, LLUÍS (2010, en premsa): «El Mediterrani i els llenguatges de l'espectacle. La diversitat estilística en la Romània, a propòsit de les obres de Carles Santos». *Actes del XVI Congrés Internacional de Filologia Romànica* (València, 2010).
- MESEGUER, LLUÍS / VILLANUEVA, MARÍA LUISA (ed.) (1998): *Intertextualitat i recepció*. Castelló de la Plana, Universitat Jaume I.
- ROSS, ALEX (2009): *El ruido eterno*. Barcelona, Ed. Seix Barral.
- RUVIRA, JOSEP (1996): *El caso Santos*. València, Mà d'obra.
- RUVIRA, JOSEP (2008): *Música y representación. Los desafíos artísticos de Carles Santos*. València, Institució Alfons el Magnànim.
- VIANA, AMADEU (2000): «Joan Brossa: idees verdes incolores dormen furiosament. El significat del teatre?». *Llengua & Literatura*, vol. 11, p. 139-197.